# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



105. JAHRGANG 1938
1. HALBJAHR (JANUAR MIT JUNI)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

# INHALTSVERZEICHNIS

## 105. Jahrgang

### 1. Halbjahr (Januar mit Juni)

## I. Leitartikel und Aufsätze

## II. Kreuz und Quer

## III. Opern-Uraufführungen



## IV. Konzert und Oper

## V. Musikfeste und Tagungen



## VI. Rundfunk-Kritik



## VII. Neuerscheinungen



## VIII. Besprechungen

Bild:



Bücher:

Musikalien:

# IX. Notizen



# X. Bilder*)



*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

## XI. Muſikbeilagen



## XII. Muſikaliſche Preisrätſel

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



105. JAHRGANG 1938

2. HALBJAHR (JULI MIT DEZEMBER)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

# INHALTSVERZEICHNIS

Zusammengestellt von Dr. Johannes Maier, Regensburg.

## 105. Jahrgang

### 2. Halbjahr (Juli mit Dezember)

## I. Leitartikel und Aufsätze.

## II. Kreuz und Quer.

## III. Opern-Uraufführungen.

## IV. Konzert und Oper.



## V. Muſikfeſte und Tagungen.

## VI. Rundfunk-Kritik.



## VII. Neuerscheinungen.



## VIII. Besprechungen.

Bücher:

Muſikalien:

# IX. Notizen.



# X. Bilder.*)



*) Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

# XI. Musikbeilagen.



# XII. Musikalische Preisrätsel.

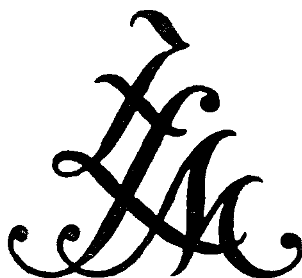
# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

*105. JAHRGANG*



*HEFT 1* *1938* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

*Verlagspostanstalt: Regensburg*

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1938 HEFT 1

## INHALT



Bildbeilagen:



Notenbeilage:



### BEZUGSBEDINGUNGEN

**Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35**

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Aus Willi Schmid: „Unvollendete Symphonie". 2. Auflage. Otto Müller, Salzburg.

Der Dilettant Schopenhauer, der seine Flöte blies, wußte vom Technischen und Historischen der Musik nicht viel. Es ist leicht, ihm der unzulänglichen Kenntnisse, der infolgedessen schiefen, nicht zutreffenden Einzelgedanken genug nachzuweisen. Auch was er an Musik kannte, umfaßt nur einen Ausschnitt aus der Zeit der Wende von der musikalischen Klassik zur Romantik. Aber da ist Mozart, da ist Beethoven. Und, horribile dictu, Rossini. „Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu", läßt er Richard Wagner ausrichten. Die Überlieferung des 18. Jahrhunderts spricht da aus ihm und die Nähe zu Goethe, zur Klassik. Die romantische Musik, deren Philosoph er im eminenten Sinne war, empfand er als fremd, als auflösend. Schopenhauers Rossini-Verehrung findet ihn freilich in guter Gesellschaft. Beethoven schätzte den „Barbier" hoch, und Hegel, der Antipode, der „Scharlatan", liebte Rossini ebenfalls. Ein Glück, daß Schopenhauer das nicht gewußt hat. Man müsse sich ordentlich fürchten, mit Hegel übereinzustimmen, meinte er einmal, als ihm ein Besucher erzählt, daß Hegel gleich ihm „Die Zauberflöte" besonders hoch stelle. Schopenhauers Natur in ihrer geistigen Beweglichkeit bedurfte gerade auch einer leichten, erheiternden Musik als Mittel einer geistigen Diät, Musik als Zukost im Sinne der Alten. Hierin empfindet er wie Nietzsche, dessen Sehnsucht nach „südlicher" Musik mehr ist als nur eine dialektische These gegen den späten Wagner.

Klassisch ist auch Schopenhauers Forderung nach Ökonomie der künstlerischen Mittel. Die Anhäufung vokaler und instrumentaler Stimmen, der große Aufwand wirke zwar, jedoch stehe die Erhöhung der Wirkung vom bloßen Quartett bis zu jenem hundertstimmigen Orchester durchaus nicht im Verhältnis zu der Vermehrung der Mittel. Eine schöne vierstimmige Musik kann tiefer ergreifen als die ganze opera seria. Schopenhauer bezeichnet die Instrumentalmusik als einen Gipfel der Musik; er ahnt gleichsam, was um ihn vorgeht: denn in den Jahren, als er in Dresden, dieser Stadt der „sichtbaren Kammermusik", seine Metaphysik der Musik schreibt, arbeitet Beethoven an der Missa solemnis und an der Neunten Symphonie, um dann die letzten Quartette zu beginnen.



Schopenhauer verwirft die große Oper als e Erzeugnis nicht des reinen Kunstsinnes, sonde eines barbarischen Begriffs von Erhöhung d ästhetischen Genusses mittels Anhäufung der Mitt Man könnte die Oper eine musikalische Erfindu zugunsten musikalischer Geister nennen, und vi leicht wäre es passender, daß der Text zur Mu gedichtet würde, als daß man die Musik zu Text komponiert. Die große Oper würde du ihre lange Dauer zu einer Nervenqual, zw Stunden seien völlig genügend. Aber „Don Gi vanni" bleibt ihm ein vollkommenes Meisterstü und die „Zauberflöte" eine bedeutsame und vi deutige Hieroglyphe, ein symbolisches Werk. Zal reich finden sich im ganzen Schrifttum Schope hauers Vergleiche aus dem Bereich der Musik. D Zusammentreffen des harmonischen und rhythm schen Elements in der Musik ist dem Reim z vergleichen. Die Harmonie verhält sich zur Mel die wie die Soße zum Braten. Der Zeitgeist ha seine charakteristische Physiognomie und das Ze alter der Phrasen ohne Sinn müsse auch das d Musik ohne Melodie und der Formen ohne Zwe und Absicht werden.

*

Kants naturalistischer Deutung der Musik a Sprache der Affekte — sie findet sich schon einer Stelle der „Gesetze" Platons: melodiaru motus animi affectus imitans — stellt Schope hauer seine metaphysischen Betrachtungen entgege Die erscheinende Welt und die Musik sind a zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache anz sehen. Musik ist eine im höchsten Grade allg meine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinhe der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu d Einzeldingen. Musik spricht das innerste Wes alles Lebens und Daseins aus. Sie ist keineswe gleich den anderen Künsten das Abbild der Idee sondern das Abbild des Willens selbst. Sie drüc also die Quintessenz des Lebens und seiner Vo gänge aus, nie diese selbst, also nicht diese od jene einzelne und bestimmte Freude, Betrübni Schmerz, sondern die Freude, die Betrübnis, d Schmerz selbst. Zu allem Physischen der We stellt die Musik das Metaphysische dar.

Deshalb ist die Musik eine überaus herrlic Kunst, die königlichste der Künste. Sie sieht, w Gott, nur die Herzen. Das unaussprechlich Innig aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ve trautes und doch ewig fernes Paradies an u vorüberzieht, beruht darauf, daß sie alle Regunge unseres innersten Wesens wiedergibt, aber gar ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qua Das macht die Musik zum Panakeion aller unser Leiden, zum Kathartikon des Gemütes. Als selbs genugsame Kunst bewegt sich die Musik a freiesten im Konzert, in der Symphonie, in d Messe. Kirchenmusik ist das Beste zur Grundlag der musikalischen Bildung. Während des Anhören

# Offene Stellen

**mitgeteilt von der Reichsmusikkammer, Fachschaft Orchestermusiker, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19**

| Ort | Kapelle | Instrument | Neben-Instrument | Gehalt | Antritt | Auskunft |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Hof/Saale | Grenzlandtheater | 1 Pauke (evt. Schlagzeug) | | verh. RM 180.- led. RM 170.- | 1. 1. 38 | Orchester-Obmann Schuch, Hof/Sa., Friedrichstr. 13 |

**Bewerbungen sind grundsätzlich an die suchende Dienststelle (Orchester, Stadt, Theater usw.) zu richten, nicht aber an die Fachschaft Orchestermusiker in der Reichsmusikkammer.**
**Unrichtig adressierte Bewerbungen erleiden unliebsame Verzögerungen.**

einer großen Muſik fühlt jeder deutlich, was er im ganzen wert iſt. Die der Muſik bisweilen folgende, in einer beſonderen Erhabenheit der Stimmung beſtehende Nachwirkung beruht darauf, daß die Schwingungen der Töne die Gehirnfibern in gleiche Schwingungen verſetzen.

## EHRUNGEN

Die Jury der Pariſer Weltausſtellung hat folgenden bei der deutſchen Kulturwoche beteiligten Muſikerperſönlichkeiten und Körperſchaften den „Grand Prix" zuerkannt: Dr. Wilhelm Furtwängler für ſeine Ausdeutung der 9. Symphonie und der „Walküre", Generalintendant Staatsrat Heinz Tietjen für die künſtleriſche Oberleitung der Aufführungen der Berliner Staatsoper, Frau Winifred Wagner für die Bayreuther Feſtſpiele, in deren Beſetzung die „Walküre" in Paris gegeben wurde, Prof. Rudolf Klein, dem Oberleiter des Techniſchen Dienſtes der Berliner Staatsoper, der Staatsoper Berlin, ſowie der Staatskapelle in ihrer Geſamtheit, desgleichen dem Philharmoniſchen Orcheſter Berlin, dem Kittelſchen Chor, der Tanzgruppe des Deutſchen Opernhauſes Berlin und der Tanzgruppe der Günther-Schule in München. Ferner erhielten Ehrenurkunden die Dirigenten Staatsoperndirektor Clemens Krauß, Carl Elmendorff und Prof. Bruno Kittel, Bühnenbildner Prof. Emil Praetorius und der inzwiſchen verſtorbene Leo Paſetti; Kammerſänger Heinrich Schlusnus, Regiſſeur Joſef Gielen und der Kölner Männergeſangverein. Prof. Eugen Pabſt wurde als Leiter des Kölner Männergeſangvereins die Goldene Denkmünze verliehen, der Tänzer Harald Kreutzberg erhielt die Silberne Denkmünze.

Die von der Landesleitung München-Oberbayern der Reichsmuſikkammer neugeſtiftete Beethoven-Plakette für Beſtleiſtungen von Schulmuſik-Gruppen und Einzelſchülern wurde im Rahmen eines Schul-Hausmuſikabends erſtmals der Münchener Schule am Winthirplatz verliehen.

Zum 200. Todestag Antonius Stradivaris wurde, wie aus New York berichtet wird, im größten Konzertſaal der Stadt, der Carnegie-Hall, ein Feſtkonzert veranſtaltet, für das aus privaten Sammlungen 12 Geigen, 3 Bratſchen und 3 Celli aus der Werkſtatt des Meiſters zur Verfügung geſtellt wurden.

Der 100. Geburtstag von Frau Coſima Wagner wird vielerorts zum Anlaß beſonderer Gedenkfeiern genommen. Neben Bayreuth

und Detmold, den Hauptstätten der Wagnerpflege, veranstaltete auch Weimar eine Gedenkstunde im Deutschen Nationaltheater. Der bekannte Wagnerforscher Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock widmete Vorträge in Hamburg, Bremen, Frankfurt a. M., Stuttgart, Nürnberg, München dem Gedenken an die bedeutende Persönlichkeit.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die in dem Komponisten-Preisausschreiben des Hannoverschen Anzeigers mit dem 1. Preis ausgezeichnete Vertonung der Heide-Gedichte Heinrich Anackers von Hermann Saar-Landshut a. d. Isar wird um die Jahreswende am Reichssender München durch Frau Friedel Wurzbacher-Kulmbach (Alt), Georg Oeggl vom Landestheater Coburg (Bariton) und den Coburger Pianisten Alfred Wang zur Ursendung kommen.

Das Mozart-Stipendium 1937 wurde durch die Preisrichter Prof. Joseph Haas-München, Prof. Dr. Hugo Holle und Dr. Karl Holl-Frankfurt Carl Oehring in Stuttgart zugesprochen.

Vom Jahre 1938 an wird alljährlich zum 30. September ein Kulturpreis der Stadt Nordhausen in Höhe von Rm. 1000.— für besondere Leistungen auf dem Gebiete der Kunst und der Wissenschaft aus dem Südharz- und Kyffhäuser-Kulturkreis vergeben.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Der Klavierauszug von Robert Schumanns soeben in Berlin uraufgeführtem Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters d-moll wurde durch Georg Schünemann im Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz, herausgegeben.

Eine neue wertvolle Sammlung von Briefen Cosima Wagners, ihr Briefwechsel mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg, erscheint soeben im Cotta'schen Verlag in Stuttgart. Der Band stellt eine wertvolle Ergänzung zu den gerade in letzter Zeit — anläßlich des Cosima-Gedenktages — verschiedentlich erschienenen wertvollen Ve öffentlichungen über diese bedeutsame Frau.

Das neue Duo für Violine und Violoncello m Begleitung eines kleinen Orchesters oder des Kl vieres von Hans Pfitzner ist soeben im Klavie auszug mit Solostimmen bei F. E. C. Leuckart Leipzig erschienen.

Aus Mitteln des Hamburgischen Staates werde 2000 Rm. für die Schaffung eines Niederdeutschen Liederbuches bereitgestellt, d die gesamte einschlägige zeitnahe Literatur um fassen soll.

Das Chopin-Institut in Warschau richt einen Aufruf an die Besitzer vo Chopin-Notenschriften um eine leih weise Überlassung dieses Originalmaterials für di Bearbeitung der seitens des Instituts geplante Chopin-Gesamtausgabe.

In der Verlagsnotiz des letzten Heftes, bezüg lich der dortigen Beilagen, ist uns leider ein Ir tum unterlaufen insofern, als im Zusammenhan mit dem neuen Piperdruck vom „Verlag Piper die Rede war, während das Haus, das di bekannten Piperdrucke herausgibt, den Namen: Di Piperdrucke, Verlags G. m. b. H. München führt, was hiermit richtiggestellt sei. Wir verweise in diesem Zusammenhang auch auf die Besprechun des neuen Piperdruckes „Waldmüllers Beethoven Porträt" auf Seite 60 dieses Heftes.

Diesmal legen Gebrüder Hug & Co., Leipzig dem Heft einen reichhaltigen Doppel-Prospekt bei in dem sie auf das Neueste aus ihrem Verlagshaus aufmerksam machen. — Die Harmoniumfabrik O Lindholm, Borna, weist in einem Prospek „Orgel oder Haronium?" auf ihre auf völlig neue Konstruktionsgrundlage gebauten Modelle hin.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

### AUS TAGESZEITUNGEN:

Die gesamte deutsche Presse, soweit sie an kulturellen Leben der Nation Anteil nimmt, wid mete dem Präsidenten der Reichsmusikkamme Aufsätze zu seinem 65. Geburtstag, die die Be deutung dieser starken Persönlichkeit für unse

kulturelles Leben dartun. Wir laffen einen für alle fprechen:

Dr. Herbert Gerigk fchreibt im „Völkifchen Beobachter“, Berlin, vom 26. November 1937:

Peter Raabe 65 Jahre.

Der Präfident der Reichsmufikkammer, Profeffor Dr. Peter Raabe, wird am 27. November 1937 65 Jahre alt.

Galt Peter Raabe vor der Übernahme feines wichtigen Amtes in Mufikerkreifen bereits unbeftritten als einer der mutigften Vorkämpfer für die Belange der deutfchen Mufikkultur und für die Rechte der gefamten Mufikerfchaft, angefangen vom Orcheftermitglied bis zum Komponiften, fo ift feine Perfönlichkeit in vollem Umfang doch erft feit dem Jahre 1935, alfo feit der Übernahme der Reichsmufikkammer, für jeden an kulturellen Fragen intereffierten Deutfchen zu einem feften Begriff geworden. Raabe, der in Frankfurt an der Oder geboren und aufgewachfen ift, war lange Jahre hindurch Theaterkapellmeifter, bis er dann zu Anfang unferes Jahrhunderts auch als Konzertdirigent in München, Mannheim und fchließlich in Weimar tätig war.

Bei Raabe vereinigt fich die praktifche Mufikausübung mit dem Streben nach wiffenfchaftlicher Vertiefung. Seine perfönliche Neigung zu Lifzt veranlaßte ihn zu umfaffenden Studien über den Meifter, fo daß er 1910 die Verwaltung des Lifzt-Mufeums in Weimar übernahm und auch Herausgeber der Lifzt-Ausgabe wurde. 1616 erwarb er dann in Jena mit feiner Arbeit über die Entftehungsgefchichte der Orchefterwerke Lifzts den Doktortitel. Von 1920 bis 1934 verwaltete Raabe das Amt des ftädtifchen Generalmufikdirektors von Aachen, wo er zugleich Honorarprofeffor an der Technifchen Hochfchule war. In diefen faft eineinhalb Jahrzehnten erwies fich Raabe als ein vorbildlicher Erzieher feiner Mufiker und des Publikums. Aachen befaß während diefer Zeit bereits Volkskonzerte in einer Form, die auch heute noch als Mufter gelten darf. Mit feiner zweibändigen Lifzt-Biographie begründete er feinen wiffenfchaftlichen Namen.





Über den Dirigenten Raabe brauchen wir keine Worte zu verlieren. Er hat in den letzten Jahren felbft in den meiften kleineren Orten Deutfchlands, die über ein eigenes Orchefter verfügen, am Dirigentenpult geftanden. Raabe ift ein berufener Deuter der klaffifchen Orcheftermufik und ein mutiger Förderer des zeitgenöffifchen Schaffens.

Die letzten Jahre ftellten ihn naturgemäß vorwiegend als Kulturpolitiker in den Mittelpunkt. Manche feiner Reden find für beftimmte Arbeitsgebiete wegweifend geworden. Was ihm in allen Kreifen unbedingte Achtung eingetragen hat, auch dann, wenn es im Tageskampf einmal zum Zufammenprall verfchiedener Meinungen kam, ift feine unbedingte Charakterfeftigkeit und perfönliche Sauberkeit. Er hat in einem Alter, in dem mancher fich bereits zur Ruhe fetzt, alle Auseinanderfetzungen und Vorftöße fo temperamentvoll geführt, wie es im allgemeinen nur ein junger Feuerkopf zu tun pflegt. Wir find davon überzeugt, daß Peter Raabe zum Nutzen des deutfchen Mufiklebens und feiner Organifation noch manchen wertvollen Beitrag leiften wird.

John W. R. Hellmann: „Mufik der Zukunft? Elektrizität als Klangquelle.“ Pionierarbeit auf dem Gebiet der elektro-akuftifchen Mufikinftrumente („Hamburger Tageblatt“ vom 3. Dezember 1937).

Schon bald nach der allgemeinen Einführung elektro-akuftifcher Geräte — Verftärker und Lautfprecher — zur „fekundären“ Wiedergabe von Mufik in der Form von Rundfunk- und Schallplattendarbietungen wurden die erften Verfuche gemacht, diefe Geräte auch der „primären“ Mufikwiedergabe nutzbar zu machen.

Die einfachfte Form einer derartigen Mufikwiedergabe war die elektromagnetifche „Abtaftung“ von geftrichenen oder angefchlagenen Saiten, wie fie befonders durch den „Neo-Bechftein-Flügel“ bekannt geworden ift. Hierbei handelt es fich jedoch auch nur um eine befondere Art fekundärer Wiedergabe, alfo um eine Verftärkung an fich fchwacher und refonanzarmer Töne, nicht aber um eine Klangerzeugung auf elektrifchem Wege.

Aber auch auf diefem Gebiete fehlte es nicht an Verfuchen, die fich auf die verfchiedenften phyfikalifchen Prinzipien gründeten. Noch auf dem elektromagnetifchen Prinzip beruht die „Zahnradorgel“ einer amerikanifchen Firma, während bei den „Lichtfirenen“ die Photozelle Anwendung fin-

det. Eine Lichttonſteuerung nach den Prinzipien des Tonfilms findet auch bei der „Welte-Lichttonorgel" Anwendung. Alle dieſe Inſtrumente haben als gemeinſames Kennzeichen, daß ſie zur Tonerzeugung mechaniſch bewegte, durch einen Elektromotor in Drehung verſetzte Teile enthalten.

Von ihnen unterſcheiden ſich grundſätzlich jene Verſuche, die ſyſtematiſch erzeugte elektriſche Schwingungen in akuſtiſche (Schall-) Schwingungen umformen. Als Schwingungserzeuger wird dabei die aus den Rundfunkgeräten bekannte Elektronenröhre verwendet. Jeder Rundfunkhörer kennt ja jene wenig melodiſchen Töne und Geräuſche, die bei unſachgemäßer Bedienung der Rückkoppelung entſtehen. Es iſt aber nicht ſehr ſchwer, dieſen Tönen muſikaliſch brauchbare Werte zu geben, das heißt, ſie abzuſtimmen.

Der erſte ſynthetiſche Klangerzeuger dieſer Art, von einem Franzoſen konſtruiert, benötigte noch nicht weniger als 400 einzelne Röhren und kam damit aus ökonomiſchen Gründen ſchon für die Praxis nicht in Frage. Mit der Reduktion der Röhrenzahl verzichtete man zunächſt einmal auf die mehrſtimmige Spielbarkeit, ſo bei Theremins Aetherwelleninſtrument, das ohne jegliches Manual geſpielt wird, und beim „Trautonium", das mit einem Gleitdraht-Manual verſehen war. Jörg Mager ſchuf dann auch ein Inſtrument, das mit einer Normalklaviatur zu ſpielen war.

Die Verſuche, von der Ein- zur Mehrſtimmigkeit vorzuſtoßen, führten zur Anbringung mehrerer einſtimmiger Manuale in der Form von Gleitdrähten („Hellertion") oder von Taſtaturen (Jörg Mager).

Hier ſetzt nun die Formentwicklungsarbeit eines jungen Hamburger Elektroakuſtikers ein. Harald Bode hat bei ſeiner „Warbo-Formantorgel" die Löſung gefunden, die das mehrſtimmige Spiel auf einem (Taſten-) Manual geſtattet. Für jede Stimme wird dabei nur eine Röhre zur Erzeugung der Grundſchwingungen benötigt. Die Grundſchwingungen, die in der üblichen Weiſe verſtärkt im Lautſprecher wiedergegeben werden, haben jedoch noch keinen Klangcharakter.

Dieſes erhalten ſie erſt durch Hinzufügung beſtimmter Obertongruppen oder „Formanten“ (daher der Name!).

Eine große Anzahl von Hebeln und Drehknöpfen geſtattet die ſynthetiſche Erzeugung jeder gewünſchten Klangwirkung, ſowohl zur Nachahmung bekannter wie — und das iſt das weſentliche! — zur Hervorbringung völlig neuer Klangeffekte. Neu iſt bei Bodes Verſuchsinſtrument auch die Regelbarkeit der „Einſchwingungsvorgänge“ durch zuſätzliche Röhren, wodurch auch die Klangwirkungen geſchlagener, geriſſener und gezupfter Töne mit beliebig langer Abklingdauer zu erzielen ſind.

Ein beſonderer Vorzug der „Formantorgel“ iſt, daß jede Stimme beim Spielen auf e i n e m Manual für ſich gefärbt, hervorgehoben und geſchwellt werden kann, wobei beſonders Hilfsknöpfe auch Stimmkreuzungen ermöglichen. Damit ſind die Möglichkeiten dieſer, an ſich an die „Melodiekoppeln“ einzelner Orgeln erinnernden Einrichtung noch weit größere. Ferner geſtattet das Inſtrument ein Tonhöhentremolo neben einem dynamiſchen Tremolo und eine gleitende Klangfarbenveränderung während des Spiels.

Es iſt nach Ausſage des Konſtrukteurs auch ohne Schwierigkeit möglich, das Inſtrument mit einem modulationsfähigen Anſchlag und mit Vorrichtungen zur gleitenden Tonhöhenveränderung zu verſehen, wie denn in dieſem Aufſatz überhaupt nur die weſentlichſten Eigenſchaften des Inſtrumentes geſtreift werden konnten.

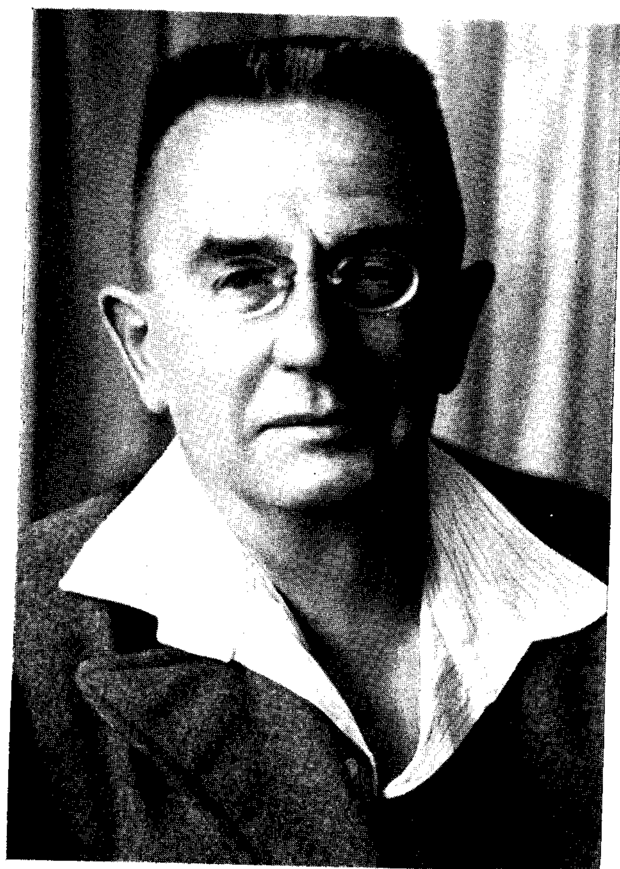
Ob es nun eine Zukunft hat, ob es ſich ſeinen Platz neben den herkömmlichen Inſtrumenten zu erringen oder gar — wie Optimiſten meinen — unſere geſamte Muſizierpraxis zu revolutionieren vermag, das läßt ſich freilich noch gar nicht abſehen. Vorausſetzung dafür iſt auf jeden Fall, daß unſere Komponiſten bereit ſind, für die neuen Klangmöglichkeiten auch eine neue Literatur zu ſchaffen.

F. P e t e r s - M a r q u a r d t : „Coburg und der Ritter von Gluck“ (Bayer. Oſtmark, 15. Nov. 37).

## AUS ZEITSCHRIFTEN:

Das Cäcilienvereinsorgan „M u s i c a s a c r a“ geht mit Jahresſchluß aus dem Verlag Friedrich Puſtet in Regensburg in den Verlag L. Schwann-Düſſeldorf über, der ſeinerſeits die ſelbſtändige Führung des „Gregorius-Blattes“ aufgibt und ab Januar 1938 das Cäcilienvereinsorgan mit dem Titel „D i e K i r c h e n m u ſ i k. Zeitſchrift des allgemeinen Cäcilienvereins für Deutſchland, Öſterreich und die Schweiz“ herausgibt. Die Hauptſchriftleitung der neuen Zeitſchrift liegt in den Händen des Generalpräſes Johann Mölders-Köln.

„M u ſ i k u n d T h e a t e r“, die Blätter der Städtiſchen Bühnen Nürnberg, haben zum Coſima Wagner-Gedenktag ein reichhaltiges Sonderheft „Coſima Wagner“ mit zahlreichen Bildern herausgebracht.



ZFM Archiv

Franz Schmidt

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1938 HEFT 1

# Franz Schmidt, ein repräſentativer öſterreichiſcher Muſiker.

Von Victor Junk, Wien.

Es iſt nur natürlich, daß unſre „Zeitſchrift für Muſik" von der Gepflogenheit, die ſchaffenden öſterreichiſchen Muſiker in den „Öſterreichheften" vorzuführen, — wie dies im Maiheft des vergangenen Jahres ja auch für Franz Schmidt ſchon geſchehen iſt — eben einer ſolchen Erſcheinung wie Schmidt gegenüber eine Ausnahme macht und ihm ein Sonderheft widmet. Es ſcheint uns dies ein Gebot der Stunde zu ſein, denn es gilt, manches endlich gutzumachen, was an ihm und ſeinem Werk geſündigt worden iſt. Ich denke hierbei vor allem an die ſchmähliche Art, mit der ſeine erſte Oper „Notredame", die ſpäter einen Welterfolg erzielte, bei ihrem Erſcheinen in Wien behandelt worden war. Bekanntlich hatte Guſtav Mahler, damals Direktor der Wiener Oper, die Partitur jahrelang im Archiv der Oper zurückgehalten, bis ſie endlich 1914, mit 11jähriger Verzögerung, daſelbſt zur Uraufführung kommen konnte. Es mag für den Komponiſten ein ſchwacher Troſt geweſen ſein, daß Mahler auch Wolfs „Corregidor" nicht bringen wollte und ſelbſt gegen Pfitzners „Roſe vom Liebesgarten" ſich lange wehrte, bis er dem Drängen ſeines Kapellmeiſters nachgeben mußte. Iſt aber die Unterdrückung des Schmidtſchen Erſtlingswerkes an ſich ſchon ein „Denkmal von der Zeiten Schande", ſo fand ſie ein Seitenſtück in der Art, wie die Oper bei ihrem endlichen Erſcheinen von „maßgebender" Seite „kritiſch" behandelt wurde. Damals gab es in Wien eine große und angeſehene Muſikzeitſchrift „Der Merker", deren Leitſpruch aus den „Meiſterſingern" genommen verkündete, daß „weder Haß noch Lieben" ſein Urteil trüben werde, das er fällt. Sollte man es nun für möglich halten, daß der Chefredakteur des „Merker", Richard Specht, der ſich das Opernreferat eigens vorbehalten hatte, die in Wien 1914 zur Erſtaufführung gebrachte Oper des in Wien wirkenden, bereits durch ſeine Sinfonien beſtbekannten Komponiſten Franz Schmidt in ſeiner „führenden" Wiener Muſikzeitſchrift überhaupt nicht beſprach, ſondern totſchwieg? Ich erinnere mich noch, mit welch gehäſſigen Ausdrücken Specht damals geſprächsweiſe ſich über Schmidts Werk ausließ; er ſpielte mir einiges aus dem Klavierauszug in entſtellender Liebloſigkeit vor und meinte, ein Takt Schönberg ſei ihm lieber „als der ganze Schmidt". Ich erinnere mich der Worte ganz genau.

Nun iſt es ja heute gottlob ganz gleichgültig geworden, was damals der eine oder andre Skribent über ein Produkt echter deutſcher Kunſt ſprach oder ſchrieb oder auch nicht ſchrieb. — Für uns aber entſpringt aus ſolch unverantwortlichem Gebaren einer gottlob verfloſſenen und kraftvoll überwundenen Epoche erſt recht die Verpflichtung, dem Werk des großen öſterreichiſchen Tondichters die Verlebendigung ſeines Werks und die Anerkennung zuteil werden zu laſſen, auf die es längſt Anſpruch hatte.

In dieſem Heft unſerer Zeitſchrift gelangt das ſinfoniſche Schaffen Schmidts, ſein Verhältnis zur Orgel und ſeine Kammermuſik getrennt zur Sprache. Das Auffallendſte im Schaffen Schmidts bleibt, wenigſtens nach außen hin, daß er keine Lieder veröffentlicht hat. Mag dies

auf den erſten Blick verwunderlich erſcheinen, ſo hat es doch ſeine Parallele bei keinem Geringeren als Bruckner. Vokalkompoſitionen aber ſind ſeine beiden Opern und das große Oratorium, betitelt „Das Buch mit ſieben Siegeln“, das in dieſem Winter durch die Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien zur Feier ihres 125jährigen Beſtandes uraufgeführt wird, und über das ich nach Einblicken, die mir der Komponiſt gewährte, in dem ſchon genannten Artikel im Maiheft 1937 vorläufige Andeutungen machen konnte.

Aber über die beiden Opern Schmidts muß noch einiges geſagt werden.

Als „Notredame“ erſchien, nannte ſie Edgar Iſtel „eine der bemerkenswerteſten Opern der Neuzeit“, die „mehr aufwiegt als ein Dutzend Mignons, Marthas und Traviatas“. Der Erfolg der Wiener Aufführung war denn auch ein großer und das Orcheſter der Wiener Philharmoniker, aus dem Schmidt ſelbſt hervorgegangen war, hat ſelten ſo ſchön geklungen wie an jenem Ehrenabend ihres einſtigen Kollegen.

Die Kritik pflegt mit Vorliebe bei Opernbeſprechungen auf die Schwächen der Dichtung zu pochen und ſie tat es mit beſonderer Freude an dieſem Buch, das ſich der Komponiſt ſelbſt gemeinſam mit Leopold Wilk nach dem einſt vielgeleſenen Roman Victor Hugos „Der Glöckner von Notre Dame“ zurecht gelegt hatte. Bietet auch das an blutigen Taten reiche Textbuch ſolche Angriffspunkte, ſo iſt demgegenüber feſtzuhalten, daß die Muſik Schmidts weit über dieſen Text hinausgewachſen iſt. Denn dieſe Muſik iſt innerlich erlebt und empfunden, ein Geſchenk blühender Inſpiration, nirgends erklügelt oder bloß erarbeitet, ſoviel tüchtige Muſikantenarbeit auch drin ſteckt, ſie zeigte nicht nur aufs neue, mit welcher Sicherheit und Klarheit Schmidt ſein Orcheſter unbeeinflußt aus ſich ſelbſt zum natürlichen Vollklang und zum höchſten Wohlklang führt, ſondern hier erkannte man zugleich die Kunſt des Komponiſten, auch für die menſchliche Stimme melodiſch, geſanglich, natürlich und dankbar zu ſchreiben. Immer aber bleibt dieſe Muſik frei von allem Trivialen, Diſſonanzen werden nicht um ihrer ſelbſt willen in den Vordergrund gerückt, klar und durchſichtig bleibt Anlage und Ausführung und ſelbſt bei höchſter Kraftentfaltung wirkt der Klang niemals brutal, ſondern verrät ſtets den vornehmen, wahren deutſchen Muſiker, als den ſich Schmidt lange vorher durch ſeine Sinfonien zu erkennen gegeben hatte. Und den ſchwärmeriſchen Romantiker im beſonderen, der auf den lyriſchen Teilen mit Vorliebe verweilt und hierin ſein Beſtes und Unmittelbarſtes gibt.

Schon in dieſer ſeiner erſten Oper erregen, genau ſo wie ſpäter in der „Fredigundis“, diejenigen Stellen der Partitur, die eine in ſich abgeſchloſſene oder abgerundete formale Ausgeſtaltung ermöglichen, unſer beſonderes Intereſſe, alſo die Vor- und Zwiſchenſpiele, inſtrumentale Einleitungen, die ihm Gelegenheit geben, ſeine muſikaliſchen Einfälle ſinfoniſch auszuweiten, die großen Monologe, längere Stellen, die ſich gerne auf Orgelpunkten aufbauen und ſo natürlich ſteigern, ein Liebesduett von tiefſter Innerlichkeit, auf einer zärtlich ſchmachtenden Melodie packend aufgebaut. Indes, wo es die Szene erfordert, wird Schmidts Muſik auch wirklich dramatiſch und zündet. Und ſo, indem ſie aus der an grauſigen Bildern und Szenen reichen Handlung die Anläſſe und die Anregungen zur ſchönſten Eigenentfaltung zieht, breitet ſie ſich beruhigend und verklärend über das Verwunderliche des Stoffes und rechtfertigt ſeine Wahl.

Auch die zweite Oper „Fredigundis“, die 1922 an der Berliner Staatsoper ihre Uraufführung erlebte, ſtützt ſich auf ein Textbuch, das, nach dem Roman von Felix Dahn durch Bruno Warden und I. M. Welleminſky zum Libretto ausgearbeitet, des Blutigen und Brutalen genug enthält. Die Handlung vollzieht ſich zwar in jenem reizvollen hiſtoriſchen Zwielicht, in jener bedeutſamen Zeit des Überganges, wo heidniſche Gedankenkräfte ſich mit chriſtlichen Ideen miſchen und ihnen weichen müſſen: in jener Umwelt alſo, die Grillparzers „Weh dem, der lügt!“ ſo ſchön zum Hintergrunde eines Luſtſpiels gemacht hat. Aber von keinem Luſtſpiel iſt hier die Rede, vielmehr von der blutigſten Tragödie, die ſich um die ſchuldverſtrickte Königin auf dem Thron der Merowinger abſpielte: dieſe Fredigundis ſteht ſo als ein Stück Heidentum vor uns, als verführeriſch ſchöne Maid unbekannter Herkunft, mit wallendem roten Haar, die alle Männer behext und den König Chilperich, der eben ſeine zweite Gemahlin Galswintha heimführt, dazu bringt, ſie, die Mörderin der Königin, auf den

Thron zu erheben. Einen für ihren gefährlichsten Feind, den Bischof Praetextatus, bestimmten Giftbecher trinkt aus Versehen der König, und ungebrochen durch alle von ihr bewirkten Schrecken und Grausamkeiten sucht Fredigundis, dem heidnischen Glauben vertrauend, am offenen Sarkophage Chilperichs den König durch Tanz und Zauberwort wieder zum Leben zu erwecken. Aber da schlägt der Deckel des Sarkophags zu und klemmt die Frevlerin an ihren Haaren fest. Als man sie befreien kommt, ist ihr Haar durch ein Wunder weiß geworden: da überfällt sie die Reue und die Einsicht in die Gewalt des Christengottes, sterbend sinkt sie zu Boden.

Auch hier erlebten wir das anfangs Befremdliche, daß der Mann, dessen Musik nach der innerlichsten Seite gewendet ist, der absolute Musiker Franz Schmidt, sich durch solch wilde Bilder einer recht veräußerlichten Handlung hat reizen lassen. Und doch ist auch die Musik zur „Fredigundis" ein kostbares Stück dieser musikalischen Feinarbeit geworden. Freilich wird es seine Zeit brauchen, bis die Welt einer solch inneren Kraft ihr Recht wird geben können. Man muß bei Franz Schmidt (so schrieb ich damals nach der Wiener Erstaufführung im Frühjahr 1924) viel mehr als bei irgend einem anderen Opernkomponisten hören gelernt haben, muß um seine Musik werben und nicht glauben, daß sie sich von selbst aufdringt. Und wenn wir ja einmal ihren Zusammenhang mit den Bühnenereignissen zu vermissen glauben, dann ist uns eben nicht klar geworden, worauf es dem Komponisten ankam; die Geschehnisse nachzumalen oder zu untermalen, darauf verzichtet er ganz. Er schaltet somit aus dem Requisit der Opernsprache das Rezitativ (selbst im Wagnerschen Sinne) einfach aus oder läßt es über seiner versponnenen Zustandsmusik dahingehen. Das Wesentliche ist ihm jene schöpferische Arbeit, die der Grundstimmung durch rein musikalische Mittel, durch Führung und Figurierung der Stimmen, beikommt. Nichts ist hiefür bezeichnender als die große Ansprache des Königs im III. Akt. Wir erwarten ein Seitenstück zu „Hört, Grafen, Edle, Freie von Brabant!" und hören ein Fugato der Streicher im Orchester, über dem der Gesang des Königs frei kontrapunktiert.

Schmidt arbeitet ohne Leitmotive; er nimmt auch die Farben für seine Charaktere aus dem Bild der Situation. Dieses Überbetonen des Situationsgehalts, der Stimmung, gegenüber der Handlung, dem Moment, macht es natürlich, daß Schmidts Musik sich eben dort am besten auswirken kann und am höchsten erhebt, wo Stillstände der Handlung sind. So sind es auch in der „Fredigundis" die mehr geschlossenen Formen, die aufs überzeugendste die innere Kraft dieser Musik dartun: die Zwischenakts- und Verwandlungsmusiken und die großen Tableaux, an denen die Oper glücklicherweise reich ist. Das Prunkstück der Partitur ist der gewaltige Fanfarenchor, der die Brautfahrt des Königs begleitet: homophon inspiriert, aber alsbald kunstvoll verarbeitet, durch punktierte Rhythmen belebt und gesteigert, ist er ein anschauliches und erhebendes Bild von Macht und königlichem Glanz: schon im Vorspiel zur Oper sich herrisch ankündend, wirken diese Trompetenfanfaren dann, als das Bild hinzutritt und sie sich dem brausenden Wunderklang des Schmidtschen Orchesters verbinden, wie ein ergreifender Hymnus, eine Intuition im Großen.

Der Nachteil, den etwa die Bühnenhandlung bei solcher Eigenwilligkeit der Musik erleiden könnte, ist wettgemacht und ausgeglichen durch die Größe und Reinheit dieser Musik, die dem Kunstgenre der Oper Kräfte zuführt, aus denen die ganze Gattung vielleicht neue Blüten zu treiben vermag.

# Die Orchesterwerke Franz Schmidts.

Von Constantin Schneider, Wien.

Franz Schmidt hat auf dem Gebiete der Orchestermusik bisher vier Sinfonien, zwei Variationenwerke und zwei Klavierkonzerte geschaffen. Es sind ausnahmslos Werke der absoluten Musik, wie es der Art des Komponisten entspricht, sie folgen keinem außermusikalischen Programm, kein dichterischer Vorwurf liegt ihnen zu Grunde. Formal hat in diesen acht Werken die zyklische Sinfonieform das Übergewicht, auch die beiden selbständigen Variationenwerke sind von einer viersätzigen Großform im Sinne des Sinfoniezyklus überbaut. Andrerseits dringt die Variationsform als gestaltendes Prinzip in seine Sinfonien und Konzerte

ein, und ſomit iſt Schmidts Kompoſitionsſtil rein äußerlich betrachtet als eine Fortſetzung der von Brahms und Reger eingeſchlagenen Richtung anzuſehen.

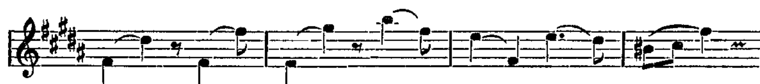
Überblickt man die genannten Orcheſterwerke, ſo fällt vor allem ihre geringe Zahl gegenüber einer Schaffenszeit von faſt vier Jahrzehnten auf, eine Sparſamkeit offenbart ſich hier, die für Schmidts Schaffen charakteriſtiſch bleibt, auch wenn man ſeine Werke auf dem Gebiete der Kammermuſik, der Orgelkompoſition, der Oper und des Oratoriums miteinbezieht. Mehrere Jahre braucht jedes Werk zu ſeiner Reife und erſt das vollſtändig Ausgereifte wird von Schmidts künſtleriſchem Gewiſſen als aufzeichnungswert befunden. Was Gerhart Hauptmann einmal über ſeine Schaffensweiſe geſagt hat, dürfte, wenn auch niemals ausgeſprochen, Franz Schmidts Grundſatz ſein: „Man darf auch in der Produktion nie das unbewußt Wirkende aufſtören; man könnte ſonſt leicht in die Lage kommen, Mechanik für Wachstum zu ſetzen." Es iſt bei Schmidt niemals Mechanik, gewollte Konſtruktion, ſondern organiſches Wachstum, das jedes Werk hervorbringt, welches Wachstum ſich nicht nur in dem abgeſchloſſenen Werk als Ganzes genommen zeigt, ſondern auch in jeder Einzelheit ſeiner Teile (wie bei Bruckner) und das ſich ſchon im äußeren Bild des Formalen ausſpricht, wie in Folgendem an einzelnen Beiſpielen gezeigt werden ſoll.

Hieraus ergibt ſich auch die Bevorzugung des allerorganiſcheſten unter den muſikaliſchen Geſtaltungsprinzipien, der Variationsform. Über das Einzelwerk hinaus ſchließt ſich aber auch Schmidts Geſamtwerk zu einem Organismus zuſammen, weil es das Abbild einer innerlich wachſenden und nach dem Höchſten ſtrebenden Perſönlichkeit iſt. Seine Werke ſind als chronologiſch genommen die Markſteine einer Entwicklung, die freilich von außen her nur erfühlt werden kann, wenn man durch die äußere Form dringt, die Schale, die den Fruchtkern des Weſens umſchließt. Auf dieſen Weg zu führen ſoll mit der Zweck der folgenden Überſicht ſein, die zugleich die Eigenart, den hohen Wert der acht Orcheſterwerke Franz Schmidts aufzeigen ſoll und damit beitragen will, daß dieſen Schöpfungen deutſchen und romantiſchen Muſikgeiſtes auch im geſamten deutſchen Muſikleben endlich der ihnen gebührende Platz zukommt, über die öſterreichiſche Heimat des Komponiſten hinaus, in der ſie ſich ſeit Jahren ihre feſte, unverrückbare Stellung im öffentlichen Muſikleben erobert haben.

Die erſte Sinfonie in E-dur, 1910 vollendet, wurde ſeinerzeit mit dem Beethovenpreis der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien ausgezeichnet. Damit wurde das erſte veröffentlichte große, aber auch erſtaunlich kühne Werk Schmidts gewürdigt, das in der Verfallszeit der Muſik um 1900 ganz unzeitgemäß wirken mußte. Bruckner und Brahms waren wenige Jahre vorher geſtorben, Strauß und Reger waren noch wenig bekannt, dafür aber umſo umſtrittener. Deutſche Art und Muſik wurden damals von fremdländiſchem Geiſt überſchwemmt und überwältigt, der von Oſt und Weſt und Süd her einſtrömte. Gegen den Strom gerichtet, echtes Muſikantentum gegen dekadenten Intellektualismus ſetzend, war dieſe Sinfonie, ein konſervatives, und doch auch perſönliches, ja enthuſiaſtiſches Erſtlingswerk, das naturgemäß in erſter Linie die Auseinanderſetzung des Komponiſten mit den ſtiliſtiſchen Gegebenheiten ſeiner Generation enthalten mußte. Dieſe erſte Sinfonie fußt formal auf Bruckner und dem Erbe der großen Wiener Klaſſiker, Beethovens vor allem, und ſteuert zugleich mit tauſend Maſten ſinfoniſchem Neuland entgegen. Traditionsgebunden iſt der erſte Satz, ein richtig gehender Sonatenſatz mit korrekter Themenaufſtellung, Durchführung und Repriſe. Der zweite Satz iſt zweithemig, wobei ſich Rondo- und Sonatenform durchdringen, ſo wie in Bruckners langſamen Sätzen, wobei aber Schmidt, ſehr im Gegenſatz zu ſeinem Vorbild, den inneren Höhepunkt ſchon im Anfangsteil vorwegnimmt, während das Finale, in Bruckners Art, den Gipfel darſtellt und feierlich in einem Choral ausklingt, der zuerſt als Seitenſatz aufgetreten war. Manche ganz perſönliche Errungenſchaften in formaler Hinſicht, die über Bruckner hinausgehen, ſind keineswegs zu verkennen: ſo z. B. ſchon im erſten Satz die ſpäter für Schmidt typiſche figurative Variation der Themen, in der Durchführung die kühne Verkoppelung von Haupt- und Seitenſatz. Im Trio des Scherzos wird ein achttaktiges Thema zum obſtinaten Baß einer Variationenreihe verwendet, und ſomit eine barocke, von Brahms und Reger bevorzugte Form wieder erweckt. Im Finale tritt, ähnlich wie in Bruckners Fünfter, die Fugierung ſtark hervor, ſo iſt z. B. die Durchführung als Fugato über einer Verkleinerung des Hauptthemas angelegt. Frei-

lich fehlt noch eine innere Bezogenheit der Sätze zueinander, aber allen vier Sätzen ist ein festlicher Charakter eigen, der im ersten Satz sogar zu einer feierlichen Ankündigung der Hauptthemen durch vorausgeschickte Fanfaren führt. Festlich und weihevoll ist der abschließende Choral, der konsequent durch die Entwicklung der vorausgegangenen Sätze vorbereitet wird. Optimismus der Jugend und ein selbstbewußtes, aus der Fülle der deutschen Romantik schöpfendes Kraftgefühl, die vollendete Beherrschung der überlieferten Formen und ein überquellender Reichtum an Erfindung künden sich in dieser festlichen Sinfonie an, aber auch der Wille neue Wege der sinfonischen Gestaltung mit aller Entschiedenheit zu beschreiten.

Mehr als ein Dezennium war seit der ersten Sinfonie vergangen, als die zweite Sinfonie in Es-dur (Besetzung: dreifache Holzbläser, 8 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 4 Pauken, große Trommel, Becken, Triangel, Tambourin, Tamtam, Streicher) am 2. Dezember 1913 in einem Gesellschaftskonzert in Wien unter Franz Schalks Leitung die Uraufführung erlebt. Es war eine ganz neue Welt, die sich damals dem Zuhörer erschlossen hat. Den ersten Satz eröffnen, in vielfach verteilten Linienzügen von Einzelmotiven, bewegliche, rieselnde Figurationen, wie Quellenmurmeln und Spiel eines Gespinstes von Wasserläufen, die immer mächtiger, wie zu einem Strome anschwellen, bis strahlend in feierlicher Pracht das Hauptthema im romantischen Es-dur ersteht. Nachdem es gesteigert und ausgeklungen ist, setzt durch eine geheimnisvolle, aber doch wieder organisch erwachsene Überleitung verbunden, das zweite, das Gesangsthema, im Horn ein, ein schwärmerischer, hingebungsvoller Liebes-



gesang, umhüllt von vielstimmigem Rankenwerk eines Geflechtes von Nebenstimmen, wie auch Bruckner seine Gesangsthemen häufig einzuführen pflegt. Noch ist es ein korrekter Sinfoniesatz, aber erfüllt von einer Klangpracht ganz persönlicher Art, ein organisches Leben und Weben, das in solcher Klarheit und Fülle der Erfindung bisher nur selten erklungen war. Der zweite Satz, „Allegretto con variazioni", stellt in vollem Gegensatz zum Bisherigen, ein schlichtes altväterisches Thema an die Spitze, das der archaïsierenden Sphäre eines Brahms oder Reger entstammen könnte, und nun folgen, wieder nach Art dieser beiden Meister, eine Reihe von Variationen, anfangs schlichte, klare Figurationen, mit systematischer Vergrößerung des Klangkörpers. Doch diese Variationen werden immer freier, fantastischer, rhapsodischer, einmal zum Choral verdichtet, dann wieder impressionistisch aufgelockert, bis überraschend in der achten Variation eine leidenschaftlich-feurige ungarische Weise in schwirrenden Terzenketten der Streicher aufklingt. (Übrigens ein Gegenstück zu Schmidts Zigeunerzwischenspiel, das sich aus seiner Oper „Notre Dame" in den Konzertsaal hinübergerettet hat und eine Vorausnahme der später entstandenen Husarenlied-Variation.) Es ist zugleich eine Erinnerung an die Heimat des Komponisten, an Preßburg, jene Stadt, die auch heute noch am Schnittpunkt von drei völkischen Kulturen liegt: der deutschen, ungarischen und slavischen. Dorthin führt uns auch die neunte Variation, zugleich das „Scherzo" der Sinfonie, das eine slavische Tanzweise beherrscht, aber die zehnte Variation, das „Trio" des Scherzos, nimmt wieder den schwärmerischen Charakter der deutschen Romantik an und so begegnen sich in dieser Sinfonie die Volksweisen der drei führenden Nationen der ehemaligen Donaumonarchie und man möchte daher das Werk als die „österreichische Sinfonie" Franz Schmidts bezeichnen. Die Wiederkehr der neunten Variation rundet dann das Scherzo im Ablauf der Variationenreihe richtig ab. Das Finale spinnt in langsamer Einleitung das Variationsthema in fugierter Technik weiter aus, führt aber später neue Themen ein und vor allem Erinnerungen aus dem ersten Satz und den Variationen, besonders die ungarische Weise, immer im kunstvollsten Kontrapunkt, wobei auch Umkehrungen der Themen auftreten, um schließlich mit einem Choral auszuklingen. Der Grundgedanke von Bruckners Schlußsätzen ist hier mit aller Konsequenz weitergeführt, zudem wird die Variation herangezogen, um größte thematische Einheitlichkeit des Ganzen zu erzielen.

Die dritte Sinfonie in A-dur ist beim internationalen Preisausschreiben der Columbia-Graphophone-Gesellschaft in New-York, anläßlich der Schubertzentenarfeier 1928 veranstaltet, mit dem ersten Preis in der österreichischen Sektion ausgezeichnet worden. Den Bedingungen

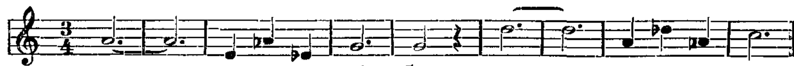
des Wettbewerbes zufolge sollte ein Werk geschaffen werden, das „bei tadelloser formaler Gestaltung gekennzeichnet ist durch das Vorwalten eines kraftvoll sich darbietenden melodischen Gehaltes. Die instrumentale Besetzung sollte das Maß des klassischen Orchesters der Zeit Schuberts nicht wesentlich überschreiten." Niemand war geeigneter als Schmidt sich um den Preis zu bewerben, sein ganzes bisheriges Schaffen führte ihn zu diesem Werk, seine meisterliche Formbeherrschung, seine nieversagende, blühende Erfindung. Das kleine Orchester von Schuberts C-dur- und unvollendeter Sinfonie ist nur durch die Einführung eines zweiten Hörnerpaares überschritten, die klassische Form in ihren Grundzügen in jedem Satz gewahrt, ebenso der innere Charakter der vier herkömmlichen Sinfoniesätze.

Das Werk, 1928 vollendet, gelangte am 2. November 1928 unter Franz Schalks Leitung zur Uraufführung durch die Wiener Philharmoniker, denen es gewidmet ist, im Gedenken an die viele harte Arbeitsjahre umfassende Verbundenheit dieses weltberühmten Orchesters mit dem Komponisten Schmidt, der hier als Cellist gewirkt hatte und sich die bewunderungswürdige Orchestertechnik in langjähriger Praxis erwerben konnte. Innerhalb des durch die Bedingungen des Preisausschreibens gesteckten Rahmens schuf Schmidt auch jetzt wieder Persönliches, vor allem im Orchestralen, das, durch die reiche Polyphonie bedingt, vielfach zu einer kammermusikalischen Führung sich entfaltet und daher umsomehr für ein Meisterorchester bestimmt ist. Es zeigt sich hier weiter eine glückliche Synthese von klassischen und romantischen Elementen, überglänzt von einer persönlichen, immer wieder neu emporquellenden Erfindung von frühlingshafter Frische, die an Schubert gemahnt.

Eigenartig genug setzt im ersten Satz das Hauptthema in einem vielstimmigen Rankenwerk der Holzbläser ein, wobei der Flöte die Hauptstimme zufällt. An die Aufstellung je eines lyrischen und eines pastoralen Themas schließen sogleich durchführungsartige Abschnitte an. Ihnen folgt der umfängliche Durchführungsteil selbst, der auch Umkehrungen der Themen bringt. Das Adagio ist dreiteilig, wobei die Außenteile streng gebundene Streichersätze, von herbster harmonischer Prägung darstellen, während der Mittelteil rhapsodisch frei gestaltet ist. Der Ausklang des Satzes bringt die Verklärung des Hauptgedankens, wie bei Bruckner an dieser Stelle seiner langsamen Sätze. Das Scherzo ist sehr ausgedehnt, da die Außenteile, wie bei manchen Brucknerschen Scherzi, richtige Sonatensätze sind, auch hier klingen, wie bei seinem sinfonischen Vorfahren, österreichische Tanzweisen auf, wenn sie auch, Schmidts Eigenart entsprechend, stark fugiert sind. Außergewöhnlich in der Anlage ist das Finale: die langsame Einleitung führt ein feierliches, chromatisches Choralthema ein, das in dem folgenden, besonders ausgedehnten Allegro zu einem Rondothema im Rhythmus der altklassischen Gigue umgestaltet wird. Erstaunlich wirkt nun die folgende kühne und leicht dahinschwebende Verbindung von Rondo- und Fugenform, wobei zugleich die Sonatenform durchdringt, bewunderungswürdig ist die polyphone Gestaltung, die nichts Gezwungenes, nichts Erdachtes verrät. Das Ganze ist ein durch und durch musikantisches Werk, wie nur wenige in unserer Zeit erblüht sind. Aber doch bleibt ein Erdenrest an dieser „Preissinfonie" haften, denn es fehlt ihr vielleicht jene höchste Beschwingtheit und Überzeugungskraft, die nur innerstes persönliches Erleben verleiht, ein Mangel, der nicht dem Schöpfer, sondern dem äußeren Anlaß zur Schöpfung anzulasten sein mag.

Die Reaktion des persönlichen Erlebens stellt sich aber in der vierten Sinfonie mit umso zwingenderer Macht ein. Aus tragischem Erleben ist hier eine Totenklage erhabenster Art gestaltet, eine Nänie zugleich, ja ein Requiem, mit dem die Sinfonie in ihrem Adagio-Abschnitt gipfelt. Das Werk ist 1933 in Perchtoldsdorf bei Wien entstanden, in der ländlichen Stille, ferne der Großstadt, wo Schmidt nach vielen Jahren der öffentlichen Tätigkeit, auch an leitender Stelle im österreichischen Musikleben, nunmehr ungestört seinem Schaffen leben kann. Gewidmet ist die vierte Sinfonie dem Dirigenten Oswald Kabasta, dem musikalischen Leiter des österreichischen Rundfunks, der sich mit nimmermüder Treue und Hingebung als Freund und Förderer des größten österreichischen Sinfonikers unserer Zeit immer wieder bewährt. Unter seiner Leitung gelangte das Werk am 10. Jänner 1934 zur Uraufführung und hat unter allen Werken, die man bisher von Schmidt kennengelernt hatte, bisher am allertiefsten ergriffen. Ungewöhnlich ist schon die formale Anlage, da hier Schmidt den klassischen Sinfoniezyklus
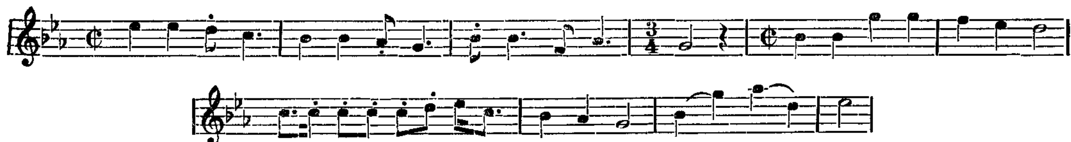
der vier Sätze, die in dieser Sinfonie pausenlos ineinander übergehen, mit der Grundform des klassischen Sonatensatzes — Themenaufstellung, Durchführung, Reprise — verbindet. Der Themenaufstellung im ersten Teil folgen Adagio und Scherzo in der Art von Durchführungen, während der Schlußteil eine neue Fassung des ersten Teiles, also eine, wenngleich stark veränderte, Reprise darstellt. Anfang und Ausklang des Werkes sind durch das gleiche pastorale, schwermütige Trompetensolo gegeben, die das Werk symmetrisch einrahmen, es ist



zugleich der Grundgedanke des Werkes, das somit als Ganzes erlebt, wie eine ungeheuere Klangvision erscheint, die aus leidensvollen Erlebnissen, wie es dieses Grundthema ausdrückt, entstanden ist. Dieses Thema hat der Komponist also erklärt: „Es ist sozusagen die letzte Musik, die man ins Jenseits hinübernimmt, nachdem man unter ihren Auspizien geboren und das Leben gelebt hat". Diesem Hauptthema stellt sich eine kraftvolle, leidenschaftlich aufglühende Melodie von ungarischem Einschlag in den Geigen, von Harfen begleitet, entgegen. Den tragischen Gipfel des Werkes stellt der Adagioteil dar, dessen Außenteile von einem schwermütigen Cellosolo eingeleitet werden, während sein ausgedehnter Mittelteil mit seinen ehern-düsteren Rhythmen den Charakter eines Trauermarsches annimmt. Das folgende Scherzothema ist eine Umbildung des Adagiothemas, doch treten im weiteren Verlauf dieses Abschnittes auch die beiden Themen des ersten Teiles (Trompetensolo und ungarische Weise) in die überaus kunstreiche kontrapunktische Verarbeitung ein. „Nach dem eine Katastrophe andeutenden Abschluß der Durchführung (Scherzo) tritt die Reprise des ersten Teiles ein, in der alles gereifter und verklärter erscheint", wie Schmidt sagt. „Die Coda ist ein Sterben in Schönheit, wobei das ganze Leben noch einmal vorbeizieht."

Von den beiden selbständigen Variationenwerken für Orchester stellt die „Chaconne" (Uraufführung 1932) die orchestrale Bearbeitung der 1925 komponierten Orgelchaconne dar, trotz archaïsierender Tonalität ein modernes, dabei festliches und überaus reichgestaltetes Werk. Die einzelnen Variationen sind im Sinne der vier Sinfoniesätze zu Gruppen zusammengefaßt, dabei erscheint innerhalb jeder Gruppe das Thema in eigenartiger, harmonischer Fassung, bei Wahrung der gleichen Tonart. Es folgen in den vier Variationsgruppen nacheinander die äolische, lydische, dorische und jonische Tonart. Daß die Variationen auch reichlich mit fugierten Partien durchsetzt sind, ist bei Schmidt selbstverständlich.

Bekannter und verbreiteter — auch durch Furtwänglers Interpretation! — sind die „Variationen über ein Husarenlied" (Clemens Krauß gewidmet, Uraufführung 1931). Sie sind gleichfalls sinfonisch angelegt. Für Schmidt ist schon die Einleitung bezeichnend, in der sich aus einem dämmernden Weben von Stimmen allmählich das ungarische Thema traumhaft heraushebt, aus dem Unterbewußtsein auftaucht, wie eine Erinnerung aus ferner Jugendzeit, um dann improvisatorisch und im reichen ornamentalen Schmuck, wie von einem Zigeunerorchester vorgetragen zu werden, bis endlich das Thema selbst, das marschmäßige Reiterlied, wie es die Husarenschwadronen singen, mächtig erklingt.



Eine Variationenreihe ist auch das erste Klavierkonzert, die „Konzertanten Variationen über ein Thema von Beethoven für Klavier (linke Hand) mit Begleitung des Orchesters". Als Thema liegt dem Werk das Scherzo (mit Trio) von Beethovens Sonate F-dur Op. 24 für Violine und Klavier („Frühlingssonate" genannt) zu Grunde. Auch hier führt die Einleitung die einzelnen Motive des Themas in improvisatorischer Weise ein. Beide Themen werden in steigender Bewegung und wachsender Veränderung variiert, selbst zum Bolero verwandelt, im Finale werden schließlich beide Themen fugiert und zu einer packenden Steigerung emporgetragen.

Das zweite Klavierkonzert (Uraufführung 1935), gleichfalls für die linke Hand, ist dreisätzig und wahrt die sinfonische Anlage. Im zweiten Satz ist die Verbindung von Dreiteiligkeit und Variationsform bemerkenswert, das Finale ist ein siebenteiliges Rondo. Von größter Bedeutung wird hier die Schlußkadenz des Soloinstrumentes, weil sie durchführungsartig und rückschauend die Hauptthemen des ganzen Werkes noch einmal zu einer höheren Einheit zusammenfaßt und das Finaleerlebnis zu einem bisher noch kaum erreichten Gipfel führt.

Vom Standpunkt der musikalischen Form und ihrer Entwicklung aus gesehen, auf die wir unseren Überblick beschränken mußten, bieten die Orchesterwerke Franz Schmidts trotz anfänglicher Bindungen an die Meister Bruckner, Brahms und Reger genug des Neuen, Fruchtbaren und Zukunftweisenden. Doch diese Formenwelt ist nur ein Gerüst von Schemen. Der schöpferische Geist des Meisters hat dieses mit Kunstwerken erfüllt, die von jedem Blickpunkt aus, woher man sie auch betrachtet und erlebt, allseits vollendet sind und daher bei aller Kühnheit, aller Modernität auch zeitlos, wie alles Schöne und Echte.

# Franz Schmidt und die Orgel.

Von Franz Schütz, Wien.

Es ist nicht der Zweck der folgenden Ausführungen, die Orgelwerke des österreichischen Komponisten einer ins Detail gehenden kritischen Betrachtung zu unterziehen. Dies wäre nur im Rahmen einer rein fachlichen Abhandlung möglich, die vom Leser eine genauere Kenntnis der einzelnen Kompositionen voraussetzt. Ebenso soll vermieden werden, durch allgemein gehaltene Fragen der Einstellung Franz Schmidts zur Orgel Genüge zu leisten. Vielmehr will ich den Versuch unternehmen, die grundsätzliche Existenzberechtigung dieser vielfach noch angefeindeten Orgelwerke nachzuweisen, bezw. wechselwirkend das Problem der Orgel, wie wir es in Österreich sehen, zu erwähnen. Daß die heutige österreichische Organistengeneration, soweit sie mit Franz Schmidt bis in die allerletzte Zeit in seiner Eigenschaft als Kollege und Lehrer in lebhaftester Verbindung stand, nicht frei von einem erklärlichen Subjektivismus ist, wird gerne zugegeben. Das Gefahrenmoment einer Überschätzung ist deshalb noch nicht gegeben, da über Franz Schmidt die Akten wohl schon geschlossen sind und die musikalische Welt dem Schaffen des weitaus größten jetzt lebenden österreichischen Komponisten durchaus positiv gegenübersteht. Daß die Orgelwerke Schmidts noch ein Streitobjekt bilden, hat seine Ursache unseres Erachtens erstens in seiner Einstellung zur Orgel überhaupt und zweitens in der künstlerischen Atmosphäre des Landes, in der sie geschaffen wurden.

Um den ersten Punkt klarzustellen, erscheint es notwendig, einen Vergleich zwischen den beiden bedeutendsten Orgelkomponisten der Gegenwart zu ziehen, die, wenn auch das Schaffen des einen (Max Reger) schon unter dem Gesichtswinkel einer zeitlich größeren Distanz betrachtet werden kann, doch die Entwicklung der Orgel unter dem Einfluß ihrer Persönlichkeit in eine bestimmte Direktion gedrängt haben, bezw. die Orgel, ganz außerhalb der allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge der Musik noch in den Dienst ihrer Kompositionen zu stellen in der Lage sind (Franz Schmidt). Beide sind vermöge ihrer schöpferischen Eigenart berufen, das Instrument als Mittel zum Zweck nach ihrem Willen zu formen. Die grundsätzliche Verschiedenartigkeit, die Reger und Schmidt in der Auffassung der der Orgel zufallenden künstlerischen Aufgaben bekunden, ist vielleicht die Grundursache, warum die heutige Generation, immer noch festgelegt auf die Struktur des Orgelideals Max Regers, den Werken des als Orgelkomponisten später bekannt gewordenen Franz Schmidt zum Teile noch ablehnend gegenübersteht. Die folgende Untersuchung über die Wege, die beide beschritten haben, um das Problem der Orgel zu meistern, ist im Geiste möglichster Objektivität verfaßt, sie kann jedoch keinen Anspruch auf absolute Vollkommenheit machen. Die Richtigkeit des Ergebnisses muß einer späteren Zeit vorbehalten bleiben.

Als Max Reger zur Orgel kam, waren bereits, wohl unter dem Einfluß der Romantik und den Möglichkeiten der Technik, starke Ansätze vorhanden, unser Instrument in die Richtung

der „Orcheſter-Orgel" zu drängen. Der Kulminationspunkt dieſer Beſtrebungen war ein Unding, welches alle Verfallskeime in ſich trug und welches in keiner Hinſicht geeignet erſchien, als eine durch den zeitlichen Fortſchritt bedingte Vervollkommnung des klaſſiſchen Orgelideales angeſprochen zu werden. Und zwar iſt der prinzipielle Unterſchied zwiſchen der Orgel des 17. oder 18. Jahrhunderts und den neuzeitlichen Werken nicht ſo ſehr in den mechaniſchen Teilen, als vielmehr in dem klanglichen Aufbau zu ſuchen. Denn Pneumatik und Elektrizität ſind Folgeerſcheinungen des techniſchen Fortſchrittes, die abzulehnen nur dann eine Berechtigung hat, wenn ſie mißbraucht werden. In klanglicher Hinſicht jedoch kam man von der alten Orgel zum „romantiſchen" Inſtrument, d. h. die Orgel hatte nicht mehr die primäre Aufgabe, das Inſtrument der Polyphonie zu ſein, ſondern das Hauptgewicht wurde, ganz im Sinne der romantiſchen Epoche, auf möglichſte Vielheit in der Farbenſymphonie gelegt. Die Polyphonie der Regerſchen Orgelwerke iſt denn auch im allgemeinen nicht im Sinne Johann Seb. Bachs zu werten, Reger ſtellt an das Inſtrument, welches er vorfand, in polyphoner Hinſicht keine übermäßigen Forderungen, ob er jedoch damit einverſtanden war, daß die „modernen" Hilfsmittel der Orgel auch zur Reproduktion „alter" Orgelmuſik herangezogen werden, darf man füglich bezweifeln. Denn alle auf die „Romantiſierung" der „Alten" gerichteten Beſtrebungen haben ſich ſehr bald als eine mehr als bedenkliche Entgleiſung entpuppt. Man braucht in dieſem Zuſammenhange gar nicht auf irgendwelche dilettantiſche Erzeugniſſe der Regerſchen Zeit zurückzugreifen, ſondern auch der ernſt zu nehmenden polyphonen Kompoſition kann heute mit wenigen Ausnahmen die muſikaliſche Eignung für die Orgel in dieſer Form abgeſprochen werden und eine ſinngemäße Korrektur, ſoweit dieſelbe die Wiedergabe kontrapunktiſcher Formen betrifft, wird dieſen Werken, wenn ſie allen modernen Beiwerkes (klanglich und techniſch) entkleidet werden, niemals zum Schaden gereichen. Der Fehler wurde, ſo unbegreiflich dies für jeden wirklichen Muſiker auch ſcheinen mag, nun einmal gemacht, die Zeiten jedoch, wo man ſich in zwecklosen Verſuchen bemühte, den Orgelton ſeines vornehmſten Kriteriums — ſeiner Unbeſtechlichkeit bzw. Unveränderlichkeit — zu berauben, dürfen nun doch vorbei ſein.

Ob Reger je einmal an einer Orgel des barocken Zeitalters geſeſſen war und ſich über die Grundprobleme des Inſtrumentes Rechenſchaft gegeben hat, weiß ich nicht. Seine Anmerkungen, Vortragszeichen etc. zu ſeinen Werken ſprechen eher dagegen. Schon die fortwährend wechſelnde dynamiſche Kurve iſt nicht im Weſen der Orgel gelegen, ganz abgeſehen davon, daß weder Jalouſie — noch Regiſterſchweller je in der Lage ſein können, eine dynamiſche Veränderung im Sinne eines „orcheſtralen" Crescendos oder Decrescendos durchzuführen. Dazu ſind dieſe Hilfsmittel auch gar nicht berufen und ihre mißbräuchliche Verwendung iſt weder geeignet, das Verſtändnis für die Orgelmuſik zu fördern, noch iſt es glaubhaft, daß es der Wunſch Regers geweſen war, ſeine Interpretationszeichen allzu wörtlich gedeutet zu wiſſen. Schon die oft vorhandene techniſche Unausführbarkeit ſpricht für dieſe Annahme und wenn man nicht am „mißverſtandenen" Reger auf falſche Bahnen gedrängt werden will, ſo muß man ſich mit den Problemen der Regerſchen Orgelmuſik ſehr genau auseinanderſetzen. Wenn die Wiedergabe ſeiner polyphonen Formen unter einem mehr klaſſiſchen als romantiſchen Geſichtswinkel erfolgt, ſo wird die Gefahr „der Orgel nicht das zu geben, was der Orgel iſt" eine weſentliche und ausſchlaggebende Reduktion erfahren. Tatſache bleibt ſelbſtverſtändlich, daß ohne Reger die neuzeitliche Literatur nicht denkbar iſt. Es muß eine unſerer hohen Aufgaben ſein, die Orgelwerke dieſes Großmeiſters deutſcher Orgelkunſt nicht nur unſerer heutigen Auffaſſung entſprechend ſinngemäß zu deuten, ſondern ihnen mit einer orgelmäßigen und nicht „orcheſtralen" Auffaſſung gegenüberzutreten.

Dieſe Erkenntniſſe dürften ja heute allgemein bekannt ſein. Darüber jedoch nur deshalb zu ſchweigen, um nicht in den Verdacht einer Gegnerſchaft zu Reger zu gelangen — wie es mir trotz aller Bemühungen um dieſe großartige Muſik ſchon widerfahren iſt — halte ich für einen Fehler, deſſen Auswirkungen vor allem der Regerſchen Muſik zum Schaden gereichen. Ebenſowenig iſt es zu vertreten, wenn man heute von einem Extrem ins andere fällt und das Heil aller Orgelmuſik womöglich in der Vor-Bachſchen Zeit ſucht. Die Fühlungnahme mit alten Inſtrumenten (Schnitger, Silbermann etc.), die leider viel zu ſpät einſetzte, hat uns

bis nun keine ausreichenden Gründe geliefert, um eine Abkehr von den Kompoſitionen des 20. Jahrhunderts zu rechtfertigen und die vor einem Jahrzehnt ſo lebhaft propagierte „deutſche Orgelbewegung“ mit H. J. Jahnn hat keinesfalls gehalten, was ſie verſprochen hat. Die Verwirrung wurde durch die Gegenüberſtellung der Extreme womöglich noch größer und erſt in allerletzter Zeit ſcheint man auf der erfolgreichen Suche nach einem Orgeltyp zu ſein, der berufen iſt, alte und neue Orgelmuſik — ſoweit ſie als ſolche wirklich gewertet werden kann — in klanglich einwandfreier Weiſe wiederzugeben.

In dieſe Zeit fällt nun das Erſcheinen der Orgelwerke Franz Schmidts. Das am Schluß wiedergegebene Vorwort zu ſeinem erſten Orgelwerk hat ebenſo viel Unwillen erregt, als man mit der *Muſik* nichts anzufangen wußte, obwohl Aufgaben und Ziele der Orgel in wünſchenswerter Klarheit umriſſen ſind und die techniſche Behandlung der Materie ſchlechterdings unanfechtbar iſt. Das Für und Wider nahm in den Polemiken oft recht lebhafte Formen an, die Schmidt jedoch nicht abhalten konnten, der Orgel weiter Erzeugniſſe ſeines Schaffens zu ſchenken. Heute, nach mehr als einem Jahrzehnt, bewegen ſich dieſe Differenzen auch ſchon in ſachlicheren Bahnen, angefochten wird jedoch vielfach noch die Berechtigung der muſikaliſchen Sprache Schmidts für die Orgel überhaupt.

Hiezu iſt nun folgendes zu ſagen:

Es wird der Orgelmuſik Schmidts zum Vorwurf gemacht, daß ſie zu „romantiſch“ ſei; dieſem Einwand bin ich oft begegnet und er war mir vorerſt umſo unverſtändlicher, als gerade *die* Kreiſe, die heute dieſes angebliche Negativum ſich zu eigen machen, ſeinerzeit in der „Romantiſierung“ der Muſik der klaſſiſchen und vorklaſſiſchen Zeit mit hocherhobener Fahne vorangeſchritten ſind. In dieſer Form iſt die Ablehnung grundfalſch, denn man verwechſelt hier den Begriff der „Romantik“ mit „öſterreichiſch“, wobei es ganz gleichgültig iſt, ob man darunter „ſüddeutſch“, „Bruckneriſch“ oder vielleicht auch „katholiſch“ verſteht. Der an die hochdeutſche Sprache von Joh. Brahms anknüpfende Max Reger hatte es in dieſem Punkte weſentlich leichter, als der öſterreichiſche von Bruckner kommende Dialektiker Franz Schmidt. Und gerade er, der alle anderen öſterreichiſchen Komponiſten ſeiner Generation in gefährlicher Weiſe überragt, iſt hier zum Vertreter einer neuen Richtung geworden und er allein erſcheint berufen, der Orgel das zu geben, was ihr Bruckner nicht zu geben vermochte. Wir ſind in dieſem Belange in Öſterreich vielleicht etwas unbelehrbar, die Geſchichte hat uns jedoch ſchon oft recht gegeben und wir haben auch keine Urſache, unſerem urgeſunden „muſikantiſchen“ Inſtinkt zu mißtrauen. Wir können auch warten, denn wir ſind vollkommen überzeugt, daß die Zeit für Franz Schmidt, in dem wir heute *den* öſterreichiſchen Komponiſten ſehen, und den wir für einen wirklich Großen halten, noch kommen wird.

Die Wiedergeburt der „alten“ Orgel im Norden, welche zeitlich mit den erſten Orgelkompoſitionen Schmidts zuſammenfiel, hatte zur Folge, daß man in dem Beſtreben der gänzlichen Abkehr von der Orgel des 20. Jahrhunderts Inſtrumente baute, auf denen Reger zu ſpielen eine glatte Unmöglichkeit war und ſich einer Literatur zuwandte, die uns heute in ihrer Geſamtheit ein muſikaliſches Erlebnis auf die Dauer nicht mehr zu bieten vermag. Nun wird natürlich ein Ausgleich geſucht werden müſſen, der jedoch ſo lange unzulänglich bleiben muß, als nicht eine überragende ſchöpferiſche Perſönlichkeit in der Lage iſt, der Form des Inſtrumentes ihren Willen aufzuzwingen. Dies iſt nach unſeren Begriffen durch Franz Schmidt in einer künſtleriſch vollkommenen Weiſe geſchehen und zwar nicht nur, was die klangliche Seite der Orgel betrifft, ſondern auch — hieraus ſich zwangsläufig ergebend — in Bezug auf die Kompoſitionstechnik. Das primäre muſikaliſche Erlebnis war bei Schmidt die Orgel. Er kam auch — und nicht umgekehrt — von der Orgel zum Orcheſter. Dieſe Tatſache verdient ſchon feſtgehalten zu werden, denn ſie erklärt erſtens die feindliche Einſtellung Schmidts zur „Orcheſterorgel“ und ſie gibt zweitens auch die Erklärung für ſeine angewandte polyphone Technik, die in jeder Beziehung viel ſtrenger iſt, als die kontrapunktiſche Schreibweiſe Max Regers. Dieſe Feſtſtellung beinhaltet keinen Vorwurf für Reger, ſie ſoll lediglich zeigen, in welch grundverſchiedener Weiſe dieſe beiden die Aufgaben der Orgel werten. Daß Schmidt an die Orgel höhere und urſprünglichere Forderungen ſtellt als Reger, iſt ebenfalls nicht zu leugnen, denn in dem Klangideal des erſteren iſt nicht mehr die *Farbe*, ſondern die *Klar-*

heit als unerläßliche Vorausſetzung für die Wiedergabe polyphoner Muſik das Weſentlichſte und wenn die Orgel in ihrem Pfeifenmaterial über eine heute — nach Kenntnis der alten Orgeln — durchaus mögliche, orgelmäßige Menſurierung und Intonation verfügt, ſo iſt eigentlich nicht nur die Grundlage für allen ſpäteren Fortſchritt geſchaffen, ſondern wir verfügen in dieſer Faſſung bereits über ein Inſtrument, welches allen Anforderungen der verſchiedenen Kunſtepochen reſtlos zu genügen imſtande iſt. Ich muß es mir verſagen, auf andere in dieſem Zuſammenhange aufſcheinende Fragen einzugehen, denn der ganze Fragenkomplex kann ja im Rahmen eines einzigen Artikels auch nicht annähernd erſchöpfend behandelt werden.

Da die Orgel Franz Schmidts ſowohl in ihrem Aufbau als auch innerhalb der ihr zugewieſenen Aufgaben jeder Kritik ſtandzuhalten vermag, ſo iſt es nun das rein muſikaliſche Problem, welches einer Löſung harrt. Die inſtrumentalen Vorausſetzungen für ſeine Muſik konnten erfaßt und bewieſen werden. Für das künſtleriſche Moment werben zu wollen, iſt unmöglich und auch gar nicht beabſichtigt. Einzelne ſeiner Werke, wie die C-dur Toccata oder die „Chaconne" ſind bereits auf den Konzertprogrammen zu finden. Andere werden noch abgelehnt, für den reſtlichen Teil iſt ein Verleger noch nicht gefunden (!). Wenn dies auch in den ſchwierigen finanziellen Verhältniſſen des Geſamtdeutſchtums ſeinen Grund haben mag, die Zeit wird auch hier Wandel ſchaffen, wenn auch die Verhältniſſe für Schmidt inſoferne ungünſtig liegen — als er noch am Leben iſt. Dieſe erfreuliche Tatſache ſoll uns jedoch eine Mahnung ſein!

*

Anmerkung des Komponiſten zur Fantaſie und Fuge in D (komponiert 1924):

Durch meine Symphonien und ſonſtigen Werke, in denen ich mich ausſchließlich des großen Orcheſters bedient habe, glaube ich mir einige Satztechnik angeeignet und im differenzierenden Hören genügend Fortſchritte gemacht zu haben, um es wagen zu dürfen, nun auch der Königin der Inſtrumente ein Werk meiner Kompoſition darzubringen. Es iſt mir von größter Wichtigkeit, feſtzuſtellen, daß ich die Königin der Inſtrumente im Sinne habe, wie man ſie noch als Reſte einer hohen Muſikkultur in Kathedralen findet, nicht etwa jenes kraftlos brüllende Ungeheuer, welches ſich in den heutigen Konzertſälen breit macht und allenthalben als „moderne Orgel" bezeichnet wird. Für letztere würde ich niemals eine Note geſchrieben haben, denn das bloße Anhören eines ſolchen mit allen den „modernen Errungenſchaften" ausgeſtatteten Inſtrumentes bereitet mir Qual und Ekel. Iſt es doch ein Klangbaſtard, entſtanden aus dem unglückſeligen Beſtreben, alle möglichen Inſtrumente nachahmende Regiſter in die Orgel einzubauen, Orcheſtereffekte nachzuahmen und dergl.; ein Klangbaſtard, der, ebenſoweit von der wahren Orgel wie vom Orcheſter entfernt, völlig ungeeignet iſt, Original-Orgelkompoſitionen ſo wiederzugeben, wie ihre Schöpfer ſie gedacht und gehört haben und ebenſo ungeeignet, das Orcheſter auch nur irgendwie zu erſetzen. Die für dieſes Inſtrument entſtandene und im Entſtehen begriffene Literatur bereichern zu wollen, liegt mir ſo ferne, als nur irgend möglich. Ich muß mich aber mit dem jetzt allgemein verbreiteten Beſtreben der Organiſten auseinanderſetzen, alle jene Errungenſchaften der modernen Orgel (jede Orgelbaufirma hat deren eigene und andere!) auf jeden Fall, um jeden Preis und in jedem Werk vorzuführen. Man nennt dies Regiſtrierkunſt. Ich habe meine Wünſche bezüglich der Regiſtrierung in allgemeinen Zügen, aber vollkommen deutlich im Notentext eingetragen. Sollte alſo mein Werk auf einer modernen Orgel wiedergegeben werden müſſen, ſo hat der Organiſt im voraus alle jene lächerlichen und geſchmackloſen Vorrichtungen auszuſchalten, die die Orgel zum Orcheſtrion heruntergebracht haben, als da ſind: Jalouſieſchweller zu Crescendozwecken, Fernwerk, Glockenſpiel und ähnliches. Zungenſtimmen ſind nur an den bezeichneten Stellen zu verwenden und nur dann, wenn ſie nicht ordinär klingen. Wenn ſolchermaßen alles ausgeſchaltet iſt, was die Orgel zur Nichtorgel macht und das Übrigbleibende nur ein kläglicher Reſt ſein ſollte, ſo iſt daraus die Konſequenz zu ziehen, meine Muſik als für dieſes Inſtrument nicht geeignet anzuſehen (oder auch umgekehrt) und die Aufführung zu unterlaſſen.

# Bemerkungen zur Kammermusik Franz Schmidts.

Von Friedrich Matzenauer, Wien.

Kammermusik nimmt im Schaffen unseres Meisters der Werkzahl nach einen geringen Raum ein. Es mag auch sein, daß Schmidt selbst neben den Symphonien, den Opern und den Orgelwerken seine Kammermusik für minder wichtig, für weniger kennzeichnend, eben als Parerga, Nebenwerke ansieht. In gewisser Hinsicht wird ein Urteil, das gerecht wägend den Ton auf die vorhin genannte Gruppe großer Schöpfungen legt, gutgeheißen werden können. Doch bedarf es der Ergänzung: vielleicht enthält Schmidts Kammermusikschaffen nichts, das für sein Gesamtwerk, für seine Musikerpersönlichkeit entscheidend wäre (vielleicht — denn mit Sicherheit läßt sich das nicht sagen und späterhin soll von solchem Grenzwert noch die Rede sein); ganz zweifellos aber steht fest, daß diese äußerlich kleineren, auch weniger gekannten Werke Wesentliches über ihren Autor aussagen, daß die Bekanntschaft mit ihnen das Verständnis des Gesamtwerkes durchaus und in einem bedeutenden Grade fördert.

Für die Erkenntnis der Wesensart des Musikers Franz Schmidt mag es nützlich sein, sich darauf zu besinnen, daß er mit Pfitzner und Reger in eine Altersreihe gehört: er ist fünf Jahre jünger als Pfitzner, er ist ein Jahr nach Reger geboren. Die Musiker solchen Alters sind in der Zeit des endgültigen Durchdringens der Wagnerschen Kunst jung gewesen; in dieselbe Zeit fällt aber auch die starke Wirkung der „absoluten" Musik eines Brahms, und dieser zweite Umstand ist viel weniger beachtet worden. Je weiter die Zeit vorrückt, desto klarer wird, wie außerordentlich groß die Macht der brahmsischen Kunst und Persönlichkeit auf die Nachkommenden war, wie stark sie in gewissen Grenzen heute noch ist. Freilich ist solche bildende und färbende Kraft nicht überall gleich groß, ihre Wirkung nicht in allen Fällen gleichartig zum Ausdruck gekommen. Aber wir müssen doch immer festhalten, daß Wagner (mit ihm, zunächst freilich nur im österreichischen und süddeutschen Bereich, Bruckner) u n d Brahms die Zukunft des musikalischen Schaffens im deutschen Raum bis zum Erscheinen der Impressionisten bestimmt haben. Das heißt aber zusammengefaßt:

Alles Ideenhafte, nenne man es nun geradezu „poetische Idee" oder „Mythus" oder „Ethos" oder grob „außermusikalisches Element" schlechthin, mit einem Wort: alles, was vom derbstofflichen „Inhalt" bis zum unfaßbaren, ungreifbaren seelischen „Gehalt" die Musik von innen bestimmt, und alles Formhafte, „Absolute", vom eigensten Gebiet der Musik Herkommende und darum von allem aus anderen Kunst- und Geistesräumen Herüberwehendem nach Möglichkeit „Abgelöste" trafen so nicht nur in der vorbestimmten Schaffensgrundlage der Kunst, die ja scharfe Scheidung nicht kennt, sondern auch in dem besonderen Doppelerbe zusammen, das zwei große Kunstereignisse geschaffen hatte. Über Wagners riesenhafte und für den genauer Zusehenden noch immer andauernde Wirkung braucht kein Wort gesagt zu werden. Ist es uns aber mit der gleichen Deutlichkeit bewußt, wie aus dem Schaffen unserer Zeit immer kräftiger und wirkender das starkleuchtende Auge Brahms' uns entgegenblickt? Ein Beispiel von entscheidender Kraft: man ist doch lange der Ansicht gewesen, Reger hätte als junger Mensch von Brahms starken Einfluß erfahren, doch wäre er schließlich nach erlangter Reife von solchem Bann frei gewesen. Dies stimmt gewiß für den „wilden" Reger, der doch wohl als der eigentliche und eigenwüchsige in die Musikgeschichte eingehen wird, in der Hauptsache. Aber der spätere Reger, der sich abklärende Meister etwa der Mozart-Variationen, zeigt uns doch immer stärker brahmsische Züge; dabei soll freilich nicht übersehen werden, daß eine verwandte Seelenhaltung verwandte Züge prägt.

Es soll das eben Vorgebrachte nicht als Abschweifung genommen werden. Es soll die Lage zeigen, in der junge Musiker etwa ab 1890 zu schaffen begonnen haben. So ist es fraglos auch dem jungen Franz Schmidt ergangen. Mit der starken Anlage zur „absoluten" Musik geboren, mit einer der stärksten, die unsere Zeit kennt, aber bald auch als Orchestermusiker in der Klangwelt Wagners (und das ist bei aller musikalischen Meisterschaft und Größe Wagners durchaus eine poetische Welt) eingebürgert, hatte Schmidt wohl keine Wahl, einen der beiden Wege zu gehen; sie mußten ihm beide vertraut werden.

Aus Schmidts Jugend ſind uns bis zur erſten Symphonie hin kompoſitoriſche Arbeiten mit einer Ausnahme nicht bekannt geworden. Die ganze Art ſeiner naturhaften, in Arbeit und Ausdruck naturhaften, unmittelbaren Begabung erlaubt indes den Schluß, daß Schmidt ſchon damals recht produktiv geweſen iſt und daß nur eine ſeiner früherlangten Muſikerreife entſprechende Selbſtkritik eine Herausgabe verhindert hat. Die Ausnahme: im Jahr 1926 hat Franz Schmidt „drei kleine Phantaſieſtücke nach ungariſchen Nationalmelodien“ für Violoncell und Klavier erſcheinen laſſen; ſie tragen den Vermerk „komponiert 1892“ und können ſomit nicht nur als früheſtes bekanntgewordenes Werk, ſondern auch als der erſte Fall ſozuſagen kammermuſikaliſcher Betätigung Schmidts gelten. Was ſpricht uns aus ihnen an? Kein Sturm und Drang, nichts von gedichtgezeugter Romantik. Sie geben ſich einfach als „kleine Stücke“, ſachlich und beſcheiden. Sie ſind uns in ihrer einfachen Anlage, ihrem leicht zigeunernden, leicht virtuoſen Charakter, der ſie übrigens mit ſeinem Erfaſſen der Zigeuner-Agogik, überhaupt mit dem, was man „Atmoſphäre“ nennt, zu einem Vorklang ſo manchen magyariſierenden Zuges in den Werken des gereiften Meiſters macht, nicht mehr als das, wofür ſie ihr Autor ausgibt, aber das ſind ſie ſicher und gut. Um ihrer Dankbarkeit willen verdienten ſie die Aufmerkſamkeit der Hausmuſiker.

Nun vergehen volle dreiunddreißig Jahre bis zum nächſten Kammermuſikwerk, dem Streichquartett in A-dur. In dieſer Zeit hat Schmidt zwei große Symphonien, zwei Opern, geſchrieben. Die Muſikgeſchichte hat große Ereigniſſe geſehen: Richard Strauß, Pfitzner, Reger ſind aufgetreten. Die große Kammermuſik Regers liegt in der Fülle ihres Gelingens, ihrer unbändigen Kraft, ihrer verſchwiegenen Innigkeit, ihrer Anregungen abgeſchloſſen vor uns. Schmidt hat nach Jahren des Orcheſterſpiels ſeine reiche Arbeitskraft in den Dienſt des Unterrichts geſtellt. Fülle des Lebens, der Arbeit, der Ereigniſſe!

Das erſte Streichquartett iſt den Muſikern gewidmet, die in Franz Schmidts Hausquartett ſpielten, iſt als Dank und Gruß gemeint. Dem entſpricht auch die idylliſche Stimmung, die das Werk im ganzen atmet. Reife, Meiſterſchaft — große, vielmißbrauchte Worte, die aber hier ſtehen müſſen —, eine gewiſſe Gelaſſenheit ſpricht aus dem Quartett. In ſeiner unvergleichlich gerundeten Form, in dem edlen Schönklang, der den langſamen Satz zu einem Muſter macht nicht nur der Kunſt, für Streichquartett zu ſchreiben, ſondern auch des Klanges, der, nicht um ſeiner ſelbſt willen erzeugt, ſich aus den abgewogenen Verhältniſſen des Satzes von ſelber ergibt, ſchließlich auch in dem ruhevollen Seelenklang des Ganzen beſteht dieſes Werk ſicher vor der Zeit.

Die Form iſt für Franz Schmidt auch auf dem Gebiet des Streichquartetts, der Kammermuſik nicht die Gelegenheit zu Experimenten geweſen. Eine gewiſſe Klaſſizität des Formempfindens, die ſchließlich zu der wunderbaren Geſchloſſenheit der vierten Symphonie geführt und gefunden hat, darf als ein Hauptzeichen des Künſtlers Schmidt gelten. Wieviel aber im einzelnen an wahrhaft luſtvollem Verändern, Verſuchen und Gelingen ſich in ſeiner Muſik ereignet, das ſteht in der Kammermuſik nicht minder als in den Orgelwerken, den Symphonien. Vierſätzigkeit, Sonatenform, Variationen: in all dem, ſpreche man nun von dem Feingefühl für den Aufbau großer zykliſcher Formen oder von den Abwandlungen ererbter Formen, Abwandlungen, die bis zum Rande neuer Schöpfung führen, danken wir Franz Schmidt Meiſterwerke.

Im langſamen Satz des erſten Streichquartettes tritt als Seitenthema eine als rhythmiſcher Gegenſatz zum weicher bewegten erſten ſtark profilierte Geſtalt auf, die uns, in ihrer höchſten, idealen Form, im Adagio der vierten Symphonie wieder begegnet: dort iſt ſie Ausdruck verklärten Schmerzes, ſchwingt weit aus. Dies kennzeichnet für mein Gefühl den Weg vom erſten Streichquartett zur vierten Symphonie, an deſſen vorläufigem Ende das Geſtaltwerden des poetiſchen Elements ſteht: viele Jahre ſchien es durch abſolute Muſik gebannt, ſo ſehr, daß es ihr auch in den Opern ſich unterordnete.

Zwiſchen dem erſten Streichquartett und der 1933 entſtandenen vierten Symphonie iſt das zweite (in G) geſchrieben worden, 1929. Hier klingt keine Gelaſſenheit, ein geiſterhaftes Leben wirkt darin. Nie iſt Schmidt in der Führung der Linien ſo kühn geweſen wie in dieſem höchſt merkwürdigen und höchſt bedeutenden Werk, das nun den Hinweis auf das höchſt Weſentliche, wenn — vielleicht — nicht Entſcheidende darſtellt, das, wie ich im Anfang geſagt habe, in der

Kammermusik Schmidts zu finden ist. Was an zauberhaftem Wohlklang in dem Werk lebt, ist bitter bezahlt durch eine Stimmführung von rücksichtsloser Wahrheit des Geschehens. Das Adagio vollends bedeutet eines der wenigen großen Ereignisse der Musik seit Regers Tod. Das läßt sich durch Worte nicht beweisen, aber durchs Hören erleben. Dazu, daß dieses außerordentliche Werk gehört werde, wollen diese Zeilen helfen.

Was Schmidt seither an Kammermusik geschrieben hat, ist meisterlich, interessant, erweckt den Wunsch, die zwei Werke, von denen noch kurz die Rede sein soll, wieder zu hören, weil nur wiederholte Begegnung die bedeutenden und zunächst unscheinbaren Züge eines anziehenden Antlitzes ganz erkennen läßt. An die Bedeutung des zweiten, an die edle Ausgeglichenheit des ersten Streichquartetts reichen die beiden Klavierquintette im ganzen nicht heran.

Sie sind für den einarmigen Klavierspieler Paul Wittgenstein geschrieben. Für sie gilt, was für die beiden für denselben Künstler gearbeiteten Klavierorchesterwerke gilt: glänzende Erfüllung der Forderung, die linke Hand mit den Aufgaben zu betrauen, die sonst zwei Händen bestimmt werden, Ausgleich des Klanglichen. Für sie gilt, wie für alle Werke des reifen Franz Schmidt: Rundung der Form, reizvolles Kleinwerk der Form, des Harmonischen. Das erste, in dem zum Klavier das Streichquartett tritt, enthält einen der schönsten Sätze, die Schmidt geschrieben hat: ein Adagio über eine aus einfachsten Intervallverhältnissen gebaute und klanglich wunderbar umspielte Melodie, die man eine Verklärung echten und gesunden stillfrohen Wienertums (Volkslaut so gut, so echt und gesund wie das Magyarische und gelegentlich auch der slavische Ton in Schmidts Werken) mit dem allerbesten Recht, mit dem, das die Ergriffenheit gibt, wohl nennen darf. Das zweite Quintett teilt dem um die zweite Geige verminderten Klangkörper eine Klarinette zu; diese klangliche Anlage, die in einigem die rechte Hand des Klaviers zu ersetzen scheint, wirkt sehr glücklich. Der langsame Satz nützt, wieder leicht magyarisierend, die Klarinette für einen Stimmungscharakter, den etwa das altungarische Blasinstrument, der Tarogato der Kurutzen, mit seinem dunkel trüben, schwermütigen Klang zu eigen hat. Der über einen nicht erdachten, sondern lebendigen Fünfvierteltakt gebaute heitere Schlußsatz gibt den erwünschten Gegensatz; auch hier magyarischer Volkston.

Schmidts Schaffen steht in rüstiger Kraft. Wir hoffen, daß er auch der Kammermusik noch Werke geben wird. Sein Weg geht noch weiter. Daß er von der absoluten Musik zur „poetischen" gelangt ist, das ist ein Weg, der nicht durch äußere Stationen, sondern durch innere Bewegung bestimmt ist. Daß Schmidt nun ein großes Chorwerk geschaffen hat, bezeichnet den Weg des Meisters, von dem es auch nicht ein Lied geben soll, nicht minder. Wohlverstanden: hier ist nicht von poetisierender, unter dem Zwang dichterischer Anregung werdender Musik die Rede. Insofern ist Schmidt absoluter Musiker heute wie je. Aber das Seelenbildhafte, das nicht außerhalb der Musik, höchstens noch über ihr Beheimatete, das noch alle großen Meister gesegnet hat, von der Hohen Messe zur Neunten, von der „Zauberflöte" zum „Tristan" und „Palestrina", hat in dem Erbe, das der junge Musiker einst mit seinen Altersgenossen übernommen hat, sein Teil zum Klingen gebracht. Davon zeugt auch seine Kammermusik.

# Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1938.

Von Wilhelm Virneisel, Dresden.

Im Jahre 1938 wird wieder einmal die Persönlichkeit und das Werk Richard Wagners besondere Beachtung finden, jährt es sich doch am 22. 5. zum 125. Male, daß dem deutschen Volk zu Leipzig der Künstler geboren wurde, der in seinem Werk in einzigartiger Weise die deutsche Seele mitschwingen ließ. Seit vor fünf Jahren der 50. Todestag Richard Wagners Anlaß zu besonderem Gedenken gab, ist nicht nur das Bayreuther Werk zum gesicherten Besitz der Nation geworden, sondern ist auch die Kenntnis der Persönlichkeit Wagners, namentlich durch den inzwischen veröffentlichten Briefwechsel zwischen ihm und seinem königlichen Freund, gewachsen. Mit dem Geburtstag des Bayreuthers feiern wir gleichzeitig den Geburtstag seines großen Zeitgenossen, Giuseppe Verdi, der ein halbes Jahr später (10. 10.) das Licht der Welt erblickte. Konnte vor einiger Zeit noch ein Streit darüber herrschen, ob der eine größer oder bedeutender sei als der andere, so sind wir heute glücklich in dem Gefühl,

dem einſtmals beliebten „entweder-oder“ ein „und“ entgegenſetzen, neben dem großen deutſchen Dramatiker den großen italieniſchen Opernmuſiker in gleicher Weiſe hochſchätzen und als unverlierbaren Beſitz unſer eigen nennen zu können. Dem gleichen Jahre — 1813 — entſtammt auch der zu hoher Bedeutung gelangte ruſſiſche Komponiſt Alexander Dargomiſchky (14. 2.). Der Opernmuſiker, der mit einem einzigen Werk ſämtliche Bühnen der Welt ſiegreich eroberte, Georges Bizet, wurde vor hundert Jahren (am 25. 10.) geboren; gleichaltrig mit ihm iſt Max Bruch (6. 1.), aus deſſen fruchtbarem Schaffen ſich ein Violinkonzert bis auf unſere Tage lebendig erhielt. Der gleiche Zeitraum von hundert Jahren trennt uns von dem Abſcheiden Lorenzo da Pontes (17. 8.), an deſſen Libretti ſich die Phantaſie W. A. Mozarts entzündete. Fünfzig Jahre vor da Ponte verſtarb Carl Philipp Emanuel Bach (14. 12.), der ſeinerſeits nicht ohne Einfluß auf Mozart blieb und deſſen künſtleriſches und theoretiſches Werk noch heute fortwirkt.

Beim chronologiſchen Durchblättern der Muſikgeſchichte halten wir zunächſt beim Jahre 1488, das, vor alſo nunmehr 450 Jahren, in Glarean den epochemachenden Theoretiker, in Sebald Heyden den Verfaſſer von „O Menſch, bewein dein Sünden groß“ und in Georg Rhaw den Redakteur und Mitarbeiter zahlreicher Sammelwerke und den bedeutenden Muſikdrucker der Welt ſchenkte. Hundert Jahre ſpäter wurde der für die Kenntnis des 17. Jahrhunderts wichtige franzöſiſche Muſikſchriftſteller Marin Merſenne (8. 9.) geboren und wiederum hundert Jahre ſpäter der Komponiſt und Vater des Gründers der Berliner Singakademie Johann Friedrich Faſch (15. 4.), ſowie der Concerto grosso-Komponiſt Francesco Manfredini. Im gleichen Jahre ſtarben der in Dresden wirkende Opernkomponiſt und Kapellmeiſter Carlo Pallavicino (29. 1.) und der Librettiſt der frühen franzöſiſchen durch Lully vertretenen Oper Philippe Quinault (26. 11.). Das Jahr 1738 wurde für Joſeph Haydn bedeutungsvoll: übernahm doch nach dem Tode Georg Reutters (29. 8.) deſſen Sohn die Kapellmeiſterſtelle an St. Stephan, der in der Folge der wenig wohlwollende Lehrer des jungen Haydn wurde, erſtand andererſeits aber in Anton Eſterhazy (11. 4.) ein Fürſt, der ſich der Verpflichtung einem Künſtler wie Haydn gegenüber wohl bewußt war. Im gleichen Jahre wie Carl Philipp Emanuel Bach, 1788, ſtarb einer der Vertreter der „Mannheimer Schule“ Carlo Toëſchi (12. 4.), wurden geboren der Pianiſt und verdiente Klavierlehrer Alois Schmitt (26. 8.), der Klavierkomponiſt Friedrich Kalkbrenner, der Geſangsmeiſter G. Marco Bordogni, der als Kirchenkomponiſt wie als Redakteur des gregorianiſchen Chorals bekannte Kaſpar Ett (5. 1.), endlich der wegen ſeiner vorbildlichen Bach- und Händelpflege zu nennende Breslauer Univerſitätsmuſikdirektor Johann Theodor Moſewius (25. 9.). Von den Hundertjährigen ſeien namhaft gemacht der engliſche Organiſt und Orgelkomponiſt Frederick Archer (16. 6.), die nun allmählich doch der Vergeſſenheit anheimfallende Komponiſtin des „Gebet einer Jungfrau“ Thekla Badarczewska, der mähriſche Volksliedſammler František Bartoš, der tſchechiſche Komponiſt Karl Bendl (16. 4.), die Komponiſten Charles Henri René de Boisdeffre (3. 4.) und Jules ten Brink (4. 11.), der Theoretiker Ludwig Bußler (26. 11.), der engliſche Komponiſt Frédéric Clay (3. 8.), der franzöſiſche Dirigent Edouard Colonne (23. 7.), der Muſikſchriftſteller Carl Fuchs (22. 10.), der Bearbeiter altniederländiſcher Volkslieder Eduard Kremſer (10. 4.), der Muſikverleger Robert Lienau (28. 12.), der Komponiſt Rudolf Niemann (4. 12.), der Sänger Emil Scaria (18. 9.), endlich der Komponiſt Heinrich Schulz-Beuthen (19. 6.) und der erſt vor wenigen Jahren verſtorbene Ernſt Eduard Taubert (25. 9.).

Von Neunzigjährigen wird eine Reihe von Namen zu nennen ſein, deren Träger nur noch zu einem kleinen Teil unter uns weilen: der Chorkomponiſt Heinrich Chevallier (12. 5.), der um die alte Lauten-Literatur bemühte Oscar Chileſotti (12. 7.), der Salonkomponiſt Richard Eilenberg (13. 1.), der Schöpfer einer Tonwortlehre Carl Eitz (25. 6.), der Cellovirtuoſe und Komponiſt Wilhelm Fitzenhagen (15. 9.), der däniſche Muſikgelehrte Angul Hammerich (25. 11.), der Komponiſt Cyrill Kiſtler (12. 3.), der Bayreuther Chormeiſter Julius Knieſe (21. 12.), der durch ſeinen Führer durch den Konzertſaal auch breiteſten Laienkreiſen wohlbekannte Hermann Kretzſchmar (19. 1.), die

Sängerin Lilly Lehmann (24. 11.), der Komponiſt Joſeph Pembaur ſen. (23. 5.), der Muſikgelehrte Ludwig Scheibler (7. 6.), der Violiniſt und Pädagoge Fritz Seitz (12. 6.), der Tonpſychologe Carl Stumpf (21. 4.), endlich der treue Bayreuther Hans von Wolzogen (13. 11.). Aus der Zahl der Achtzigjährigen ragen zwei Namen hervor, die bis in die weiteſten Winkel der Welt gedrungen ſind: Ruggiero Leoncavallo (8. 3.) und Giacomo Puccini (22. 12.). Als gleichaltrig ſeien ihnen angereiht: der franzöſiſche Muſikforſcher und Biograph Camille Bellaigue (24. 5.), der als Literarhiſtoriker an muſikaliſchen Publikationen beteiligte Johannes Bolte (11. 2.), der Vorkämpfer für alte Muſik in Frankreich Charles Bouvet (3. 1.), der franzöſiſche Muſikgelehrte Michel Brenet (12. 4.), der Theorielehrer und Chorkomponiſt Simon Breu (15. 1.), der um die Erforſchung finniſcher Muſik verdiente Karl Flodin (10. 7.), der Komponiſt, Dirigent und Lehrer Albert Fuchs (6. 8.), der Muſik-Verleger Max Heſſe (18. 2.), der Violinvirtuoſe und Komponiſt Jenö Hubay (15. 9.), der Klavierkomponiſt Genari Karganow (12. 5.), der hervorragende Operndirigent Otto Lohſe (21. 9.), der Komponiſt Theodor Müller-Reuter (1. 9.), die Sängerin Marcella Sembrich (18. 2.) und der Violinvirtuoſe Eugen Yſaye (16. 7.). Des fünfundſiebzigſten Geburtstages folgender Perſönlichkeiten werden wir gedenken müſſen: der Komponiſten Frederick Delius (29. 1.), Alexander Friedrich Landgraf von Heſſen (25. 1.), Ernſt Heuſer (9. 4.), Hugo Kaun (21. 3.), Pietro Mascagni (7. 12.), Gabriel Pierné (16. 8.), der Inſtrumentaliſten Wilhelm Middelſchulte (3. 4.), Willy Rehberg (2. 9.), der Gelehrten und Theoretiker Ludwig Riemann (23. 3.) und Arthur Seidl (8. 6.). Ein dankbares Erinnern erreiche die 70jährigen, von denen ein Teil ſchon von uns geſchieden iſt: Granville Bantock, den engliſchen Komponiſten (7. 8.), Richard Batka, den Muſikſchriftſteller (14. 12., † 1922), Paul J. Bergmans, den belgiſchen Beethovenforſcher (23. 2.), Hermann Biſchoff (7. 1.), Jan Brandts-Buys, Hollands großen Komponiſten (12. 9., † 1933), Franz Drdla (28. 11.), Nikolai Findeiſen, den ruſſiſchen Muſikforſcher (24. 7.), Martin Grabert (15. 5.), Géza Horváth, den ungariſchen Komponiſten (27. 5.), Frederick Lamond (28. 1.), Alfred Lorenz, den um die Wagnerforſchung verdienten Gelehrten (11. 7.), Joſé Vianna da Motta, den portugieſiſchen Pianiſten und Redakteur des Liſztſchen Klavierwerkes (22. 4.), Hermann Müller, den um die katholiſche Kirchenmuſik bemühten Forſcher (1. 10., † 1932), Erneſt Newman, den engliſchen Kritiker (30. 11.), Max von Oberleithner (11. 7.), Hugo Rüdel, den Bayreuther Chormeiſter (7. 2., † 1934), Max von Schillings (19. 4., † 1933), Max Seiffert (9. 2.), Giacomo Setaccioli, den italieniſchen Komponiſten (8. 12., † 1925), Arthur Seybold (6. 1.) und Leone Sinigaglia (14. 8.). Max Reger wurde aus voller Schaffenskraft abberufen, lange Jahre vor ſeinem 65. Geburtstage (19. 3.), den auch der bedeutende Schweizer Muſikhiſtoriker Karl Nef (22. 8.) und der holländiſche Komponiſt Dirk Schäfer (25. 11.) nicht mehr erleben ſollten. Zu dieſem Tage gilt unſer Gruß dem Vorkämpfer Max Regers Max Hehemann (27. 10.), dem Komponiſten Viktor Keldorfer (14. 4.), dem Kirchenmuſiker Franciscus Nagler (22. 7.), den Komponiſten Sergei Rachmaninow (1. 4.), Hugo Raſch (7. 5.), Roger-Ducaſſe (18. 4.), dem langjährigen Wiener Opernkapellmeiſter Hugo Reichenberger (28. 7.) und dem hervorragenden Bachinterpreten und Thomaskantor Karl Straube (6. 1.).

Stattlich und mit bedeutenden Namen geziert iſt die Reihe der Perſönlichkeiten, deren 60. Geburtstag ſie auf der Höhe ihres Wirkens und Schaffens ſieht: die Komponiſten Fritz Brun (18. 8.), Carl Ehrenberg (6. 4.), der Finne Selim Palmgren (16. 2.), Heinrich Peſtalozzi (26. 8.), die Dirigenten, Pädagogen, Virtuoſen und Sänger Alfred Rahlwes (23. 10.), Adrian Rappoldi (13. 9.), Leopold Reichwein (16. 5.), Rudolf Siegel (12. 4.), und die Gelehrten Alfred Ebert (14. 9.), Otto Kinkeldey (27. 11.), Reinhard Oppel (13. 11.), Andrej Nikolajewitſch Rimsky-Korſſakow (17. 10.). Der als Opernkomponiſt bekannt gewordene Generalmuſikdirektor Fritz Cortolezis (21. 2.) weilt ſeit 4 Jahren nicht mehr unter uns. Als 50-Jährige haben ſich einen geachteten Namen gemacht die Muſikforſcher Higini Anglès (1. 1.),



ZFM Archiv

Franz Schmidt
mit den Wiener Philharmonikern

(10. Februar 1935)



Volksmuſikkapelle bei einem Charrofeſte in Mexiko




Beethoven-Denkmal in Mexiko

(Aufnahmen von Dr. Arno Fuchs, Mexiko zum Musikbericht aus Mexiko Seite 91)

Guido Bagier (20. 6.), Viktor Michailowitsch Belaiev (5. 2.), Karl Blessinger (21. 9.), Antoine-Elisée Cherbuliez (22. 8.), Fritz Gysi (18. 2.), Kurt Taut (1. 3.), die Dirigenten Hans Knappertsbusch (12. 3.), Julius Maurer (10. 4.), Otto Volkmann (12. 10.), die ausübenden Künstler und Komponisten Emil Bohnke (11. 10., † 1928), Gerard Bunk (4. 3.), Gottfried Deetjen (16. 6.), Gustav Geierhaas (26. 3.), Fritz Jürgens (22. 4., gefallen 1915), Hermann Sagerer (28. 8.) und Bodo Wolf (19. 10.).

Vergessen wir auch die Toten nicht und widmen wir ein Gedenken dem vor 300 Jahren verstorbenen Komponisten Daniel Friderici (23. 9.), dem vor 275 Jahren dahingegangenen Hamburger Kantor und Komponisten Thomas Selle (2. 7.) und dem vor 225 Jahren verblichenen Meister des Concerto grosso und der Triosonate Arcangelo Corelli (8. 1.). Vor 100 Jahren beschlossen ihre Lebenswanderung der Klavier- und Orgelspieler und Komponist Johann Christian L. Abeille (2. 3.), der französische Musik- und Theaterlexikograph Louis François Beffara (2. 2.), der fruchtbare Flötenkomponist Benoît Tranquille Berbiguier (20. 1.), der englische Musikhistoriker und Schriftsteller Thomas Busby (28. 5.), der Erfinder des Metronoms und Konstrukteur von Musikautomaten Johann Nepomuk Mälzel (21. 7.), die Sängerin Pauline Anna Milder-Hauptmann (29. 5.), für die Beethoven den Fidelio schrieb, der Begründer der Phrasierungslehre Jérome J. de Momigny (Juli), der Verfasser biographischer Notizen über Beethoven Ferdinand Ries (13. 1.) und der Violinist und Etüdenkomponist Pietro Rovelli (8. 9.). 1848 ist das Todesjahr des italienischen Opernkomponisten Gaetano Donizetti (8. 4.), des Begründers der Pianofortefabrik Johann Adolf Ibach (14. 9.) und des Gesangspädagogen Nicola Vaccai (5. 8.). Zehn Jahre später (1858) folgten den eben Genannten der heute noch in seinen Klavieretüden weiterlebende Johann Baptist Cramer (16. 4.), der Kompositionslehrer eines Cornelius, Glinka u. a. und Bibliothekar Sigfried Dehn (12. 4.), der Komponist und Verleger Anton Diabelli (7. 4.), Beethovens Vertrauter Karl Holz (9. 11.), die Komponistin Johanna Kinkel (15. 11.), der Breslauer Universitätsmusikdirektor Johann Theodor Mosewius (15. 9.), der Komponist Julius Reubke (3. 6.), der Mozartbiograph Alexander Ulibischew (2. 2.) in die Ewigkeit nach. Mit Gioacchino Rossini († 13. 11. 1868) teilen das Todesjahr der schwedische Komponist Franz Adolf Berwald (2. 4.), der Mitbegründer des soeben aufgelösten ADMV und Schriftsteller und als Nachfolger Robert Schumanns Schriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" Franz Brendel (25. 11.), der Leiter der Goetheschen Hauskapelle Karl Eberwein (2. 3.), der Theoretiker und Komponist Moritz Hauptmann (3. 1.), der nordische Komponist Halfdan Kjerulf (11. 8.), der um die katholische Kirchenmusik verdiente Dominicus Mettenleiter (2. 5.).

Vor 60 Jahren starb Friedrich Erk (7. 11.), der Herausgeber des Lahrer Kommersbuches, der Komponist Franz von Holstein (22. 5.), der Komponist modischer Klaviermusik Franz Hünten (22. 2.), der seinerzeit als Liederkomponist weithin beliebte Heinrich Proch (18. 12.) und der durch einzelne virtuose Violinstücke noch heute bekannte Dresdner Konzertmeister Françoi Schubert (12. 4.). Ein halbes Jahrhundert ist dahin seit dem Tode des Komponisten Stephen Heller (15. 1.), des Weberbibliographen Friedrich Wilhelm Jähns (8. 8.), des Violinpädagogen Heinrich Ernst Kayser (17. 1.), des Komponisten und Musikhistorikers Emil Naumann (23. 6.), des Klavierkomponisten Edmund Neupert (22. 6.), des italienischen Musikverlegers Tito Ricordi (7. 9.), des Begründers und Leiter des Riedelvereins zu Leipzig Karl Riedel (3. 6.), der Historiker Anselm Schubiger (14. 3.) und Franz Xaver Witt (2. 12.). Vor 40 Jahren, 1898, gingen dahin die Komponisten Franz Behr (14. 2.), Franz Curti (6. 2.), Emil Hartmann (18. 7.) und des Volksliedsammlers und Mitarbeiters von Erk Franz Magnus Böhme (18. 10.). Zehn Jahre später, 1908, beschlossen ihr arbeitsreiches Leben die Komponisten Albert Dietrich (20. 11.), Heinrich Eyken (28. 8.), Edmund Kretschmer (13. 9.), Edward MacDowell (24. 1.), Nikolai

Andrejewitſch Rimſky-Korſſakow (21. 6.), die Gelehrten François Auguſte Gevaert (24. 12.) und Emil Vogel (18. 6.), der um Bayreuth und Hugo Wolf verdiente Emil Heckel (28. 3.), der Orgelvirtuoſe und Pädagoge Paul Homeyer (27. 7.), endlich die Geiger Pablo Saraſate (21. 9.) und Auguſt Wilhelmj (22. 1.). Vor 25 Jahren gingen dahin der nun wieder entdeckte Felix Draeſeke (26. 2.), der Klavierpädagoge Heinrich Germer (4. 1.) und der Begründer der jetzt in Leipzig befindlichen Inſtrumentenſammlung Wilhelm Heyer (20. 3.). Seit zwanzig Jahren ruhen von ihrem Erdenweg aus der Komponiſt und der Librettiſt von Verdis Spätwerken Arrigo Boïto (10. 6.), der franzöſiſche Muſikforſcher Michel Brenet (4. 11.), der Schöpfer und Vollender des muſikaliſchen Impreſſionismus Claude Debuſſy (26. 3.), der Freund Friedrich Nietzſches Peter Gaſt (15. 8.), der Violinpädagoge Fritz Seitz (22. 5.) und der norwegiſche Komponiſt Emil Sjögren (1. 3.), und zehn Jahre ſind verfloſſen ſeit dem Hinſcheiden der Komponiſten Emil Bohnke (11. 5.), Ferdinand Hummel (24. 4.), Heinrich Noren (6. 6.) und des auch in Deutſchland bekannt gewordenen tſchechiſchen Meiſters Leoš Janáček (12. 8.), des franzöſiſchen Streichquartettführers und Geigers Lucien Capet (18. 12.), endlich des für eine wahre Muſikkultur ſich einſetzenden Arthur Seidl (11. 4.).

Nicht nur die Menſchen haben ihre Jubiläen und Gedenkſtunden, auch in Bezug auf die Kunſtwerke verdient die Zahl der Jahre, ſeit jene ins Bewußtſein der Mitwelt getreten ſind, Beachtung. So ſind es dreihundertfünfzig Jahre her, ſeit Paleſtrina ſeine berühmten Lamentationen für die Karwoche ſchrieb, ſo erſchienen vor dreihundert Jahren der erſte Teil der Arien von Heinrich Albert und Monteverdis Madrigali guerrieri ed amorosi, in denen mit dem „stilo concitato“ der muſikaliſchen Stiliſtik ein neues Ausdrucksmittel geſchenkt wurde. Das erſte Kapitel in der deutſchen Operngeſchichte fand 1738 mit dem Ende der Hamburger Oper ſeinen Abſchluß. Im gleichen Jahre gründete Mizler mit der „Sozietät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften“ einen Vorläufer unſerer jetzigen wiſſenſchaftlichen Vereine. Das Jahr 1788 ſah Mozarts große ſinfoniſche Trilogie, das Krönungskonzert und das Streicherdivertimento neben Haydns Oxfordſymphonie entſtehen, wähend des Göttinger Muſikhiſtorikers Forkel „Allgemeine Geſchichte der Muſik“ zu erſcheinen begann. Vor 125 Jahren erklangen zum erſten Male Beethovens Siebente Symphonie und „Schlacht bei Wellington“. Schumanns „Kreisleriana“ und Liſzts „Danteſonate“ ſind ſehr ungleiche Kinder des Jahres 1838, in dem auch Berlioz’ „Cellini“ zum erſten Male aufgeführt wurde und Schumanns geſegnete Hand das Manuſkript der großen C-dur-Symphonie Franz Schuberts entdeckte. Das Jahr 1848 ſah die Vollendung zweier ſehr ungleich erfolgreicher Opern: des Wagnerſchen „Lohengrin“ und der Schumannſchen „Genoveva“. In eben dieſem Jahre ſchloß Liſzt ſein Klavierkonzert in Es-dur ab und ſiedelte nach Weimar über, das er nach zehn Jahren, da dort Cornelius’ „Barbier von Bagdad“ zu Fall gebracht wurde, wieder verließ. Im gleichen Jahre, 1858, ſchrieb Loewe ſeinen „Archibald Douglas“ und Berlioz die Oper „Die Trojaner“. Zehn Jahre ſpäter, 1868, erſchien eine andere deutſche Luſtſpieloper auf der Bühne, die erfolgreicher als der „Barbier“ ſein ſollte: „Die Meiſterſinger von Nürnberg“. Während München Richard Wagner und ſeinem Werk zujubelte, lauſchte man in Bremen zum erſten Mal den ernſten Klängen des Brahms’ſchen „Requiems“, trat Bruckner mit ſeiner Erſten Symphonie c-moll in Linz vor die Öffentlichkeit. Im Ausland fand Boïto mit ſeiner Oper „Mefistofele“ und Smetana mit der ſymphoniſchen Dichtung „Mein Vaterland“ Beachtung. Ein halbes Jahrhundert alt ſind Richard Strauß’ „Macbeth“ und Pfitzners Schauſpielmuſik „Feſt auf Solhaug“ ſowie Tſchaikowſkys „5. Symphonie“. 1888 iſt auch das Jahr, in dem Hugo Wolf ſeine „Mörikelieder“ geradezu herausſchleuderte. Zehn Jahre nach ſeinem „Macbeth“, 1898, ſchloß Richard Strauß das „Heldenleben“ ab, ſah Thuille ſeinen „Lobetanz“ auf der Bühne und erklang das Märchen von den „Königskindern“ von Humperdinck in der Faſſung als Melodram. 1908 ſchrieb Reger den „100. Pſalm“. Vor 25 Jahren trat Strawinſky mit ſeiner „Frühlingsweihe“ und Hermann Zilcher

mit seiner „Liebesmesse“ hervor. 1918 gingen Puccinis „Einakter“ zum ersten Male über die Bühne und Busoni ließ seine „Turandot“ erscheinen, Siegfried Wagner setzte die Reihe seiner Opern mit „Sonnenflammen“ fort und Friedrich Kloses Chorwerk „Der Sonne Geist“ fand Aufnahme in die Programme.

In der Geschichte der musikalischen Organisationen darf das Jahr 1288 genannt werden: damals, vor 650 Jahren, schlossen sich Musiker in der Nikolaibruderschaft in Wien zusammen und verwirklichten für ihre Zeit ihre Standesvertretung. Die Geschichte der Musikforschung darf mit Stolz auf 1858 schauen: schuf doch Chrysander in diesem Jahr mit dem ersten Band seiner großen Biographie das lange Zeit gültige Händelbild und lieferte Bellermann mit seiner „Geschichte der Mensuralnotation . . .“ einen wichtigen Beitrag zur Notationskunde. 1868 sah zwei für die Forschung wertvolle musikalische Vereine entstehen: den „Allgemeinen deutschen Cäcilienverein“, den Franz Xaver Witt begründete und die „Gesellschaft für Musikforschung“, der Robert Eitner die Wege wies.

Die Begründung des Steingräber-Verlages fällt zeitlich mit dem Erscheinungsbeginn der „Bayreuther Blätter“, 1878, zusammen. Riemanns „Geschichte der Musiktheorie“ ist eine wichtige Publikation des Jahres 1898 gewesen und Schweitzers Bachbuch kann seit 1908 auch deutsche Leser beglücken. Im Jahre 1908 begann die Haydn-Gesamt-Ausgabe zu erscheinen, die jedoch nach 30 Jahren kaum mehr als ein Siebentel des berechneten Umfanges erreicht hat. Nach dem Kriege, vor 20 Jahren, schuf sich die deutsche Musikwissenschaft wichtige Organe in der „Zeitschrift der Deutschen Musikgesellschaft“ wie in den Publikationen des Bückeburger Forschungsinstituts. Seit diesem Jahre — 1918 — ist auch Karl Straube Thomaskantor und als solcher ein besonders dem Werke Bachs verbundener Dirigent.

# Niederdeutsches im Zeichen der Hamburger Früh-Oper.

Ein Beitrag zum 260. Jubiläum der ältesten stehenden Opernbühne Deutschlands.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

„Bey den Oper-Spielen üben sich teutsche Leute,
man gebraucht die teutsche Muttersprache,
teutschen Umgang und Wandel . . .“
Hinrich Elmenhorst, Drammatologia 1688.

Mit dem Beginn des neuen Jahres sind es 260 Jahre her seit der Errichtung der ältesten stehenden Opernbühne Deutschlands: am 2. Januar 1678 eröffnete eine Gesellschaft angesehener und begüterter Hamburger Männer auf dem Hamburger Gänsemarkt zur Seite der Alster ein eigenes Opern-Theater, das ein Zeitgenosse, wenn auch nicht das geschmackvollste, so doch das weitläufigste seiner Zeit nannte. An der Spitze dieser Operngesellschaft stand der Licentiat beider Rechte und nachmalige Ratsherr Gerhard Schott. Was er bei seinem Amtsantritt versprach und was der an der Hamburger Frühoper librettistisch tätige St. Catharinen-Prediger Elmenhorst in so bekenntnisreiche Worte faßte: nicht nur Deutsche zum Opernspielen zu erziehen, deutschen Umgang und Wandel zu pflegen, sondern dabei auch die deutsche Sprache zu gebrauchen, — dieses mutige Bekenntnis aus rationalistisch-orthodoxer Zeit spricht uns heute, wo wir mehr und mehr wieder volkstümliches Neuland gewinnen, in einem besonderen Sinnzusammenhang an.

An mehr oder weniger geschlossenen, seien es nun entwicklungsgeschichtlich oder musikstilistisch gehaltenen Einzel-Vorstößen über die Geschichte der Hamburger Frühoper von 1678 bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts hat es nicht gefehlt. Reichhaltiges zeitgenössisches Material stand zur Genüge zur Verfügung, darunter auch Darstellungen über die Hamburger Frühoper, wie Matthesons „Verzeichnis der Hamburger Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen, die Friedrich Chrysander in seinen Aufsätzen über die „Perioden der Hamburger Oper“ in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (Leipzig 1877/79) so gewissenhaft auswertete. Auch Stellungnahmen zu diesem Thema wie

E. O. Lindners Abhandlung über „Die erſte ſtehende Deutſche Oper“ (Berlin 1855), wie Friedrich Zelles „Beiträge zur Geſchichte der älteſten deutſchen Oper“ (Berlin, 1889 bis 1893) vermögen über die damaligen Zuſtände der Hamburger Oper wünſchenswerten muſikgeſchichtlichen Aufſchluß zu vermitteln. Eine umfaſſende Einzeldarſtellung über dieſes, auch für das damalige deutſche Geiſtesleben ungeheuer aufſchlußreiche Thema iſt, ſoweit wir unterrichtet ſind, im Werden.

Worum es uns an dieſer Stelle aus dem gegebenen Anlaß des Jubiläums zu tun iſt, iſt, dem Thema unter einſtweiliger Beiſeiteſtellung muſikſtiliſtiſcher Analyſen Impulſe aus einer heimatgebundenen Perſpektive zu geben. Die bisherigen Darſtellungen über die klaſſiſche Zeit der Hamburger Frühoper krankten — mit einer Ausnahme, die wir noch gebührend heranzuziehen haben werden! — daran, daß man dieſer Opern-Epiſode eine innere Geſchloſſenheit abſprach, ihr allenfalls eine ehrende muſikaliſche Entwicklungsſtellung innerhalb der deutſchen Operngeſchichte einräumte und daß man nach den erſten opernmuſikaliſchen Anläufen an dieſer Stätte bereits wieder von künſtleriſcher Zerſetzung, kulturellem Verfall ſprach.

Es lohnt ſich heute nicht mehr, ſich mit Romain Rolland darüber zu ſtreiten, ob es — vom Standpunkt einer ſo univerſalen Stadt geſehen, wie Hamburg ſie um 1700 darſtellte — als künſtleriſche Entartung anzuſprechen iſt, daß Reinhard Keiſer, als er Hamburger Operndirektor geworden, 1703 den erſten (?) „barbariſchen Verſuch“ einer Vermengung deutſcher und italieniſcher Operntexte machte und damit anſcheinend die deutſchbewußten Worte Lügen ſtrafte, die ein Schott und Elmenhorſt dem Stapellauf der Gänſemarkt-Bühne mit auf den Weg gegeben hatten. War Reinhard Keiſer es doch, der als „Quitſche“, als ein von außen Zugereiſter, die Fahne des Niederdeutſchen noch in beſonderer Weiſe Jahrzehnte ſpäter hochhalten ſollte. Er war nicht nur ein glänzender Geſellſchafter, ſondern er gehörte zu dem Typ jenes univerſalen Weltmannes, wie ihn etwa der vor ihm an der Hamburger Oper ſchöpferiſch tätige Joh. Philipp Förtſch darſtellte, der Dichter, Sänger, Komponiſt, Arzt und Staatsmann in einer Perſon war, wie ihn der bekannte Johann Mattheſon verkörperte, der ebenſo ſattelfeſt als Tenoriſt, Cembaliſt, Muſikſchriftſteller war wie als juriſtiſch und geſandtſchaftlich Tätiger und dazu ein halbes Dutzend Sprachen beherrſchte.

Dieſer weltmänniſche Univerſalismus des Hamburger Staatsbürgers um die 17. Jahrhundertwende hatte — ſoweit er künſtleriſch intereſſiert war (dies eine Frage für ſich!) — naturgemäß eine ganz andere Einſtellung zu der Aſſimilierung der Umweltsdinge, wie man gemeinhin anzunehmen geneigt iſt. Keinesfalls aber — das wird das Beiſpiel Reinhard Keiſers noch zeigen — konnte man in dieſer Beziehung von einer künſtleriſchen Entartung ſprechen — ſelbſt, wenn ſich in manchen Opern das Hochdeutſche mit dem Plattdeutſchen, dem Italieniſchen und dem Franzöſiſchen vermengen ſollte. Trotz der innerparteilichen Fehden — Erſchütterungen, in denen ſich gerade das Regen mächtiger Geiſter zeigte — trotz der außenpolitiſchen Konſtellation, in die die Hanſeſtadt während der erſten Jahre des Beſtehens der Gänſemarkt-Oper hineingezogen wurde, vereinte ſich dieſer univerſaliſtiſche Geiſt mit einer bodenſtändigen Haltung, die die ſchönſten Blüten auch auf dem Gebiete der niederdeutſchen Oper herbeiführen ſollte. Man muß wiſſen, daß die Hanſeſtadt von den Wirren des Dreißigjährigen Krieges verſchont geblieben war, um verſtehen zu können, daß ſchon ein Schütz ſich nach einer ſolchen letzten, vornehmen und freien Ruheſtatt ſehnte; um zu begreifen, daß Hamburgs Stadtväter es ſich leiſten konnten, dem neuen St. Jacobi-Kantor Chriſtoph Bernhard mit ſechs Kutſchen zwei Meilen entgegenzufahren und nach Hamburg einzuholen; um nicht zu ſpötteln, wenn man dieſe in den langen Opernpauſen den leiblichen Genüſſen gebührend frönen ſah. Der ehrbare Hamburger Kaufmann ſtand jederzeit auf dem Boden der realen Tatſachen; vielleicht war er gerade darum ſo „bodenſtändig“. Er konnte es ſich leiſten, den Belagerungen des Dänenkönigs, den politiſchen Interventionen des lüneburgiſchen Herzogs Paroli zu bieten, da er es in jenen Tagen, wo der Sonnenkönig es mit den Schweden hielt, verſtand, ſich von ſeiner politiſchen Konſtellation her des ſtarken Armes des Großen Kurfürſten zu ſichern.

So konnten auch die innerſtädtiſchen Streitigkeiten die Geſchicke der Hamburger Opernbühne nie ernſthaft gefährden. Dem Theaterſtreit, der 1681 beſchworen wurde durch die Theatro-

monia des St. Jacobi-Predigers Anton Reiser, der 1687 durch die Flugschrift des St. Michaelis-Predigers Winkler wieder aufflammte, er führte zu keinem Sieg der geistlichen Partei über die Oper, da die eigene Kollegenschaft es mit dieser hielt: so der Opernlibrettist Elmenhorst, der als Prediger zu St. Catharinen saß, so sein großer Amtsgefährte an der Orgel, Joh. Ad. Reinken, der — „ein beständiger Liebhaber des Raths-Weinkellers und des Frauenzimmers" (wie Mattheson aussagte) — Schott Unterstützung zusagte.

Im Gegenteil, diese gesellschaftlich-politischen Zustände waren während der Hamburger Opern-Gründerjahre den niederdeutsch verankerten Kunstbestrebungen eine willkommene bewegte Kulisse, bei der othodoxe Verkalkung und rationalistische Erstarrung nur die äußere Tünche ausmachen konnten. Es berührt dabei sonderbar, wenn schon Chrysander unnachsichtig feststellen mußte, daß es im eigentlichen der Hamburger Kaufmann und Bürger garnicht war, der als tragender Pfeiler das erste deutsche Opernunternehmen stützte. Erst durch die energische Eingabe des Herzogs Christian Albrecht von Schleswig-Holstein (der als Flüchtling vor dem Dänenkönig sich damals in Hamburg aufhielt), gelang es, das Opernunternehmen am Gänsemarkt überhaupt zu starten; und die Gesandtschaften, vor allem die englische, ferner Adlige und Stadtkavaliere nahmen, von bürgerlichen Ausnahmen abgesehen, hieran einen ganz anderen (auch materiellen) Anteil als der hansische Kaufmannssohn, so daß man das älteste stehende Opernunternehmen Deutschlands nicht ganz zu Unrecht als eine „halbe Hofbühne" bezeichnete.

So muß es denn paradox klingen, wenn gesagt wird, daß der bodenständige Hamburger es dennoch war, der das aufblühende Opernleben geistig einstützte, der ihr künstlerisch eine heimatgebundene Ausrichtung mit auf den Weg gab, die in der Entwicklung der deutschen Oper, was Wirklichkeitsnähe und Volkstümlichkeit anbetrifft, ohne Beispiel dasteht. Es war die so eigenartige Atmosphäre der Wasserkante, die das niederdeutsch gebundene Singspiel reifen ließ.

Schon einige Jahrzehnte vor der Eröffnung der Gänsemarkt-Oper war der Dichter und Wedeler Pfarrer Johann Rist zum Vater des Hamburger Singspiels geworden, indem er in seine Tragödie (!) „Das Friedejauchzende Teutschland" (1653) plattdeutsche Liedeinlagen einschob. Und als die italienische Opernrichtung in den ersten Jahren der Hamburger Oper die Gestalt des Hanswurst mit auf die Bühne brachte, war auch in dieser Gestalt, gegen die der rationalisierende Gottsched wie gegen Windmühlenflügel kämpfte, der Neuerstehung und Weiterführung des plattdeutschen Singspiels Tür und Tor geöffnet, zumal dieses hier auf dem Boden der prächtigsten Hamburger Volkstypen erstand und der Hanswurst in den niederdeutschen geistlichen Spielen seit dem Mittelalter eine „legitime Persönlichkeit" war (wie Chrysander sich ausdrückt).

Chrysander aber, der große Musikforscher, ist sich selbst unschlüssig, wie er sich zu diesen „integrierenden plattdeutschen Bestandteilen" der Hamburger Frühoper verhalten soll. Daß in Francks (zweitem) „Cara Mustapha" bereits 1686 die türkische Dienergestalt des Barac sich mit einem plattdeutschen Lied auf den Lippen einführt, verleitet Chrysander aus einem gesunden Heimatgefühl dazu, diesem allein schon aus diesem Grunde die „Unsterblichkeit" zuzubilligen. Später allerdings wird er, aus musikästhetischen Gründen, bedenklich und leistet nicht mehr so willig Gefolgschaft. Aber der klassische Musikwissenschaftler muß sich vom niederdeutschen Sprachforscher belehren lassen. Einige Jahre später als wie Chrysanders Abhandlungen über die Perioden der Hamburger Oper erschienen waren, erfolgte zum ersten Male von niederdeutscher Warte her ein umfassender Vorstoß, der in seinen bündigen Feststellungen heute auf eine ganz andere Aufnahmebereitschaft trifft wie in den Jahren, wo er geschrieben wurde. Gemeint ist die Abhandlung über „Die Hamburgischen Opern in Beziehung auf ihre niederdeutschen Bestandteile" von Karl Theodor Gaedertz im „Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung", Jahrgang 1881 (Norden und Leipzig, 1882), auf die der Verfasser dieser Zeilen stieß, als er demselben Thema vor einigen Wochen nachging, sodaß er seine Sammelarbeit in dieser Hinsicht einstellen konnte. Denn Gaedertz ist schon damals den plattdeutschen Bestandteilen der Hamburger Oper so gewissenhaft nachgegangen, daß hier nur noch Kleinigkeiten zu berichtigen wären, die an der Grundsätzlichkeit des Themas nichts änderten.

Die oft gehörte Annahme, daß der Verfall der Hamburger Oper durch das Eindringen nicht nur fremdländischer, sondern auch plattdeutscher Elemente heraufbeschworen wurde, wird hier eindeutig Lügen gestraft. Wenn man in dem neuesten Musiklexikon, dem Moserschen, in den entsprechenden Sparten nachschlägt, so weiß man, daß selbst hier noch diese falsche Auffassung herumgeistert, etwa, wenn man in Keisers plattdeutscher Lokalposse „Hamburger Jahrmarkt" vom rein Musikästhetischen her das Zeichen eines starken Verfalles sieht, dem Zeugnis berüchtigter Plattheiten, um dem Pöbel zu gefallen, begegnet. Wollte man das Sympton plattdeutsch-musikalischer Einschiebsel zum Gesetz des Hamburger Opernverfalls erheben — man müßte schon fünf Jahre nach der Hamburger Opernhaus-Errichtung von einem künstlerischen Verfall sprechen. Denn Chrysander weist in seinen Arbeiten nach (und hier wäre Gaedertz zu berichtigen), daß schon damals — 1683 — in der aus dem Französischen von N. A. Strungk übernommenen Oper „Theseus" die lustige Person des Arcas nicht nur Französisches in sein Deutsch, sondern auch einige plattdeutsche Worte in die Handlung wirft: „Dann gehet alles hie und da — uppen Put na Mesuputamia" — als erste Probe überhaupt der Verwendung des plattdeutschen Dialektes in den Hamburger Opern. (In Parenthese: war es bereits 1690 Entartung, als man in der „Großmächtigen Thalestris" in fünf Sprachen, lateinisch, spanisch, italienisch, englisch, deutsch, sang?)

Wie ein heimatlicher Leitfaden, nein: wie ein „integrierender künstlerischer Bestandteil" zieht sich der Anteil des Plattdeutschen während der Episode der Hamburger Früh-Oper durch den Spielplan: von fast 300 Opern sind 17 teilweise oder ganz niederdeutsch gehalten. Und zwar in einer stetigen Regelmäßigkeit, von der die Aufzählung der Jahreszahlen überzeugt, die wir hier anstelle der Nennung der einzelnen Werke bringen: 1683, 86, 88, 89, 94, 1701, 04, 07, 08, 16, 19, 26, 27, 28 — dann folgen nur noch — nach Gaedertz — Wiederholungen plattdeutscher Opern bis 1735.

Wie ernst diese plattdeutschen Ingredienzien innerhalb der Hamburger Frühoper zu nehmen sind, geht schon allein daraus hervor, daß geistig bewegliche, anerkannte Textdichter sich nicht scheuten, in diesem Dialekt zu dichten, so der Jurist Postel, der Jurist und nachmalige Bürgermeister von Bostel, der Rat Schröder, der Pastor Feustking, der Schwabe von König (in dessen Operntexten allerdings die plattdeutsche Einlage-Urheberschaft nicht feststeht), der Bankkassierer Cuno, der gebürtige Elmshorner und spätere Trierer Rechtsprofessor Praetorius; und daß erste Komponisten, wie Keiser und Telemann, geradezu als Pioniere plattdeutscher Arienvertonungen angesprochen werden müssen. Besonders Keisers Werke erfreuten sich stärkster Beliebtheit: so sein, zusammen mit seinem Operncembalisten Graupner verfaßter „Carneval in Venedig" (auf den ein Lessing nachdrücklichst hinweist), mit seinen Dialektrollen einer Niedersachsen-Maid, eines Juweliers, mit Jan, dem Ostindienfahrer und anderen; so sein schon rein typenmäßig entzückendes Zwischenspiel „Die lustige Hochzeit und dabey angestellte Bauren-Masquerade" — das erste, vollständig plattdeutsch durchgeführte Singspiel. Aus der Arie der geplagten Brautmagd sei nachstehend ein Auszug (für viele) gegeben:

Wo wart en Brudtmagd doch geplagt
Se ward um alle Ding befragt
Bald steit dee Snieder vor de Dähr,
Denn kummt da ook de Kramer her
Mit gantzen Packen up dee Kahr
Dar geyht, mäht af, de Koop iss klahr.
Bald lopkd nam Linn un Kanten Krahm
Kuhm dat ick denn to Huss ins kam,
So heet: loop Lisk hal Rinsken Wyn.
Denn kummt en Jud, en Schacherer,
Mit Parlen un Demanten her,
De wil dar ock en Toch van then,
För half Cristal, half Demant-Steen usw.

Und wie ernsthaft die Tendenz des umstrittenen Keiserschen „Hamburger Jahrmarkt" (1725), der ältesten niederdeutschen Lokalposse mit Gesang und Tanz, zu bewerten ist, erhellt die Tatsache, daß hier, im lokalen Rahmen zwischen Jungfernstieg, Rathaus, Börse und Grasbrook, inmitten der prächtigen Typen der Kleinmagd (eine echte Hamburger Deern!), des Hausknechts, des Plakatanschlägers, des Kofferträgers, des feilschenden Juden, der gemütlichen Wirtsleute, der Milchmädchen und Erdbeerbauern und der Kavaliere — daß hier eine Kritik an den Hamburger Opernzuständen Platz greift, die man an dieser Stelle nicht

erwartet. Und so wird es bei dem im gleichen Jahr von Keiser erschienenen Lokalstück „Die Schlacht-Zeit" nicht der Geruch des auf dem Hamburger Pferdemarkt zusammengetriebenen Rindviehs, nicht der ungeschlachte Ochsenhändler, der niedere Bediente und Hausknecht gewesen sein, der Anlaß zum Verbot solcher Stücke seitens der Ratsherrenschaft wurde, sondern die unliebsame Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen, die sich hier einschlich.

So schweifen, aus Anlaß des 260. Jubiläums der Hamburger Oper, auch unsere Gedanken abschließend zurück in jene Tage, da bodenständiges Volkstum sich mit lustigem Grimassenschnitt die Welt der erhabenen Opernkunst eroberte. Parallelen mit der heutigen Zeit anzustellen, wäre — was das Schöpferische anbetrifft — beschämend für uns: denn wo haben wir auf dem Gebiet der Oper eine so heimatgebundene Wirklichkeitsnähe, wie sie in den mehr oder weniger plattdeutsch gehaltenen Singspielen der ältesten stehenden Opernbühne Deutschlands gang und gäbe war?; und wo haben wir ein solches Überangebot von geistig beweglichen Textdichtern aller Stände, von zeitgenössischen Komponisten ersten Ranges, als wie in jenen Tagen, die uns Musterbeispiel sind und bleiben echtester Volkskunst?

# Musikerbriefe an Hermann Deiters.

Mitgeteilt von Willi Kahl, Köln.

Eine Zufallsfügung will es, daß die Musikwelt sich im Brahmsgedenkjahr 1933 auch auf den ersten Biographen des Meisters, Hermann Deiters, besinnen durfte, der sein Altersgenosse war (geb. 27. Juni 1833 zu Bonn)[1]. Die Freundschaft zwischen Brahms und Deiters[2] stellt den bedeutsamsten Ausschnitt aus den vielseitigen Beziehungen dar, die den rheinischen Schulmann und Musikforscher mit dem musikalischen Leben seiner Zeit verbanden. Ein umfangreicher Briefwechsel mit M. Bruch, ferner Briefe von Th. Kirchner, B. Scholz, F. Hiller, Fr. Wüllner, Kl. Schumann und J. Joachim bezeugen immer wieder, welches Vertrauen man in Musikerkreisen zu der aus Sachkenntnis, Besonnenheit und Gründlichkeit so glücklich gemischten Art dieses Kritikers gefaßt hatte, wie man sie etwa in seiner langjährigen Mitarbeit an der Deutschen Musikzeitung, der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, aber auch anderwärts in manchen feinsinnigen Studien kennen und schätzen gelernt hatte, nicht zuletzt natürlich auch aus seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten. Einige dieser Musikerbriefe an Deiters seien hier mitgeteilt[3].

Für Theodor Kirchner hatte sich Deiters nicht nur in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung[4], sondern auch vorher schon an anderer Stelle[5] eingesetzt. In tiefer Dankbarkeit schickte ihm der Komponist Ende 1880 als „anonymen Sylvestergruß" die Handschrift seines op. 56, Nr. 10 („In stillen Stunden")[6], um dann bald noch einmal in folgendem Brief seinen Gefühlen für den wohlwollenden Kritiker seines Schaffens Ausdruck zu geben. Der Brief als Zeugnis für die vornehm bescheidene Gesinnung dieses Musikers, der sich wie nur wenige seiner Zeit die Schumannsche, echt deutsche Art des stillen Insichhineinmusizierens bewahrt hatte, spricht wohl für sich selbst.

Nordstraße 20
Leipzig d. 19. Jan. 1881.

Verehrtester Herr.

Ich hatte schon längst das Gefühl, Ihnen einmal schreiben zu sollen. Sie haben sich von jeher meiner kleinen Muse so freundlich gezeigt, als sie kaum beanspruchen darf u. ich war Ihnen innerlich herzlich dankbar dafür. Es ist ja ein großer Unterschied, wer einen lobt. Aus alle dem, was Sie jemals über musikalische Dinge

[1] Vgl. meinen Gedenkartikel in der Zeitschr. f. Musikwiss., Jg. 15, 1933, S. 394 ff.
[2] Vgl. meinen Aufsatz „Brahms und Deiters", Köln. Ztg, 6. Mai 1933, Nr. 245.
[3] Frau Geh.-Rat Deiters, Koblenz (†) und Fräulein Dr. Deiters, Düsseldorf danke ich freundlichst für Überlassung der Briefe.
[4] Jg. 9, 1874, Nr 23, Jg. 15, 1880, Nr 32, 33.
[5] Ergänzungsblätter z. Kenntnis d. Gegenwart, Bd 3, 1868, S. 741 ff.
[6] In meinem Besitz.

geschrieben haben blickt aber ein so tiefer Ernst u. ein so ungewöhnliches Verständniß hervor, daß man wohl ein bischen stolz sein kann von Ihnen gewürdigt zu werden. — Nun bin ich aber ein sehr fauler Briefschreiber, u. deßhalb schickte ich Ihnen quasi zur Entschuldigung den anonymen Sylvestergruß. Seither kam wieder allerlei dazwischen — auch die Brahmswochen, u. Sie müssen daher entschuldigen, daß ich erst heute dazu komme, Ihnen ein Wort zu schreiben u. auch für den freundlichen Brief zu danken den Sie an Herrn Astor geschrieben. Dieser hätte Ihnen wahrscheinlich schon längst geantwortet, wenn ich ihm nicht gesagt, daß ich selbst schreiben würde. — Schade, daß Sie die neuen Ouverturen von Brahms nicht hören konnten[7]. Nach meiner Meinung sind es wieder Meisterwerke ersten Ranges. Die Kritik über dieselben (hier in Leipzig) war so erbärmlich, daß man sich nicht so wohl ärgern konnte als vielmehr lachen mußte.

Überhaupt unsere Mus. Zeitungen. Etwas erbärmlicheres in der Literatur kenne ich nicht. Und es ist daher sehr wohlthuend wenn Sie einem einmal den Trost geben, daß es noch einzelne Menschen giebt, die bloß Sinn für das beste haben.

Mit herzlichem Gruß Ihr

ganz ergebener

Theodor Kirchner.

Aus den zahlreichen Briefen von Max Bruch an Deiters, den er gern seinen „Landsmann und musikalischen Gesinnungsgenossen" nannte, sei hier ein Schreiben mitgeteilt, das für den Empfänger von ganz besonderer Bedeutung werden sollte. Hier wird ihm erstmalig die Nachfolge des am 13. April 1894 verstorbenen Ph. Spitta in seinen Berliner Ämtern in Aussicht gestellt. Deiters hat zwar aus äußeren und inneren Gründen ablehnen müssen[8], aber die Zeilen, mit denen Bruch ihn auf eine zu erwartende amtliche Anfrage vorbereiten wollte, bleiben doch das schönste Zeugnis für die hohe Wertschätzung, die der rheinische Schulmann in den maßgebenden musikwissenschaftlichen Kreisen wie auch in den Reihen der Musiker genoß.

Confidentiell.

Friedenau
bei Berlin
Albe-Str. 3 I
Pfingstsonntag
(13. Mai)
1894.

Verehrter Freund,

Nachdem wir uns von dem herben Schmerz, den uns Allen der Tod des vortrefflichen und unvergeßlichen Spitta bereitet hat, ein wenig erholt haben, fragen wir uns, wer ihn hier ersetzen könnte. Da haben sich denn in den entscheidenden Kreisen naturgemäß die Blicke auf Sie gerichtet. Sie sind der Einzige, der den mannigfachen Anforderungen der drei combinirten Aemter bei der Kgl. Hochschule, der Kgl. Akademie der Künste und der Universität völlig gewachsen ist — der Einzige, der in jeder Beziehung Spitta's würdiger Nachfolger wäre.

Ich glaube zu wissen, daß man mit Ihnen verhandeln wird. Es kann nicht meine Absicht sein, in den Gang dieser Verhandlungen irgendwie einzugreifen, ich habe auch keinerlei officiellen Auftrag mich mit Ihnen in Verbindung zu setzen und Sie zu sondiren, obgleich ich als Mitglied des Senates natürlich den Dingen nahe stehe; wenn ich Ihnen also dennoch schreibe und Sie herzlich bitte, event. den Antrag ernsthaft zu erwägen, und womöglich zu unsern Gunsten zu entscheiden, so geschieht es nur in privater und ganz confidentieller Weise und auf Grund unserer alten freundschaftlichen Beziehungen. Es wäre mir eine große und herzliche Freude,

[7] D., der damals als Gymnasialdirektor in Posen wohnte, hatte die Ouvertüren inzwischen am 4. Januar in Breslau gehört, wo sie Br. als neuer Ehrendoktor selbst aufführte. Er hatte D. zu dem wichtigen Ereignis nach Breslau eingeladen (Brief von Ischl, 8. 8. 1880, J. Br.' Briefwechsel 3, 2. Aufl., 1912, S. 125).

[8] Vgl. meinen Gedenkartikel a. a. O. S. 396 f.

Sie in Berlin an so hervorragender Stelle dauernd thätig zu sehen! Ich bin zu jeder Auskunft über Einzelheiten sehr gerne bereit u. brauche Sie nicht erst meiner unbedingten Discretion zu versichern. —

Empfangen Sie die

herzlichsten Grüße
Ihres sehr ergebenen
Dr. M. Bruch.

Endlich noch drei Briefe Klara Schumanns an Deiters. Sie war durch seine bei aller Objektivität vernichtenden Besprechung der 2. Auflage von Wasielewskis Schumann-Biographie[9] auf ihn aufmerksam geworden. Ihr von tiefer Genugtuung erfüllter Dankbrief wurde von B. Litzmann[10] nur im Auszug gebracht. Er folgt hier im vollen Wortlaut[11].

Wien, d. 26. Dec. 1869

Verehrter Herr.

Ich fühle mich gedrungen, Ihnen mit einigen Worten zu sagen, wie sehr Ihr Aufsatz über Wasielewskys Biographie meines Mannes mich erfreut hat. Wie oft hatte ich so im Stillen für mich gedacht, wie doch unter so manchen Freunden meines Mannes, die recht wohl die Mangelhaftigkeit dieser Biographie erkannten, kein Einziger war, der das Wort gegen W. ergriffen hätte — umsomehr mußte mich nun Ihr Auftreten erfreuen. Ich habe die Biographie nicht gelesen[12], weil ich Wasielewsky's Unzulänglichkeit, sowohl als Mensch wie als Kritiker meinem Mann gegenüber kannte; daß er aber nicht nur nicht den Charakter meines Mannes verstand, sondern ihn herabzusetzen suchte, das wußte ich nicht, und dafür daß Sie gerade hierin meinen Mann vertreten, danke ich Ihnen aus vollstem Herzen. Gab es je einen edlen Menschen, so war er es und wäre er nie der Künstler gewesen, der er war, so hätte man in ihm schon den Menschen, dessen Herz und Geist in selten schöner Harmonie vereint entfaltet war, verehren müssen. Ich könnte darüber noch manches sagen, doch es würde zu weit führen. Vielleicht spreche ich Sie einmal und ist es mir dann persönlich vergönnt, Ihnen zu sagen, wie innig wohl Sie mir getan.

Hochachtungsvoll

Ihre
ergeb.
Clara Schumann.

Nachdem sie einmal in Deiters den ersten scharfsinnigen Kritiker der Wasielewskischen Schumannbiographie kennengelernt hatte, lag es für Klara Schumann nahe, ihn selbst für ein Buch über ihren Gatten zu gewinnen. Von diesem bisher unbekannten Plan berichtet der folgende Brief, den sie „rheumatischer Schmerzen halber" diktieren mußte.

Baden. 1sten Oktober [1871]
Lichtenthal 14

Geehrtester Herr.

Ich fühle mich doch veranlaßt auf Ihre letzten freundlichen Zeilen noch einmal zurückzukommen, auf meinen Ihnen früher schon ausgesprochenen Wunsch. Ich möchte vor Allem gerne wissen, da wie Sie mir schreiben, Sie doch Lust dazu hätten, ob es nicht möglich wäre, daß Sie einmal einen Monat Ihrer Ferienzeit in meiner Nähe verbrächten, um Einsicht in das Material zu nehmen, das ich dann vorher sammeln würde, um es Ihnen behufs einer Biographie vorlegen zu können. Meine Idee wäre nicht eine vollständige Biographie zu bringen, sondern mehr eine Herausgabe von Briefen, durch

[9] Leipz. Allg. Musikal. Ztg, Jg. 4, 1869, S. 364 ff., 378 ff.

[10] Cl. Schumann, Bd 3, 1908, S. 14.

[11] Außer dem hier benutzten Original im Besitz von Frl. Dr. Deiters, Düsseldorf, gibt es nach freundlicher Mitteilung des König-Albert-Museums in Zwickau dort noch eine von Kl. Sch. selbst angefertigte Abschrift dieses Briefes, die natürlich auch der erste Entwurf sein könnte.

[12] Das hatte sie bereits am 19. Januar 1859 in einem Brief an E. Hanslick gestanden (vgl. M. Kahlbeck, J. Brahms, 1, 1, 1908[2], S. 112).

biographische Notizen verbunden. Ich hatte die Biographie von Wasielewski nie gelesen, weil meine Freunde es mir als unerquicklich widerriethen, nun aber haben meine Neider sich dazu entschlossen und erzählen mir von vielen Irrthümern, die zu berichtigen, mir sehr am Herzen läge. Daß ich gerade zu Ihnen das Vertrauen habe findet seine Begründung darin, daß Ihre meinen Mann betreffenden Arbeiten so ganz meinem Gefühl entsprechen; sie waren pietätvoll ohne überschwenglich zu sein. Was Sie mir unter Anderem schreiben, daß Wasielewsky jetzt Manches anders beurtheilen würde, möchte ich bezweifeln nach dem er dies in der zweiten Auflage nicht gethan. Was mir namentlich sehr mißfällt ist, daß er als Charakterzüge feststellt, was eben oft nur vorübergehende Stimmung war: Näheres zu bezeichnen behalte ich mir für später vor.

Ich denke mir, daß sowie ich es beabsichtige u. Ihnen oben mittheilte die Arbeit für Sie eine viel weniger Zeit raubende sein dürfte, als eine förmliche Biographie mit kritischen Erläuterungen der Werke, wie es in Jahns Mozart der Fall ist, woran allerdings ein ganzes Stück Leben hängt.

Wollen Sie die Freundlichkeit haben, mir eine baldige Antwort zukommen zu lassen. Entschuldigen Sie, daß ich rheumatischer Schmerzen halber nicht eigenhändig schrieb u. genehmigen Sie die Versicherung der ausgezeichneten Hochachtung mit der ich mich nenne

Ihre ergebene

Clara Schumann.

Warum Deiters auf den Vorschlag Klara Schumanns nicht eingehen konnte, ist nicht bekannt. Andere Arbeiten, vor allem sein Beethovenwerk, mochten ihm damals wohl dringlicher erscheinen, außerdem hätte er sich in der Gebundenheit seines Berufs — er war zu dieser Zeit Gymnasiallehrer in Düren — zu der notwendigen Studienreise gewiß nur schwer entschließen können. Klara Schumann scheint dann auf den Plan auch nicht mehr zurückgekommen zu sein. Aber noch einmal glaubte sie, dem von ihr so geschätzten Gelehrten Worte aufrichtigen Dankes aussprechen zu müssen, als ihr bei der Bonner Schumannfeier im August 1873 Deiters' Vorwort zum Programmheft bekannt wurde.

Baden-Baden
d. 26. Aug. 1873.

Geehrtester Herr

nur ein Wort des Dankes lassen Sie mich Ihnen sagen für die schöne Vorrede die Sie dem Programm des Bonner Festes vorausgeschickt. Alles was Sie darin sagen zeugt von so tiefem Verständniß, und immer solchem Feingefühl, daß ich es mit Erquickung las, dabei aber auch mächtig empfand, daß ich Ihnen dies sagen müßte, um sie meines Dankes zu vergewissern, was, ich hoffe, Sie mir nicht als Arroganz auslegen.

Hochachtungsvoll

Ihre ergebene

Clara Schumann.

# Aus meinen Erinnerungen an Josef Rheinberger.

Von August Schmid-Lindner, München.

Der treffliche Musiker, welcher sich in meinen Gymnasialjahren mit Sorge und Eifer um die Entwicklung meines Klavierspiels bemühte, eröffnete mir eines Tages, er wolle mich zu „Hofkapellmeister Rheinberger" führen, dem ich vorspielen müsse. Noch erinnere ich mich des Sonntag Mittags, da wir im ersten Stock jenes Hauses an der Fürstenstraße, welches heute mit dem Relief des Meisters geziert ist, läuteten, ich mit etwas Bangen vor dem großen Mann und in der stillen Hoffnung, er sei vielleicht nicht zu Hause. Er war aber zu Hause, empfing uns alsbald und da sein ernster, aber gütiger Blick auf dem 14jährigen Buben ruhte, wuchs diesem der Mut, so daß der Vortrag des „Waldmärchen" (op. 8) offenbar zur Zufriedenheit des Autors und dessen im Nebenzimmer zuhörender Gattin ausfiel. Beschenkt mit weiteren Werken des Meisters verließ ich das Haus, in welchem ich von nun an oftmals ein- und aus-

gehen sollte. Als ich zwei Jahre später bei der Aufnahmeprüfung an der Akademie der Tonkunst vor dem Meister stand — inzwischen hatte ich ihm noch manches seiner Werke vorspielen dürfen — äußerte er: „Sie haben sich auch zur Kontrapunktprüfung gemeldet; beherrschen Sie die Harmonielehre?“ Auf meine bejahende Antwort überreichte er mir ein Blatt mit einem Cantus firmus zur vierstimmigen Ausarbeitung (noch heute habe ich Aufgabe und Lösung im Gedächtnis) und als ich nach kurzer Arbeitszeit das Blatt zurückgab, überflog er es eilig und erklärte kurz: „Aufgenommen“. So sicher im Urteil, so knapp im Wort, das ist die eigenste Signatur dieses Mannes, der den Zustrom zum Musikstudium an der Akademie der Tonkunst mit fester Hand regelte, ungeeignete Elemente unerbittlich abwies, der kaum je irrte[1], schonungslos tadelte, selten lobte und dann nur mit einem knappen Wort, das freilich umso eindrucksvoller wirkte. So verwahre ich eine Visitenkarte, welche ich tags nach einem öffentlichen Auftreten von ihm zugesandt erhielt und die in den bekannten, etwas zitterigen Zügen nur das Wort „bravissimo“ enthält. Alles, was ich von anderen Seiten über meine Leistung zu hören oder zu lesen bekam, war es nun Anerkennung oder Nörgelei — was sollte es gegen diese kurze, eindrucksvolle Qualifikation?

In seinen Orgelunterricht brachte Rheinberger häufig die ihm zugesandten Neuerscheinungen der Orgelliteratur mit, die mir dann zum Abspielen vorgelegt wurden. Meistens hörte er schweigend zu, nur manchmal entschlüpften ihm kurze kritische Äußerungen, so einmal, da ich das aus einer Reihe einzelner Stücke bestehende Opus eines damals bekannten Komponisten zum Vortrag zu bringen hatte. Nach der ersten Nummer bemerkte er: „Nun, es wird wohl noch kommen“, dann: „Weiter“ — „Das Nächste“ etc. Als ich das Heft zusammenlegte, äußerte er: „Hm, war doch das Erste das Beste“. Beim Orgelvortrag hielt er auf größte Einfachheit der Registrierung, jede überflüssige Umstellung wurde abgelehnt. Auch bei Werken, deren Form zum Wechsel der Klangfarben anlockt, z. B. bei J. S. Bachs Passacaglia, wurde Enthaltsamkeit geübt und nur in großen Zügen verändert, wie die in meinem Heft von ihm einst eigenhändig eingetragene Registrierung beweist.

Bedeutsam war sein Kontrapunktunterricht, bedeutsam vor allem dadurch, daß Rheinberger ein volles Jahr beim einfachen Kontrapunkt verweilte, immer wieder betonend, wie wichtig diese Grundlage für den Komponisten sei und wie sich alle Komplikationen des Kontrapunktes leicht erlernen würden, wäre nur das Fundament richtig aufgebaut. Die rein musikantischen Grundbedingungen, die ihm selbst in so hohem Maße zu eigen waren, setzte er auch bei seinen Schülern unerbittlich voraus und wer nicht den erklungenen Ton sofort richtig erfassen, wer nicht eine Partitur lesen und zusammenhängend abspielen konnte, hatte bei ihm vertan. Die Disziplin in seiner Klasse war vorbildlich; mit dem Punkt 8 Uhr erschien er unter der Türe und es war für niemand ratsam, später zu kommen. Diese eiserne Ordnung ging durch seinen ganzen Tages- und Lebenslauf und es war geradezu bewundernswert, wie der kränkelnde Mann mit sichtlicher Anstrengung alles erfüllte, was ihm sein Beruf auferlegte. Nur so ist mancher konventionelle, gezwungene Zug, der auf die Lebensfähigkeit seiner sonst so gediegenen Werke drücken mag, zu verstehen. Wie hätte sich die hohe Künstlerschaft dieser wertvollen Persönlichkeit erst unter dem Sonnenschein einer makellosen Gesundheit auswirken können!

Die strenge Zucht, mit welcher er jeden seiner Schritte regelte, verlangte er auch rücksichtslos von seinen Schülern. Ein Lehrer, welcher der Individualität des Studierenden besondere Rechnung trägt, war er gerade nicht und ein jeder Trieb, dessen Wachstum von der Norm abbiegen wollte, wurde unerbittlich beschnitten. Mag man darüber denken, wie man will, seine Ansicht, daß die Schule dafür da sei, eine feste Grundlage auf guter Tradition aufzubauen, und daß die Originalitätssucht meist einer latenten Unsicherheit entspringe, hat etwas für sich. Innerlich mochte mancher murren, wenn ihm die schönsten Seitensprünge versperrt, die „genialsten“

[1] Das Märchen, wonach Rh. den jungen Reger als unbegabt abgewiesen hätte, ist längst durch Adalbert Lindner widerlegt, der in seinem Buch „Der junge Reger“ den Wortlaut des Rheinbergerschen Briefes mitteilt. Wer Rheinberger nur einigermaßen kannte, weiß, wie zurückhaltend er mit jedem Lob besonders dann war, wenn es sich um die ernste Frage der Berufswahl handelte und wie selten er zum Musikstudium überhaupt riet. So kann nur er ermessen, was die in diesem Briefe in knappem Wort gespendete Anerkennung bedeutete.
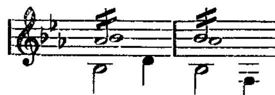
Eigenheiten beſchnitten wurden, — die enorme Überlegenheit des Meiſters, mit der er in einem kurzen Augenblick die letzten Abſichten einer Kompoſition durchſchaut, die geringſten Mängel erkannt hatte, war zu imponierend und ließ keinen Widerſpruch aufkommen.

Wie bei Regiſtrierung des Orgelſpiels hielt er ſich auch bei der Inſtrumentierung einer Partitur in den einfachſten Linien und es galt die Anordnung der klaſſiſchen Partitur als Vorbild. Mag man ihm Mangel an Farbenſinn vorwerfen, wenn er der Üppigkeit der zeitgenöſſiſchen Partituren aus dem Weg ging, wenn er ſie für den Unterricht nicht in Betracht zog — ich glaube nicht, daß durch dieſe auferlegte Enthaltſamkeit einer der Kunſtjünger in ſeiner ſpäteren Entwickelung zu Schaden kam — viel eher das Gegenteil. In meinen Erinnerungen an die an der Akademie der Tonkunſt verbrachten Lehrjahre ſtehen dieſe Kontrapunktſtunden bei Rheinberger obenan und es erfüllte mich fernerhin mit Stolz, wenn mir der Meiſter des öfteren Studierende des Kontrapunkts zum Unterricht zuſandte, die bei ihm Rat erholt hatten. Hierin mochte ich eine beſondere Anerkennung erblicken, die ſich in Worten nicht äußerte.

Meine Beziehungen zu Rheinberger gingen freilich über das Verhältnis der Schule hinaus und ich hatte die Ehre, in dem kleinen Kreis von Bekannten, die er hie und da in ſeinem Hauſe verſammelte, zu erſcheinen. Außer ſeinem Liebling Joſ. Giehrl begegnete ich dort ſelten Fachmuſikern; am häufigſten ſah ich die Familie Oldenbourg und den nachmaligen Staatsrat von Krazeiſen in dieſen kleinen Zuſammenkünften, deren Seele offenbar des Meiſters Gattin war, dieſe hochſinnige, für die Kunſt des Gatten lebenslang ſo treu beſorgte Frau, die ihm neun Jahre im Tode vorausgehen ſollte.

Bedeutungsvoller waren mir noch die Erlebniſſe während und insbeſondere nach meiner Studienzeit, da ich den Meiſter allein beſuchen durfte, um ſeinen Rat in künſtleriſchen Dingen zu empfangen und um ihm irgend ein neu ſtudiertes Werk (nicht etwa nur ſeiner Kompoſition) vorzuſpielen. Kritiſche und vergleichende Bemerkungen, die ſich daraus ergaben, ſind mir unvergeſſen. Lebhaft erinnere ich mich, daß er über Hans von Bülow, den er als univerſellen Künſtler hoch verehrte und dem er perſönlich verbunden zu ſein ſchien, nie das Geringſte kommen ließ, daß aber ſein eigentliches Ideal eines Pianiſten von höchſter Tonkultur in eine frühere, mir verſchloſſene Zeit zurückreichte, wenn er vom ſingenden Klavierton Mortier de Fontaines ſchwärmte, der die letzten Sonaten Beethovens in einer Vollkommenheit dargeſtellt hätte, wie nie ein anderer. Da ſich in ſeinen unvergeßlichen Vorleſungen auch W. von Riehl in gleichem Sinne äußerte, prägte ſich mir dieſer heute völlig unbekannte Name tief ein.

Von der Klaviermuſik ging das Geſpräch oft auf allgemeinere Fragen über und ich will hier nur eine Äußerung wiedergeben, die auf Rheinbergers pietätvolle, aber auch verſtändnisvolle Einſtellung zu den Werken der Klaſſiker ein Licht wirft. Es handelte ſich um die Stelle in Beethovens „Eroica", wo am Schluß der Durchführung des erſten Satzes die erſte Geige die Quinte des toniſchen Dreiklanges ſpielt, während die zweite Geige mit der Quart einen Vorhalt bildet, deſſen Wirkung das den vollen Tonikadreiklang umſchreibende Horn entgegenſteht — dieſe bekannte Diſſonanz, welche wir heute nach oftmaligem Hören als ſelbſtverſtändlich hinnehmen, während ſie in früheren Zeiten ſtarkes Bedenken erregte und zu Änderung der Stelle veranlaßte. Daß bedeutende Muſiker ſich zu einer ſolchen verſtehen konnten, viel mehr noch die Art, wie eingegriffen wurde, nämlich daß durch Änderung des *as* der zweiten Geige zu *g* die in der Durchführung ſorgſam vermiedene Tonika nun gerade noch vor Torſchluß berührt wird, erregte Rheinbergers ſchärfſte Kritik. Wenn ſchon mit einem Irrtum Beethovens gerechnet werden ſollte, ſo wäre die Annahme ſinnvoller — ſo meinte er — die ſchreibende Hand ſei mit Eintragung des Hauptthemas ein Syſtem zu tief gerückt (in der Originalpartitur ſtehen die Hörner unter den Klarinetten) und die Stelle wäre für die B-Klarinette ſtatt für das Es-Horn beabſichtigt, ſomit der Klang folgendermaßen gedacht:



Wenn nun die Möglichkeit einer ſolchen Abſicht immerhin beſtünde, ſo würde er — Rheinberger — doch bei Aufführung des Werkes niemals wagen, die Stelle anders ſpielen zu laſſen, als ſie nun einmal in der Partitur enthalten ſei.

Von der „Eroica“ gehe ich noch zu einer Beethoven-Anekdote über, die ich um so weniger unterdrücken möchte, als sie, sonst unbekannt, wohl einzig an der Überlieferung durch Rheinberger hängt und als an der Glaubwürdigkeit kaum zu zweifeln ist.

In der Fürstenstraße findet man, einige Häuser von Rheinbergers Wohnung entfernt, eine Erinnerungstafel für den im Jahre 1884 dort verstorbenen Meister der Zither Johann Petzmayer, der 1803 in Wien geboren war und dort seine Jugend verlebt hatte. In dieser Zeit mag der junge Mann den begreiflichen Wunsch gefühlt haben, mit Beethoven persönlich bekannt zu werden und angesichts der hier notorischen Unnahbarkeit hatte er sich eine besondere Taktik zurechtgelegt: In dem Café, in welchem Beethoven täglich zu einer gewissen Stunde erschien, um dort die „Allgemeine Zeitung“ zu lesen, wollte er sich frühzeitig genug einstellen, um diese Zeitung in Beschlag zu nehmen und Beethoven dadurch zu veranlassen, das Wort an ihn zu richten. Über den fatalen Ausgang der Szene, bei welcher Beethoven wortlos mit einem Gewaltstreich sich in den Besitz der Zeitung setzte, berichtete Petzmayer in späteren Jahren in München seinem jüngeren Nachbarn, der mir den Vorgang höchst dramatisch vorführte. In Petzmayers Rolle mußte ich Platz nehmen und mich in ein Zeitungsblatt vertiefen, während Rheinberger als Beethoven gesenkten Hauptes, mit unwirschem Blick wie ein lauernder Löwe das Zimmer durchirrte, in meiner Nähe angekommen aber, ohne daß ich mich dessen versah, mir mit einem jähen Ruck die Zeitung entriß und sofort den Rücken kehrte. Von Herzen konnte er dann lachen — freilich fand ich ihn nur selten in so glücklicher Stimmung.

Die wenigen Male, da Rheinberger in der Zeit unserer Beziehungen als Interpret seiner Werke an der Orgel wirkte, saß ich wohl neben ihm, um zu registrieren (die Mechanik der früheren Orgelwerke bedingte eine solche Hilfe) und ich erinnere mich an die Energie, die er aufwenden mußte, seinem kranken Körper die Leistung abzuzwingen, an die Nervosität, gegen die er zu kämpfen hatte, erinnere mich besonders einer Äußerung: „Hätte mich jemand vor dreißig Jahren in den vollbesetzten Odeonssaal geführt und aufgefordert, eine Fuge auf der Orgel zu improvisieren, ich hätte ohne das geringste Zögern stattgegeben, heute könnte ich mir dies gar nicht mehr vorstellen“.

Als besonderes Erlebnis buche ich die Erinnerung an einen Sonntag Vormittag, da er im kleinen Odeonssaal — vor sehr wenigen Bekannten — seine neue Suite in c-moll op. 149 für Orgel, Violine und Cello mit Ludwig Abel und Josef Werner vorführte. Mit Rücksicht auf die akkustischen Verhältnisse der großen Säle hat er dieses Werk späterhin für größere Streicherbesetzung umgeschrieben; freilich übt es seinen besonderen Reiz nur als wirkliche Kammermusik, im kleineren Saal vorgetragen, aus und es ist schade, daß man es gar nicht mehr zu hören bekommt. Warum mußte die reiche Produktion Rheinbergers so fast gänzlich der Vergessenheit verfallen? Seine Kirchenmusik, die als wertvolle Bereicherung dieser Literatur überall gebührend berücksichtigt wird, ist hier auszunehmen, auch mögen die Orgelsonaten da und dort erklingen, besonders in Amerika, aber was bedeutet dies gegen die Fülle alles dessen, was er sein Leben lang geschaffen hat? Werfen wir einen Blick auf das Wesen seiner Kunst, die sich vor allem durch die Sicherheit kennzeichnet, mit der er auf den Schultern der großen Vorgänger steht, sowie durch das enorme, ja geradezu beispiellose Können, mit dem er bestehende Formen meistert! Was zu diesen Vorzügen als Eigenes hinzutritt, ist das Schlichte, fast kindlich Naive und das Poetische des Empfindens. Als echter Sohn der Berge hat er die glücklichsten Momente, wenn er sein stilles Tal in den heimatlichen Landen besingt; muß er dagegen die große Welt betreten, so ist ein leiser Zug von Unbeholfenheit nicht zu verkennen. Glänzende Schlußwirkungen, pikante Überraschungen, irgendwie „parfümierte“ Stimmungen — kurzum alle diese Kunstkniffe, welche mancher viel leichter wiegenden Kunst den Erfolg sichern, sie sind Rheinberger fremd, sie liegen ihm nicht, soweit er überhaupt an sie herangeht und bei seiner grundehrlichen Musik wird der Snob am wenigsten auf seine Rechnung kommen. Ist der Meister aber in einer glücklichen Stimmung, produziert er ohne irgend einen Zwang, ohne Rücksichten, gleichsam für sich selbst, so gibt sich seine edle, gediegene Kunst zu ungetrübtem Genuß und stellt sich als vornehmste Hausmusik dar — wie könnte man einem Schaffensgebiet ein schöneres Attribut zuerkennen! Je mehr sie diesen Charakter bewahrt, umso aufrichtiger wird sich der geschmackvolle Genießer an ihr erfreuen, mag er unter der Kammer-

muſik ausſuchen, mag er in den vierhändigen Werken für ein oder zwei Klaviere blättern (wobei auch die Übertragungen nicht zu vergeſſen ſind). In das üppige Gebiet der weltlichen Chormuſik halten die Geſangvereine ſelten, allzu ſelten Einkehr; ſie ahnen nicht, welch reicher Lohn hier winkt. Auf ein beſonderes Blatt aber iſt derjenige Teil ſeiner Schöpfungen zu ſetzen, da ſich der Komponiſt unabhängig von herrſchender Mode unter der Geſetzmäßigkeit des Kontrapunkts in zeitloſe Höhen erhebt. Hierher gehört der Reichtum ſeiner Kirchenmuſik, welche dem Beſten aller Zeiten würdig zur Seite ſteht und zum feſten Beſtand eines jeden beſſeren Kirchenchores zählt, ferner die Orgel- und ein Teil der Klaviermuſik. Während die erſtere wenigſtens nicht unbekannt iſt, und da und dort ihren Platz behauptet, weiß kein Menſch etwas von Rheinbergers polyphonen Klavierwerken, von der Toccata op. 12 (welche H. v. Bülow auf ſeinen Programmen führte), von op. 39 und 68 (um nur die wichtigſten zu nennen), Werken von höchſter Meiſterſchaft der Faktur, von ſicherem Gepräge und zwingendem Ausdruck, welche auch vor dem Konzertpublikum beſtehen müßten und nur noch der „Entdeckung" harren. Dieſer Entdeckung dürfte allerdings die ſtarke Voreingenommenheit gegenüber Rheinbergers Werken im Wege ſtehen und zum Beweis hierfür möge ein Vorfall dienen, welcher der muſikaliſchen Welt niemals vergeſſen ſein ſollte.

Einige Jahre nach Rheinbergers Tode tauchte in Wien ein ruhmſüchtiger junger Mann auf, der es zweckmäßig fand, Werke von Rheinberger Note für Note abzuſchreiben und keckhin mit ſeinem Namen zu verſehen. Mag die überſpitzte Eitelkeit, die hier leitete, als geiſtige Abnormität berühren, ſo lag der Handlung doch tiefe Sachkenntnis, ja ein gewiſſes Raffinement zugrunde, in der Art, wie die unbeachteten, wertvollen Erzeugniſſe eines verſtorbenen Autors, der ſtill ſeine Bahn gewandelt war, für welchen niemals eine Partei agitiert hatte, zum Gegenſtand des Raubes auserſehen wurden. Nur der Reklametrommel — die der junge Mann trefflich zu bedienen verſtand — bedurfte es und der Sieg mußte geſichert ſein. Die Rechnung war tadellos und die Werke Rheinbergers, unter neuem Firmenſchild dargeboten und von kräftiger Werbung getragen, hatten einen Bombenerfolg, wie ihn der beſcheidene Autor ſich nie hätte träumen können und wie er ihn natürlich zu Lebzeiten auch in dieſer Stadt niemals gehabt hatte. Viele Monate hindurch dauerte der Rauſch des Erfolges, bis der Schwindel entdeckt wurde. Ich kann dem entlarvten Plagiator, der, ohne es zu beabſichtigen, einem Publikum eine ſo treffliche Lehre gab, nicht allzu böſe ſein und verſchweige nachſichtig ſeinen Namen. Das bei dieſer Gelegenheit gleichfalls entlarvte Publikum wird durch den erhaltenen Hieb kaum klüger und urteilvoller geworden ſein und wird auch weiterhin ſeine Einſtellung nach dem Lärm der großen Trommel regeln.

Somit dürften die hinterlaſſenen Schätze Joſef Rheinbergers auch künftighin Beſitz einer geſchmackvollen Minorität ſein. Iſt dies nicht mehr oder weniger das Los alles Echten und Guten in der Welt?

# Robert Schumanns Violinkonzert.

Von Fritz Stege, Berlin.

Es gewährt einen eigenartigen Reiz, der Uraufführung eines Werkes beizuwohnen, deſſen Schöpfer ſchon längſt als leuchtendes Geſtirn den Muſikerhimmel ſchmückt. Zu dieſem Genuß verhalf die Jahrestagung der Reichskulturkammer, die als Uraufführung das Violinkonzert von Robert Schumann bot. Wie iſt es möglich, daß das Werk eines anerkannten Genies bis heute verborgen blieb? Das Konzert iſt 1853 in Düſſeldorf vollendet worden und in die Hände Joachims übergegangen, der es in den von Schumann geleiteten Konzerten erſtmalig ſpielen ſollte. Da aber Schumann im gleichen Jahre ſeine Muſikdirektorentätigkeit aufgab, verblieb das Manuſkript im Beſitz Joachims, wird im Briefwechſel mit der Witwe noch mehrfach erwähnt, ohne je auf eine öffentliche Wiedergabe rechnen zu dürfen. Im Jahre 1907 kaufte die Berliner Staatsbibliothek die Koſtbarkeit aus Joachims Nachlaß unter der Bedingung, daß es erſt hundert Jahre nach Schumanns Tode der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden dürfe. Den Bemühungen des Leiters der Muſikabteilung, Prof. Dr. Georg Schünemann, iſt es nun gelungen, dieſe geſtellte Friſt abzukürzen und die Welt nun endlich mit Schumanns Violinkonzert bekannt zu machen.

Es ift wohl kaum anzunehmen, daß es andere als künftlerifche Gründe waren, die Joachim bewogen haben, von einer Wiedergabe Abftand zu nehmen. Joachim hat in feinen Briefwechfeln den Eindruck niedergelegt, daß diefe letzte Schöpfung keine ausreichende Zugkraft befitze und künftlerifch nicht ftark genug fei. Die Uraufführung durch Georg Kulenkampffs Meifterfchaft mit dem Philharmonifchen Orchefter unter Prof. Karl Böhm bewies, daß Joachims Vorurteil nicht völlig haltbar, aber auch nicht ganz von der Hand zu weifen ift. In der äußeren Form ift die dreifätzige Schöpfung verhältnismäßig kurz und knapp in der Gliederung. Der zweite und dritte Satz gehen ohne Paufe ineinander über, die übliche klaffifche Struktur ift gewahrt, ohne daß das Gefamtwerk in der Reichhaltigkeit der gedanklichen Entwicklung den Meifterwerken Schumanns als völlig ebenbürtig an die Seite zu ftellen wäre. Die bekannten Stilmerkmale des älteren Schumann geben auch dem Violinkonzert feine befondere Note.

Das hindert aber nicht, die frifche, gefunde, gefühlsmäßige Thematik als wertvoll und wirkfam anzufprechen und fie als echten Niederfchlag Schumannfcher Fantafie aufzufaffen. Der erfte Satz beginnt mit einem kraftvoll aufftrebenden Hauptthema, dem fich ein weiches, volkstümliches Seitenthema beigefellt. Der zweite Satz enthüllt eine liedmäßige Melodik, die fich traumhaft weich zu einem Gerank fchlichter, edler Linien verdichtet ohne einen befonderen dynamifchen Höhepunkt. Diefer Mittelfatz ift fchönfter, liebenswertefter Schumann in der voll erblühten Pracht eines innerlichen, verfonnenen romantifchen Gemüts. Allein um diefes Mittelfatzes willen muß man das Schumann-Konzert lieben. Der letzte Satz bringt ein fröhliches, befchwingtes Polonäfenthema, das in launigen Abwandlungen immer wieder aus der orcheftralen Durchführung hervorblitzt, umfpielt von bravouröfen Paffagen des Soloinftrumentes.

Da das liebenswürdige Werk mit feinem reich ausgeftatteten, technifch anfpruchsvollen und teilweife recht virtuofem Solopart dem Violiniften dankbare Aufgaben ftellt, fo wird es ficherlich bald im Konzertfaal heimifch werden.

# Kuriofa der Mufikkritik.

Von Eugen Vogt, Efchenau/Wttbg.

Immer und immer wieder in der Gefchichte der Menfchheit kommt es vor, daß geniale Menfchen von ihren Zeitgenoffen verkannt werden. Wenn das Genie in gewaltigem Geiftesflug feine Zeit hinter fich zurückläßt und von feiner Umwelt nicht mehr verftanden wird, fo ift das eigentlich eine ganz natürliche Sache. Überfpitzt könnte man fagen, wenn es anders wäre, fo wäre das Genie nicht mehr Genie. Und dann, die Beckmeffer und die Hanslicks werden nie ausfterben. Aber eine andere Erfcheinung könnte uns ftutzig machen: Wie kommt es, daß auf ein und demfelben Gebiet große Meifter fo oft einander verftändnislos begegnen, ja bekämpfen? Diefem Problem nachzufpüren wäre eine eigene reizvolle Aufgabe. Doch foll hier davon nicht die Rede fein.

Die Verftändnislofigkeit der Künftler untereinander tritt vielleicht am auffallendften zu Tage auf dem Gebiet der Mufik und darum follen hier neben überweifen Kritikern und Zeitgenoffen auch Meifter über Meifter fprechen.

Bach war feiner Mitwelt vor allem der große Orgelfpieler. Über Bachs Pedalfpiel fchreibt ein Zeitgenoffe: „Mit feinen zween Füßen konnte er auf dem Pedal folche Sätze ausführen, die manchem nicht ungefchickten Klaviriften mit fünf Fingern zu machen fauer genug werden würde" (Mizlers Nekrolog über Bachs Pedalfpiel). Aber Bach ein großer Komponift? Nein! Das waren die Italiener. Im „Kritifchen Musikus" urteilt Scheibe über Bach: „Diefer große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen fein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht mit feinen Stücken durch ein fchwülftiges und verworrenes Wefen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzu große Kunft verdunkelte . . . kurz er ift in der Mufik dasjenige, was in der Poefie ehemals der Herr von Lohenftein war".

Sonderbar mutet uns ein Urteil Händels an, der einmal von Gluck fagte, fein Koch verftehe mehr vom Kontrapunkt als diefer. Haydn ließ feinen Schüler Beethoven lange Zeit nur als großen Pianiften gelten. Die Verftändnislofigkeit, der die letzten Werke Beethovens, vor allem die Neunte, die Missa solemnis und die letzten Streichquartette begegneten, fteht einzig da.

Man hielt ſie für die phantaſtiſchen Ausgeburten eines Tauben. Aber auch leichter eingänglichen Werken erging es ſchlimm genug. Als Berlioz, der begeiſterte Verehrer Beethovens in Paris deſſen fünfte Symphonie aufgeführt hatte, meinte ſein Lehrer Leſueur: „Man ſoll ſolche Muſik nicht machen“. (Berlioz in ſeinen Memoiren.) Spohr nannte das grandioſe Hauptthema des Finale dieſer Symphonie banal. Beethovens einzige Oper Fidelio fiel bekanntlich zuerſt durch. In der Leipziger Muſikzeitung meinte der Kritiker: „Beethoven hatte bis jetzt ſo manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkoſten des Schönen geopfert, man mußte alſo vor allem Eigentümlichkeit, Neuheit und einen gewiſſen originellen Schöpfungsglanz von dieſem erſten theatraliſchen Singprodukte erwarten — und gerade dieſe Eigenſchaften ſind es, die man am wenigſten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, iſt weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorſtechend. Die Ouverture (die heute als Nr. 2 bezeichnete) beſteht aus einem ſehr langen, in alle Tonarten ausſchweifenden Adagio, worauf ein Allegro in C-dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich iſt und mit anderen Beethovenſchen Inſtrumentalkompoſitionen — auch nur z. B. mit ſeiner Ouverture zum Ballett Prometheus — keine Vergleichung aushält. Den Singſtücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zugrunde, ſie ſind größtenteils zu lang gehalten, der Text iſt unaufhörlich wiederholt, und endlich auch die Charakteriſtik auffallend verfehlt . . . die Chöre ſind von keinem Effekt und einer derſelben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, iſt offenbar mißraten.“

Von modernen Urteilen über Beethoven nur ein frappantes Beiſpiel. Dem oft als Führer der modernen Muſik bezeichneten Igor Strawinſky iſt Beethoven „ganz und gar gleichgültig“. (Petroff: Geſpräche mit Igor Strawinſky.)

Während Schumann ſeinen Zeitgenoſſen Chopin aufrichtig bewunderte, wollte dieſer von Schumann nichts wiſſen. Von deſſen „Karneval“ ſagte Chopin, das ſei „überhaupt keine Muſik“.

Das Ringen Wagners um die Anerkennung ſeiner Kunſt iſt wohl der kraſſeſte Fall der ganzen Muſikgeſchichte. Der allmächtige Generalmuſikdirektor Spontini ſagte einmal zum jungen Wagner: „Was hoffen Sie denn noch zu komponieren, junger Mann? Wollen Sie Römer, ſo haben Sie meine „Veſtalin“, wollen Sie Griechen, ſo haben Sie meine „Olympia“, wollen Sie Spanier, da iſt mein „Cortez“, wollen Sie Inder, da finden Sie meine „Nurmahal“. An die Deutſchen, deren Brot er aß, dachte Spontini nicht.

Bizarr mutet uns heute an, was der Kritiker der „Wiener Neuen Freien Preſſe“ Ludwig Speidel über den Nibelungenring ſchrieb: „Nein, nein, dreimal nein, das Deutſche Volk (dem Wagner das Werk gewidmet) hat mit dieſer nun offenbar gewordenen muſikdramatiſchen Affenſchande nichts gemein. Und ſollte es an dem falſchen Golde des Nibelungenringes einmal wahrhaftes Wohlgefallen finden, ſo wäre es durch dieſe bloße Tatſache ausgeſtrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlandes.“

Was Nietzſche über die Erlöſungsidee im Werk Wagners in ſeiner Schrift „Der Fall Wagner“ ſchreibt, iſt ein Fall für ſich. Es heißt da: „Wagner hat über nichts ſo tief nachgedacht wie über die Erlöſung: ſeine Oper iſt die Oper der Erlöſung. Irgendwer will bei ihm immer erlöſt ſein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein — dies iſt ſein Problem. Und wie reich er ſein Problem variiert! Welche ſeltenen, welche tiefſinnigen Ausweichungen! Wer lehrte es uns, wenn nicht Wagner, daß die Unſchuld mit Vorliebe intereſſante Sünder erlöſt (der Fall im Tannhäuſer). Oder daß ſelbſt der ewige Jude erlöſt wird (der Fall im Fliegenden Holländer). Oder daß alte, verdorbene Frauenzimmer es vorziehen, von keuſchen Jünglingen erlöſt zu werden (der Fall Kundry). Oder daß junge Hyſteriſche am liebſten durch ihren Arzt erlöſt werden (der Fall im Lohengrin). Oder daß ſchöne Mädchen am liebſten durch einen Ritter erlöſt werden (der Fall in den Meiſterſingern). Oder daß auch verheiratete Frauen gerne durch einen Ritter erlöſt werden (der Fall Iſoldens). Oder daß der „alte Gott“, nachdem er ſich moraliſch in jedem Betracht kompromittiert hat, endlich durch einen Freigeiſt und Immoraliſten erlöſt wird (der Fall im „Ring“).

Intereſſant iſt ein anmaßendes Urteil des jungen Richard Strauß. In einem Brief ſchreibt er ſeinem Freund Ritter, er habe den „Siegfried“ geſehen. „Der zweite Akt iſt zum Ver-

recken langweilig." Wenn man die erſte Szene gehört habe, kenne man das Ganze, da ſich alles wiederhole.

Von den Antiwagnerianern wurde Johannes Brahms als ihr künſtleriſches Haupt auf den Schild erhoben. Und Brahms ſelbſt ſagte einmal zu Wagner, er ſei der beſte Wagnerianer.

Brahms hinwiederum begegnete bei bedeutenden Muſikern einer kalten Ablehnung: Hugo Wolf urteilt einmal: „Die wahre Größe eines Komponiſten wird man immer nur daran erkennen, ob er jubeln kann. Wagner kann jubeln, Brahms nicht." Und Edvard Grieg: „Eine von Wolken zerriſſene Landſchaft, in welcher ich Städte mit Trümmern von alten Kirchen, auch wohl von griechiſchen Tempeln erblicken kann — das iſt Brahms. Das Bedürfnis, ihn neben Bach und Beethoven zu plazieren, iſt für mich ebenſo unverſtändlich wie dasjenige, ihn ad absurdum zu reduzieren. Das Große muß groß ſein und ein Vergleich mit andern Größen bleibt immer unzuläſſig" (Unger, Muſikgeſchichte in Selbſtzeugniſſen). Und Tſchaikowſky: „Die Muſik dieſes Meiſters hat etwas Trockenes, Kaltes und nebelhaft Unbeſtimmtes, das ein ruſſiſches Herz zurückſtößt. Von unſerm ruſſiſchen Standpunkt aus entbehrt Brahms jeder melodiſchen Empfindung, während ſeine muſikaliſchen Gedanken nie ihren Höhepunkt erreichen. Kaum läßt ſich der Anſatz zu einer leicht verſtändlichen melodiſchen Phraſe vernehmen, als er auch ſchon in den Strudel minderwertiger harmoniſcher Läufe und Modulationen fällt, als habe der Komponiſt ſich das Ziel geſetzt, unverſtändlich und tief zu ſein. Er reizt und irritiert das muſikaliſche Gefühl, da es ſeinen Forderungen nicht Genüge leiſten will. Er ſchämt ſich förmlich der Töne, die zu Herzen gehen könnten. Indem man Brahms hört, fragt man ſich, iſt er tief oder will er durch Tiefe die Phantaſiearmut maskieren? Die Frage aber findet nie ihre endgültige Löſung" (Unger, Muſikgeſch.). Über Brahms' Klavierkonzert in d-moll hieß es nach der Leipziger Uraufführung in der Kritik: „Nimmt man den Ernſt des Strebens und die Tüchtigkeit der muſikaliſchen Geſinnung hinweg, ſo bleibt eine Öde und Dürre, die wahrhaft troſtlos iſt. Die Erfindung hat auch an keiner Stelle etwas Feſſelndes und Wohltuendes. Die Gedanken ſchleichen entweder matt und ſiechhaft hin oder ſie bäumen ſich in fieberhafter Aufgeregtheit in die Höhe, um deſto erſchöpfter zuſammenzubrechen. Ungeſund mit einem Wort iſt das ganze Empfinden und Erfinden in dieſem Stück."

Schlimm erging es bekanntlich Anton Bruckner, gegen den vor allem der Wiener Kritiker Hanslick intrigierte und zwar in einer Weiſe, daß Bruckner in Wien gegen die Aufführung ſeiner VII. Symphonie proteſtierte „wegen Hanslick et Konſorten". Er wollte durch Hanslicks ſchlechte Kritik die Aufnahme im Reich nicht gefährden. Brahms nannte Bruckners Symphonien „Rieſenſchlangen". „Und Bruckners Werke unſterblich? Oder vielmehr Symphonien? Es iſt zum Lachen."

Tragiſch iſt das Geſchick des Carmen-Komponiſten. Bei der Uraufführung 1875 an der Großen Oper in Paris fiel „Carmen" durch. Ein Kritiker ſchrieb: „Bizet gehört zu jener neuen Schule, deren Lehre darauf abzielt, den muſikaliſchen Gedanken aufzulöſen, anſtatt ihn in feſte Grenzen zu bannen. Für dieſe Schule, deren Apoſtel Herr Wagner iſt, iſt das Motiv außer Mode gekommen, die Melodie überlebt, der Geſang, vom Orcheſter übertönt, ſoll nur ſein ſchwaches Echo ſein". Einige Jahre ſpäter trat dann „Carmen" von Wien aus ihren Siegeszug über die Bühnen der ganzen Welt an und wurde auch in Paris begeiſtert aufgenommen. Bizet aber war — tot.

Über die letzte Schaffensperiode Verdis gehen heute noch die Anſichten der größten lebenden Meiſter auseinander. Richard Strauß nennt den „Falſtaff" eines der größten Meiſterwerke aller Zeiten. Hans Pfitzner antwortete auf eine Rundfrage des Berliner Tageblattes, daß er den erſten und mittleren Verdi für den größeren halte: „Ich ſchätze die unerlernbare Potenz und Inſpiration höher ein als die erlernbare feine Arbeit. Das, was die letzten Werke Verdis ſcheinbar über die früheren erhebt, iſt bloß die viel ſorgfältigere Faktur. Da aber dieſe Hand in Hand geht mit faſt völligem Erblaſſen der Erfindung (!) — abgeſehen von der greulichen Verballhornung Shakeſpeareſcher Meiſterdramen als Texte — ſtehen ſie meines Erachtens weit unter ſeinen alten echten, wahrhaft genial inſpirierten italieniſchen Opern, unter denen

ich „Rigoletto“ für ſein Meiſterwerk halte: kaum iſt jemals mit ſo wenig Mitteln ſoviel Stimmung erreicht wie in dieſem dritten Akt: ein Wunder von Wirkung dramatiſcher Muſik“. —
Die Zahl dieſer bizarren, ſchiefen und ſich widerſprechenden Urteile könnte beliebig vermehrt werden aus den Werken der ſeit dem vorigen Jahrhundert immer größer werdenden Zahl der Künſtler, die ihr Schaffen mit der Feder verteidigen. Das hier Gebotene ſoll nur eine Auswahl ſein. Auf die Moderne überzugreifen wäre eine vage Sache, da wir ja ſelbſt noch mitten drin in dem flutenden Leben der Entwicklung ſtehen. Wir haben noch nicht Entfernung genug, um ſehen zu können, inwieweit unſer Urteil über die Lebenden berechtigt oder falſch iſt. Aber lernen wir wenigſtens aus den Sünden früherer Zeiten und halten wir in der Gegenwart Ohr und Herz offen für Werte, die einmal den kommenden Geſchlechtern von uns künden ſollen. Einer Zukunft das volle Verſtändnis dieſer Werte vorbereitet zu haben, iſt für uns ein Teil Unſterblichkeit durch die Werke der Beſten unſerer Zeit.

# Luſtiges und Boshaftes aus Hans von Bülows Briefen.

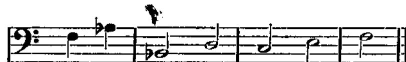
Von Fritz Müller, Dresden.

Die acht Bände, die Hans von Bülows Briefe umfaſſen, enthalten eine Fülle von Wortſpielen, Scherzen, Vergleichen, Bildern, geiſtreich angewendeten geflügelten Worten u. dgl. In den folgenden Zeilen ſeien einige Beiſpiele luſtiger und boshafter Art herausgegriffen.

Daß er ſich als Muſiker auch der muſikaliſchen Schriftzeichen bedient, iſt bei Bülow ſelbſtverſtändlich. Einem Freunde teilt er mit, daß ihm ein Comthur-♯ verliehen worden iſt. Einen anderen bittet er, ſeine „beſſere 𝅗𝅥“ zu grüßen. An anderer Stelle unterbreitet er einen ♪‿. Ganz beſonders geiſtvoll iſt die Ausdeutung von



in *do ut des* (Ich gebe, damit du gibſt). Ein andermal folgt den ärgerlichen Worten: „Ich wünſche Sie alle beide zu allen Pfeffern“ eine Notenzeile:



Der Fachmann weiß, daß das heißen ſoll: „Mag nicht länger Diener ſein!“

Trefflich weiß der Meiſter auch mit den Buchſtaben zu ſpielen. So ſchreibt er von Eigendümmlichkeiten, beluſtigt ſich über die in Frankreich herrſchende ſene—ga*ll*iſche Hitze, nennt einen bekannten Mann Poff(enreiß)arth, reimt Hohl—Kohl—Pohl und rät einem Zeitungsmann, ſich von ſeinen Leg—*en*ten zu ernähren.

Echt Bülowiſch ſind Neubildungen wie Wochenblattlaus, Legitimiſtkäfer, Landsleutſeligkeit und Rückfortſchritte. Eine ſchlechte Lohengrinaufführung bezeichnet er als Schwanerei. Womit er ſich jeweilig beſchäftigt, geht aus den Bildungen webern und glucken hervor. Einmal iſt auch von Cherübenſchaberei (Cherubini!) die Rede. Wiesbaden iſt ihm ein Schwitzbaden. Das Geiſtesprodukt eines bekannten Intendanten, mit dem er auf Kriegsfuß ſteht, bekritelt er als Hülſenfrucht[1].

Als ein Dirigent eine Sinfonie mißhandelt hat, nennt er das Taktſtockbaſtonadierung. Der Seſſel vor dem Flügel iſt ihm ein Klavierſchaffott. Liſzt, der dauernd Auch-Schülerinnen um ſich hat, bezeichnet er als von 30 Klaviermücken umſchwärmt. Der Ausdruck „gewandhausknechtliche Überlieferung“ iſt wohl deutlich genug! Als in Dresden die „Meiſterſinger“ glücklich zum vierten Male herauskommen, ſchreibt er — unter Anſpielung auf die ſächſiſche Mundart — von einer Aufvierung. Bei einer anderen Bosheit berlinert er: „Jroßer Jott, wie jroß iſt dein Zoo!“

---

[1] Eine feine Anſpielung auf folgende Begebenheit. Graf Hülſen ſagte zu einer Sängerin, die ein Verhältnis mit einem gewiſſen Sommer hatte, ſie ſolle ſich vor Sommerſproſſen hüten. Ihm wurde die Antwort: „Die wären mir immer noch lieber als Hülſenfrüchte!“

Dem Verfaſſer eines mit Strafporto belaſteten Briefes nach Petersburg verſieht er einen Umſchlag mit der Aufſchrift: „Bildung macht frei!" Einem Verleger beſtätigt er die unbefleckte Empfängnis eines Wechſels. Die Inſtrumentenbeſchaffung bereitet ihm als Pianiſt Schwierigkeiten, da er nicht wie der Geiger ſagen kann: „*Meum mecum porto*". Bechſtein iſt ſein Beflügler. Einem Freunde rät er, auf Spitzumwegen (Sp. iſt ein Verleger) den Bechſtein zu erklimmen.

Als ein Verleger Brahms Schwierigkeiten bereitet, telegrafiert Bülow: „Neuer Unterſchied zwiſchen Beethoven und Brahms. Beide haben ungeſchliffene Verleger!" Der Verleger beſchwert ſich und bekommt die Zuſchrift:

„Den N. hat es ſehr verkniffen,
daß man ihn drahtſchalt ungeſchliffen!"

Ein polniſcher Sekretär, mit dem Bülow ſchmählich hineingefallen iſt, bekommt den Namen Eleſinski-Waſchlappſky. Gottſchalg nennt er göttlich und ſchalkhaft. Die Preußen kommen ihm manchmal bo — ruſſiſch vor. In Italien nennt er die Kreutzerſonate eine Centeſimi-Sonate. Eine Primadonna von zweifelhaftem Können ſoll ſich lieber Secondadonna nennen; und ein gewiſſer Terziani iſt in ſeinen Augen nur ein Quartaner. Minderwertige Leiſtungen auf Davids Lieblingsinſtrument nennt Bülow Harfengekneipe, den Sohn eines reichgewordenen Schuhmachers, der erfolglos Theologie ſtudiert, einen Gottesgelehrtheitflicker.

„Weſſ' die Galle voll iſt, dem läuft die Feder über!" entſchuldigt er ſich einmal. Dann rät er, den Achtungserfolg lieber geadelten Durchfall zu nennen. Allgemein bekannt iſt der Ausſpruch: „Je preiſer eine Oper iſt, umſo durcher fällt ſie!" Ein Kritiker hat Brahms heruntergeriſſen. Er bekommt eine Karte: „Herr Lump! Uns Soldaten mag Er ſchelten. Den Feldherrn ſoll Er mir nicht verunglimpfen!"[2].

Aus der Fülle geiſtreich-boshafter Anreden ſeien herausgegriffen: Verehrte Frau Plagegeiſt! — Herr Friedensräuber! — Teuerſter Zukunfts-Chef! — Verehrte Frau italieniſches Dörfchenkapellmeiſterin! — Mitbruder im Stock![3].

Der Vergeſſenheit entriſſen zu werden verdient folgender Scherz, der aus der Zeit ſtammt, da der Deutſch-Franzöſiſche Krieg ausbrach: „Die Preußen haben im 66 gewonnen. Sie werden auch im 30 et 40 gewinnen!"

Hoffentlich fällt der Leſer dieſer Plauderei am Schluſſe nicht folgendes Bülow-Urteil: „Das war unter allem — Müller!"

# Berliner Muſik.
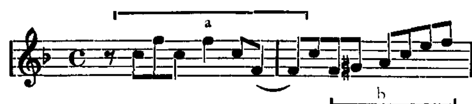
Von Fritz Stege, Berlin.

Ein Konzert mit Ur- und Erſtaufführungen, das unter der verſtändnisvollen Leitung des tatenfreudigen Carl Schuricht mit den Philharmonikern eine willkommene Abwechſlung bot, erſcheint derart ſymptomatiſch für die Lage der jungen Muſik, daß ſeine beſondere kritiſche Bewertung an der Spitze dieſes Monatsberichtes berechtigt iſt. Unter den vier vorgeſtellten Komponiſten Boris Blacher, Winfried Wolf, Werner Egk und Paul Graener beſitzt jeder ſeine eigene Note, ſeinen perſönlich ausgeprägten Stil, ſo daß ſie untereinander faſt als Antipoden auftreten. „Stilbruch und Stilwandlung" könnte man dieſe Veranſtaltung betiteln, die das dringliche, teils verkrampfte, teils naturgegebene Suchen nach neuen ſtiliſtiſchen Werten in unſerer Zeit in aller Deutlichkeit aufzeigt. Dem Programm folgend mögen die Kontraſte Boris Blacher und Winfried Wolf zunächſt gegeneinander abgewogen werden. Jener verſucht in ſeiner „Konzertanten Muſik" ſein Inneres in die äußere Sphäre eines klanglich aufgelockerten Orcheſters hineinzutragen. Dieſer bemüht ſich in ſeinem „Konzert für Klavier mit Orcheſter", von den ſchwerwiegenden äußerlichen Mitteln des ſinfoniſchen Orcheſterapparates getragen den Weg zur Verinnerlichung zu ſuchen. Darum wirkt Blacher in
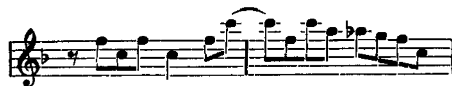
[2] Ein geflügeltes Wort aus „Wallenſteins Lager"!
[3] Gemeint iſt kein Lehrer, ſondern ein Dirigent!

seiner Gegenüberstellung einzelner, spritzig herausgehobener Klangfarben, in seiner launigen Abwägung bestimmter Instrumentalgruppen gelöst und gelockert in der Befolgung eines ebenso kunstgemäßen wie elementaren Spieltriebs, Wolf dagegen in seiner Ballung gewaltiger, dunkler Klanggebilde vergrübelt, verschlossen in übersteigertem Ichgefühl. Somit ruft Blacher befreiende, Wolf bedrückende Empfindungen wach. Stilbildend sind bei Blacher gewisse ostinate Rhythmen, die kennzeichnend für die spielerisch-triebhafte Eigenart seines Schaffens sind, charakteristisch ist nicht minder der Versuch, das kontrapunktische Können dieser Tendenz unterzuordnen und die Hauptthemen im letzten Teil geradezu auf den Kopf zu stellen in einer schöpferischen Laune, die künstlerischem Übermut entspringt:

Hauptthema:




Thema in der Umkehrung:



Demgegenüber offenbart sich die lastende Schwere Wolfs in folgenden Beispielen aus der Einleitung des ersten Satzes und aus dem Adagio, das mit dem Übergewicht tiefer Streicher und Holzbläser, mit seinem gehaltvollen Themengesang Ureigenstes bietet, und zugleich absolute künstlerische Werte enthüllt:

Sehr lebhaft — Bläser — Viol. — Holz — ff Trompete — Tutti — Pauken

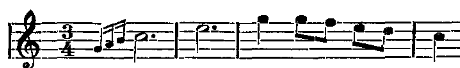
Vcl. — Cb. — usw.

Adagio — Oboe — p — pp Klar. — Streicher — ppp — usw.

Winfried Wolf zeigt trotz der getürmten Härten der Harmoniebildung, trotz der gedanklichen Kompliziertheit seines Satzbaues eine achtunggebietende Feder, die Wissen und Können kündet. Es spricht für ihn, daß er überhaupt die Hörer mit einem heute vielfach vernachlässigten Adagio-Teil zu zwingen weiß. Ist sein Klavierkonzert auch qualitativ der Concertanten Musik vorzuziehen, so scheint Boris Blacher größere Zukunftsaussichten zu besitzen als Wolf, der wohl die Fähigkeit hat, bekannte Mittel des Ausdrucks zu höchster und letzter Steigerung zusammen-

zufassen, nicht aber den Blick auf neue Entwicklungswege zu eröffnen. Wenn auch Blacher erst im letzten Tutti-Teil des Orchesters einen künstlerisch wertvollen Aufstieg findet, wenn er auf den Reichtum des vollen Orchesterklanges zu seinem Nachteil vielfach verzichtet, so stehen ihm bei weiterem Schaffen sicherlich Möglichkeiten offen, die in die Zukunft führen. Nicht weniger symptomatisch ist übrigens auch die gewählte Bezeichnung der Werke. Wolf übernimmt mit dem Titel „Konzert für Klavier und Orchester" den Sprachgebrauch der Klassiker. Blacher will mit seiner Bezeichnung „Concertante Musik" in bewußter Abwendung von klassischen Gepflogenheiten zeigen, daß es ihm einzig und allein um „Musik an sich" zu tun ist. Sollte es wirklich nur ein Zufall sein, wenn nicht wenige Komponisten der Gegenwart sich von volksfremden Ausdrücken wie „Sinfonie", „Opus", „Allegro" und dergleichen loslösen und in allgemeinen Titeln wie „Musik für Orchester", „Concertante Musik" usw. um unmittelbares Verständnis beim Publikum werben?

Winfried Wolf könnte mit seiner schwerblütigen Tonsprache fast als Vertreter einer „L'art-pour-l'art"-Richtung angesprochen werden, der in Werner Egk das krasse Gegenstück ersteht. Wollte man sich zu der nicht minder scheußlichen Wortbildung „La nature pour la nature" aufschwingen, so würde man Werner Egks musikalische Gestalt zwar nicht ganz erfassen, aber wenigstens seine Stellung im Tonschaffen ungefähr umreißen. Es ist selbstverständlich, daß diese beiden Gegenpole bedeutende Gefahrenmomente heraufbeschwören. Wenn auch das Genie nicht nach Stilen und Richtungen fragt, so ist eine Kunst um der Kunst willen ebenso verwerflich wie „Natur um der Natur willen". Es muß einmal vor Übertreibungen des „Volkstümlichen um des Volkstums willen" gewarnt werden, weil sich gerade heute eine Reaktion auf das „L'art-pour-l'art" geltend macht, die den Kunstbegriff zu verkleinern und zu entwerten droht. Niemand wird sich gegen volkstümliche Strömungen in der Kunstmusik sträuben, sofern sie eine ästhetisch befriedigende Synthese zwischen „Volk" und „Kunst" darstellen und aus einer inneren Notwendigkeit heraus geboren sind. Aber die beliebte Konjunkturform der „Volksliedvariationen", der Ländler und Schnadahüpfl, die in einer Persiflage auf die „Aktivierung des Konzerthörers" geradezu zum Jodeln und Juhu-Geschrei herausfordern, können unmöglich das Entwicklungsziel einer volkstümlichen Kunstmusik darstellen. Wenn Werner Egk das letzte seiner „Bauernstücke" (aus „Georgica") mit der notengetreu übernommenen Floskel der Schrammelmusik beginnt:



so wirkt eine derartige Verwandlung des Konzertpodiums in einen Kirmes-Schauplatz zumindest peinlich. Wohlverstanden: Dasselbe Motiv, in geeignetem ländlichen Rahmen auf einer Handharmonika gespielt, kann durchaus stimmungsvoll und befriedigend erscheinen. Aber nun vergrößere und vergröbere man zugleich dieses volkstümliche Motiv durch das Hinzutreten von fünf, zehn, zwanzig Instrumenten bis zur Wiedergabe durch ein volles Sinfonieorchester — muß dadurch diese absolut volksgebundene Tongruppe nicht ihrer eigentlichen Bedeutung entkleidet werden? Oder will man etwa behaupten, daß ein mikroskopisch kleines, naturgewachsenes Gebilde wie jenes obige Motiv dadurch an künstlerischem Wert gewinnt, daß man es in den Konzertsaal verpflanzt und unter der Lupe hundertfacher klanglicher Vergrößerung betrachtet?

Daraus ergibt sich nun die Frage, unter welchen künstlerischen Voraussetzungen Volksmusik überhaupt eine Bindung mit der Kunstmusik eingehen kann. Will man mit Werner Egk die naturgebundenen Ländler und Schnadahüpfl durchaus in die Konzertsphäre verpflanzen, so muß man eine Ausdrucksform zu finden wissen, die auf dem Untergrund des Volkstümlichen eine an sich neuartige Kunstschöpfung darstellt. Zu diesem Ziel kann man aber nicht dadurch gelangen, daß man Melodie und Harmonie des Volkstanzes auf das Sinfonieorchester überträgt und gelegentlich ein paar falsch klingende Töne hinzufügt, die unwillkürlich den Eindruck eines verstimmten Leierkastens hervorrufen. Hier erscheint mir dagegen die Polyphonie als das geeignetste Mittel, um die flächenhafte Wirkung des homophonen Ländlers aufzuheben und ihm

eine konzertmäßige Raumtiefe zu geben. In der Vielſtimmigkeit parallelgeführter Melodieſtimmen vereinigt ſich ſinnbildlich Natur mit ſchöpferiſchem Geiſt zu einer neuen, befriedigenden künſtleriſchen Einheit. Und dieſe Problemlöſung hat Werner Egk im Verlauf ſeines letzten Bauernſtückes klar erkannt und ſomit einen äſthetiſch wirkſamen, launigen und witzigen Ausklang gefunden, der vollauf mit den voraufgegangenen Teilen verſöhnt.

Und nun der vierte künſtleriſche Antipode in jenem überaus anregenden Schuricht-Konzert: Paul Graener mit ſeiner jüngſten Schöpfung, dem in Berlin erſtaufgeführten Violinkonzert. Wie Winfried Wolf bedient er ſich der Ausdrucksmittel unſerer Klaſſik. Aber während Wolf problemreich geſtaltet, beſteht die Eigenart Graeners gerade in der Problemloſigkeit ſeines Schaffens. Von reifer künſtleriſcher Warte trägt der Komponiſt in flüſſigem, nur auf ausgeglichenem Wohllaut beruhendem Stil alle Elemente der Schönheit zuſammen, von der ſeine melodiegetränkte Seele ſchon häufig Kunde gegeben hat. Man nimmt ſein Violinkonzert entgegen wie ein ſchönes Landſchaftsbild, auf dem das Auge mit Genuß verweilt, ohne durch die Eigenheit der Linienzeichnung länger als notwendig feſtgehalten zu werden. Paul Graener iſt in dem Violinkonzert auf einem ſchöpferiſchen Gipfelpunkt angelangt, auf dem der aufwärts gerichtete Blick ſich an die Klarheit des Himmels verliert in kämpferiſch erworbener Überlegenheit über alle Stilrichtungen und Strömungen, die ſich in der Tiefe des Lebens vollziehen. Das Violinkonzert ſteht als Offenbarung einer romantiſchen Seele mit ſeiner verträumten, vom Liedhaften her beſtimmten Thematik weniger in als über dem wirklichen Leben. Ein ausgeſprochener „Gegenwartsſtil“ aber verlangt die Identität mit dem Leben ſelbſt.

Es iſt in der Fachpreſſe in letzter Zeit vielfach der Verſuch gemacht worden, den „Gegenwartsſtil“ in Worten zu deuten. Es iſt aber bezeichnend für die Einſtellung der Autoren, daß ſie ſich hierbei auf einen rein muſikaliſchen Standpunkt ſtellen, ohne genügend zu berückſichtigen, daß die Kunſt der Gegenwart erſt in zweiter Linie aus ſich ſelbſt neue Geſetzmäßigkeiten entwickelt, in erſter Hinſicht aber vom Leben geformt wird, das in unſeren Tagen mehr denn je eine organiſche Einheit mit der Kunſt bildet. „Leben“ bedeutet aber den „Menſchen“ ſelbſt als Verkörperung des Lebensausdrucks, den die Zeitgeſchichte beſtimmt. Infolgedeſſen iſt der vielgeſuchte „Gegenwartsſtil“ ein Ergebnis allgemeinpolitiſcher Grundhaltung. Zeitſtil iſt weltanſchaulich bedingt, und ein Kunſtwerk gewinnt heute nur dann an Berechtigung, wenn es irgendwie von jenem Lebensgefühl getragen iſt, dem die Zeit ihr charakteriſtiſches Gepräge gibt. Darum allein wird die ſtiliſtiſche Kluft zwiſchen Jung und Alt in unſerer heutigen revolutionären Zeit ſich in Zukunft ſicherlich noch weſentlich erweitern, und wenn das Publikum des Schuricht-Konzertes nach der Muſik Boris Blachers derart raſte, daß eine vollſtändige Wiederholung des Werkes erfolgte, ſo möchte ich nicht einmal in der Schöpfung ſelbſt den Anlaß dazu ſehen, ſondern in einer veränderten Einſtellung der Muſikfreunde zur Neuen Muſik, die aus gewiſſer Überſättigung heraus dem Ungewohnten in der Kunſt vielleicht doch teilnahmsvoller gegenüberſtehen als es in früheren Jahren der Fall war.

Die Soliſten des Schuricht-Konzertes waren Winfried Wolf, der als Pianiſt von Weltruf ſein eigenes Werk in künſtleriſcher Reife der Geſtaltung aus der Taufe hob, und Wilhelm Stroß, einer unſerer beſten Geiger von überzeugender Bedeutung.

*

Die übrige Konzerttätigkeit des Berliner Muſiklebens ließ das Gegenwartsſchaffen nicht minder unberückſichtigt. Wilhelm Furtwängler überließ im 4. Philharmoniſchen Konzert, das unter ſeiner Leitung Händel und Tſchaikowſky in bewundernswerter Nachzeichnung bot, ſeinen Platz dem Komponiſten Heinrich Kaminſki, der ſein Orcheſterkonzert mit Klavier zur Erſtaufführung brachte. Das dreiſätzige Werk, das in ſeiner eigenwilligen Stimmführung und bewußt kantigen, ungeglätteten Thematik nur noch entfernt und eher in techniſcher Beziehung an Kaminſkis Herkunft von Bach erinnert, darf als intereſſant gelten und offenbart im Wechſelſpiel vielſeitiger Gedanken ein ſubjektives Geſicht, wenn auch die Natur dieſes hochbegabten Tonſetzers in anderen Schöpfungen zwingender zum Vorſchein kommt. In der

„Pathétique" von Tſchaikowſky findet Furtwängler zwingende, effektreiche Wirkungen in der Brutalität des Blechs mit erhobenen Stürzen und entwickelt in der Coda des dritten Satzes, beim Höhepunkt des letzten ein ſtürmiſches, fortreißendes Temperament.

Arthur Rother ſtellte in einem Sinfoniekonzert des Deutſchen Opernhauſes mit innerer Anteilnahme die Paganini-Variationen über den Karneval von Venedig in der Orcheſterbearbeitung von Vincenzo Tommaſini zur Erörterung, der voll Geiſt und Witz techniſch verblüffende Inſtrumentaleffekte einer farbenſprühenden Situationsſchilderung dienſtbar macht. Fritz Zaun (Köln), deſſen Reihenkonzerte mit dem Landesorcheſter ungewöhnlichen Zuſpruch finden, bot u. a. Paul Graeners reizvolle „Comoedietta" und Hermann Ungers ſtimmungsvolle, gedankenreife „Fauſt-Landſchaften". Hermann Zilcher brachte perſönlich mit dem Orcheſter des Reichsſenders Berlin ſeine Vierte Sinfonie zur Uraufführung, die durch echte Muſizierfreudigkeit in gefühlsmäßigem Verſtrömen einer geſunden, volkstümlichen Melodik gekennzeichnet iſt. Das Werk trägt einen naturhaften Charakter namentlich im erſten Satz. Als ungewöhnlich begabter, von ſicheren Inſtinkten für künſtleriſche Wahrheit geleiteter Dirigent zeigte ſich Paul van Kempen an der Spitze der Philharmoniker. Auch Robert Heger ſtellte ſich wieder einmal als liebenswürdiger, verſtändnisvoller Konzertdirigent anläßlich eines Verdi-Abends vor, deſſen Hauptſtück, Hegers eigene „Verdi-Variationen", viel häufiger im Konzertſaal Berückſichtigung verdienen.

Die kirchlichen Feiertage brachten eine Fülle der verſchiedenartigſten Genüſſe. Das Requiem von Brahms, kaum je volkstümlicher als gerade in unſeren Tagen, wurde von Alfred Sittard mit dem Domchor und von Bruno Kittel mit ſeinem verläßlichen Chor überaus eindringlich zur Aufführung gebracht. Die „Singakademie" unter ihrem hochverdienten Prof. Georg Schumann ſpendete Bachs h-moll-Meſſe in achtunggebietender Darſtellung, und in der „Skala" erregten die hervorragenden Sänger Toti dal Monte und Luigi Monteſano Stürme der Begeiſterung.

Aus der Fülle der Berliner Muſikveranſtaltungen hebt ſich ein Kompoſitionsabend der „Akademie der Künſte" hervor, der den Nachwuchs der Meiſterſchulen Max Trapps, ſowie Gerhard von Keußlers der Öffentlichkeit vorſtellte. Eine Sinfonie von Johannes Rietz (Meiſterſchule Paul Graeners) mußte aus techniſchen Gründen zurückgeſtellt werden. Johannes Przechowſki zeigt in ſeinem dreiteiligen „Sinfoniſchen Vorſpiel" einen klangprächtig feſtlichen Charakter der Eckteile, denen im Mittelſatz ein ruhig beſchwingter, melodienfreudiger Abſatz gegenüberſteht. Eine ausſichtsreiche Begabung von ausgeprägtem Farbenſinn und gedanklicher Kraft. Die Annahme, daß Frauen der ſtrenge Kontrapunkt verſchloſſen bleibt, wird durch S. C. Eckhardt-Gramatté widerlegt, die in einer „Paſſacaglia und Fuge" achtenswertes Können beweiſt, namentlich in der Paſſacaglia, die nach ſchwerblütigen Auftakten in weltliche Stimmungen ausmündet. Sie lockert die Schwere der Kontrapunktik öfter gewinnend auf und findet intereſſante Nuancen in geſtopften Bläſern u. a. Den Höhepunkt brachte Theodor Wegeleben mit den Orcheſtervariationen über den „Hildebrandston", die älteſte erhaltene Volksweiſe. Ein ſehr ernſt zu nehmendes, fantaſievolles Tonwerk, mit heldiſcher Begeiſterung erfüllt, apart harmoniſiert, orcheſtral reich und mitunter faſt überladen, insgeſamt ein beredtes Zeugnis für bedeutende ſchöpferiſche Fähigkeiten. Max Trapp und Gerhard v. Keußler ſetzten ſich mit dem „Landesorcheſter" tatkräftig für die Neuheiten ein.

Nachdem der neu ins Leben gerufene „Philharmoniſche Chor" unter Leitung von Günther Ramin bereits in einzelnen Kirchenkonzerten Proben ſeines künſtleriſchen Fleißes geboten hatte, wagte er ſich an ſeine erſte große Tat: Im repräſentativſten Konzertſaal der Philharmonie verband er ſich mit dem Philharmoniſchen Orcheſter, um ein erſtaunliches Programm durchzuführen, das ſelbſt an erfahrene Chorvereinigungen höchſte Anforderungen ſtellt: Das von Karl Straube herausgegebene Magnificat Bachs, ſeine Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen", Verdis „Stabat mater" und Bruckner 150. Pſalm. Günther Ramin erwies ſich als diejenige überragende Perſönlichkeit, die ihren eiſernen künſtleriſchen Willen auf alle Mitwirkenden überträgt und ſie mit zwingender Geſte voll jugendlicher Schwungkraft ſuggeſtiv zu größten Leiſtungen beflügelt. Die Gewalt des Magnificat voll begeiſternder

Kraft des Vortrags in ſauberer, einheitlicher Ausführung verfehlte ebenſowenig ihre Wirkung wie die urwüchſige Dramatik bei Verdi, die beſonders die dynamiſchen Vorzüge des Chores in hellſtes Licht rückte. Den Höhepunkt bildete Bruckner. Bemerkenswert, was Ramin ſeinen Sopranen in ſtraffem Zeitmaß zumutete, und überraſchend, mit welch einem Geſchick die junge, noch in der Entwicklung begriffene Chorgemeinſchaft ihre Aufgabe vor allem in geiſtiger Beziehung löſte. Aber Günther Ramin als geborene muſikaliſche Führerperſönlichkeit beherrſchte bedingungslos Ausführende wie Hörer. Stürmiſche Zurufe, endloſer Beifall durchhallten den gut beſuchten Saal, der Vertreter des Reichspropagandaminiſteriums, der Reichsmuſikkammer, der Hochſchule uſw. ſah. Sorgſam ausgewählte, treffliche Soliſten verſtärkten den günſtigen Eindruck wie die ganz hervorragende Altiſtin Lore Fiſcher, namentlich in dem koſtbaren Duett des Magnificat mit dem beſtbekannten Tenor Heinz Marten, ſodann Ingrid Lorenzen, Günther Baum. Um die kammermuſikaliſch beſetzte Solokantate, die Ramin vom Cembalo leitete, bemühte ſich Adelheid Armhold.

Auf dem Gebiet der Oper überraſchte Generalintendant W i l h e l m R o d e als Regiſſeur und Sänger durch eine ſorgſam ausgefeilte Fidelio-Inſzenierung mit den Bühnenbildern des Emil Preetorius voll Einheitlichkeit der düſteren, erdrückenden Färbung mit Larcén, Störring, Rudolph, Dörr, Schirp und der packenden Geſtalt Rodes in den Hauptrollen zur Muſikleitung des trefflichen Karl Dammer. Aber geradezu den Gipfelpunkt der Spielzeit bedeutete die Neuinſzenierung des „Othello" in der Staatsoper.

Mit dem neuen „Othello" unter italieniſcher Regie und Muſikleitung hat die Berliner Staatsoper den Geiſt der Mailänder Scala nach der Reichshauptſtadt verpflanzt, und dieſe Neuinſzenierung war in ihrer idealen künſtleriſchen Einheitlichkeit ein elementares, aufrüttelndes Gefühlserlebnis. Man vergißt die konzentrierte, ſchlagartige dramatiſche Wucht der Bühnengeſchehniſſe ebenſowenig wie die Gewalt des entfeſſelten, zu höchſter phyſiſcher Kraftleiſtung angeſpannten Orcheſters, das unter V i c t o r d e S a b a t a s Meiſterſtab eine unendliche Fülle von Glanz und Pracht entfaltete. Der Mailänder Gaſtdirigent, der Proben wie Aufführungen ohne Partitur frei aus dem Kopf leitet, kennt den Zauber der Lyrik, die er in auffallend breitem Zeitmaß auskoſtet namentlich in der ſchwelgeriſchen Seligkeit des verhauchenden erſten Finale, er weiß um die dramatiſche Bedeutung der Pauſen als Elemente der Spannung, er häuft die dynamiſchen Kontraſte und ſchaltet faſt improviſatoriſch aus der ſchrankenloſen Sinnenfreudigkeit eines unmittelbaren Erlebens heraus. Die Regie Guido Salvinis ſtellt die handelnden Perſonen ſcharf hervorgearbeitet in einen unmittelbaren Gegenſatz zu dem Rahmen machtvoller Volksſzenen nicht allein im erſten Bild, ſondern vor allem beim Aufzug der venetianiſchen Abordnung, die faſt einem Triumphzug aus Aida gleich mit Fahnen und Bannern in terraſſenförmigem Aufbau einen überwältigenden Farbenrauſch offenbarte. Salvini liebt den Glanz, die Pracht ebenſo wie die Feinheit kleinſter Einzelbildchen, etwa in der Traumerzählung, als Jago in derber Verſinnbildlichung eine Säule liebkoſt, dabei wie ein Dämon auf einer Erhöhung über Othello ſchwebend, oder wenn der ſterbende Othello von dem erhöhten, lichtumfloſſenen Bett Desdemonas ſymboliſch die Stufen herab in das Dunkel rollt. Die herrliche, echt Mailänder Ausſtattung Salvinis und Calvos fand ihre Höhepunkte in der Gegenſätzlichkeit des zweiten und dritten Aktes: jener mit völlig offener, luftiger Halle und freiem Blick auf das Meer zwiſchen unwirklich zarten Säulengängen, dieſer ſchwer, düſter, mit ſäulentragenden venetianiſchen Löwen in eigenartig terraſſenförmigem Aufbau mit hohen Balkonen. Die geſangliche Ausführung war nicht minder einzigartig. Franz Völker in der Titelrolle war kaum je ſo überzeugend durch die Schönheit ſeines klangvollen Tenors, Tiana Lemnitz als Desdemona war die Lieblichkeit ſelbſt, die verkörperte Innigkeit in den feinen, von Süßigkeit erfüllten Tönen des letzten Aktes, und als Jago war Jaro Prohaska ein weniger auf Kraft als vielmehr auf Hinterliſt eingeſtellter, eher feiger als gewalttätiger Schurke mit ausgefeiltem mimiſchen Ausdruck. Dem Caſſio verlieh Guſtav Rödin, im Spiel etwas zurückhaltend, eine glaubwürdige Geſtalt. Rut Berglund, Gürgmann, Hiller, Fleiſcher, Wrana vervollſtändigten das Enſemble. Eine denkwürdige Aufführung, die unter dem Jubel des ausverkauften Hauſes namentlich dem Dirigenten ehrende, anhaltende Zurufe der Begeiſterung eintrug.

# Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

## Oper.

Die Arbeit der Städtiſchen Oper galt im letzten Vierteljahr der ſzeniſchen Neugeſtaltung ſowie muſikaliſchen Neueinſtudierung von drei bekannten Werken: Wagners „Rienzi“ erweiterte den Kreis der im Spielplan ſtehenden Wagnerſchen Werke, die im Jahr 1938 ſämtlich in zweimaliger zykliſcher Folge als Feſtaufführungen zum Wagner-Gedenkjahr und zur Enthüllung des Leipziger Wagner-Denkmals geboten werden ſollen. Mit Verdis „Maskenball“ kam Wagners großer italieniſcher Zeitgenoſſe zu Wort, der gegenwärtig naturgemäß etwas zurückſtehen muß. Zwiſchen dieſen beiden „großen“ Opern machte ſich mit Donizettis „Don Pasquale“ die launig-ſprühende Welt des Buffo geltend.

Bei der Geſtaltung des „Rienzi“ ſchlug Hans Schüler mit ſeinem Bühnenbildner Max Elten den einzig richtigen Weg ein: Durch Entfaltung größtmöglichen Prunkes und Pompes die glänzende Scheinfaſſade dieſes Werkes, mit dem ſich Wagner die „große“ Oper durch ihre Überſteigerung „vom Leibe ſchrieb“ und ſich dadurch den Weg zum deutſchen Muſikdrama weſentlich freimachte, zu möglichſt theaterhafter, effektvoller Wirkung zu bringen; verſtändliche Kürzungen, die den Ablauf der Oper etwas beſchleunigten, erwieſen ſich dabei als wertvolle Hilfe. Wohl ließ man es ſich angelegen ſein, auch die hie und da aufblitzenden Züge vertiefter Empfindung zu betonen, doch ſuchte man in dieſem Werk nicht etwas, das kaum vorhanden iſt: Seelendramatik; und ſomit gab es herzhaftes, aus dem Vollen ſinnenhafter Wirkungen ſchöpfendes Theater mit raffinierter Ausnutzung der Farbe, der Tiefe der Bühne und mit einem Chor, der durch Mitglieder des Gewandhauschores und des Lehrergeſangvereins zu einem klanglich mächtigen, durch die Spielleitung jedoch vielfältig gegliederten Ganzen verſtärkt worden war. Paul Schmitz als muſikaliſcher Leiter nahm die Partitur von ihrer klanglichen und rhythmiſchen, alſo von ihrer weſentlichen Seite, und dies vollendet. Da ſich auch die Darſteller mit Auguſt Seider in der Titelrolle einheitlich der Geſamthaltung des Werkes einfügten, ergab ſich eine Aufführung, die den Stil der großen hiſtoriſchen Prunkoper mit letzter Folgerichtigkeit heraufbeſchwor. Es iſt ganz gut, daß dies gelegentlich geſchieht; denn dadurch wird deutlich, was Wagner alles abſtreifen mußte, ehe er zu den „Meiſterſingern“ kommen konnte; ſchließlich wird daran erinnert, daß die Herrſchaft der großen hiſtoriſchen Oper Meyerbeers und Spontinis, ohne die der „Rienzi“ undenkbar iſt, einer der Gründe war, weshalb der ſchöne Anſatz zu einer deutſchen Volks- und Spieloper vor hundert Jahren Anſatz blieb und zu keiner lebendig fortwirkenden Entwicklung gedieh. Erſt die Gegenwart bemüht ſich ja wieder um dieſe Schaffensaufgabe, hat es aber dabei ſchwer, da ſie ſozuſagen von vorn anfangen muß.

Geht Wagner im „Rienzi“ bis zur Selbſtentäußerung im Geiſt der romaniſchen Muſik auf, ſo mutet die Stärke des echten Gefühls, die ſich in Verdis „Maskenball“ äußert, manchmal geradezu deutſch an. Dieſer „Soggetto di sentimento“, dieſer gefühlsbetonte Stoff, nach dem Verdi lange ſuchte und den er hier gefunden hatte, löſt ſelbſt die Schauerromantik der Szene am Hochgericht in echte Gefühlsſprache auf und legt über den Trubel des Maskenfeſtes die beklemmende Ahnung des nahenden Unheils. So kann die Aufgabe der Spielleitung in dieſer Oper nur darin beſtehen, die vielfältig-reichen Gefühlsgehalte möglichſt rein, ohne ſtörendes Beiwerk hervortreten zu laſſen, und im Rahmen der ebenſo phantaſievollen wie einfach-monumentalen Bühnenbilder von Heinz Helmdach bewältigte Wolfram Humperdinck dieſe Aufgabe, die allerhand Fingerſpitzengefühl erfordert, ganz vortrefflich. So konnte der Gaſt Martin Kremer als Richard geſanglich wie darſtelleriſch ſeine Rolle packend geſtalten; ſo konnte Theodor Horand als René die ganze Skala des Empfindens voll ausſchöpfen; ſo vermochte Gretl Kubatzki, die immer mehr und immer ſchneller zu einer Sängerin großen Formates heranreift, als Amelia wahrhaft zu erſchüttern; ſo konnte Irma Beilke die jugendfriſche Geſtalt des Pagen ideal verkörpern; ſo vermochte Camilla Kallab als Ulrika in der äußeren Erſcheinung unheimlich zu wirken und ſo waren auch Ernſt Oſterkamp und Friedrich Dalberg als Verſchworene in der Lage, nicht Theater-

böſewichte, ſondern Menſchen von Fleiſch und Blut, von fanatiſcher und kalter Entſchloſſenheit auf die Bühne zu ſtellen. Eine eindrucksvolle, in ſich geſchloſſene Aufführung! Großer Beifall! Oscar Braun als Dirigent hatte an dem Erfolg einen weſentlichen Anteil.

„Don Pasquale“, das heitere Weltkind inmitten der beiden großen tragiſchen Opern, hatten Paul Schmitz als Dirigent und Sigurd Baller als Spielleiter auf den Charakter eines blitzblanken, kultivierten Kammerſpiels hin angelegt. Dies gelang ihnen deshalb ſo gut und ohne Minderung des lebenſprühenden, übermütigen Weſenselementes, weil die hierfür eingeſetzten Kräfte ſowohl über die nötigen geſanglichen wie darſtelleriſchen Qualitäten verfügten, um einem derartigen Vorgehen den Erfolg zu gewährleiſten. Der Don Pasquale von Fritz Krenn, der unſerer Oper jetzt als ſtändiger Gaſt angehört, wie die Norina von Irma Beilke waren Leiſtungen wie aus einem Guß. Da Theodor Horand, Heinz Daum und Otto Saltzmann den kultivierten Komödienton der Aufführung ebenfalls treffend zum Klingen brachten, gab es einen jener ſchwereloſen und doch an tiefe menſchliche Dinge rührenden Theaterabende, die der Muſikfreund als entſpannendes Gegengewicht zum Ernſt des Lebens nun einmal ſehr gern hat und die er, wenn ſie ſo gelingen wie dies hier der Fall war, mit ſeiner ganz beſonderen Zuneigung bedenkt. Deshalb auch diesmal großer Beifall.

### Chormuſik.

Überblickt man die vielen choriſchen Veranſtaltungen der letzten Zeit in ihrer Geſamtheit, ſo lenkt ſich die Aufmerkſamkeit ganz von ſelbſt auf die Tatſache, daß überaus viele muſikliebende Menſchen aller Stände völlig ſelbſtlos und außerhalb ihres Berufes, der ſicher oft recht unmuſikaliſch iſt, an dem Gelingen dieſer Aufführungen beteiligt waren. Man kann dieſe vielen chorſingenden Menſchen nicht namentlich nennen, ſie wollen auch garnicht namentlich genannt ſein; es genügt ihnen, wenn „der“ Chor, dem ſie angehören, ein Muſikwerk nach oft langer und mühevoller Vorbereitung unter der verantwortlichen Leitung eines Berufsmuſikers zur gelungenen Aufführung gebracht hat. Die eindrucksvolle Leiſtungsſchau, die das Leipziger Chorweſen in den letzten Wochen bot, ließ jedoch die Fülle ſelbſtlos geleiſteter Arbeit vieler Chormitglieder und damit die hohe kulturelle Bedeutung des deutſchen Chorweſens überhaupt wieder einmal hell ins Bewußtſein treten.

Zunächſt ergeben Bußtag und Totenſonntag eine weſentliche Gruppe choriſcher Leiſtungen. Die hundertjährige Wiederkehr der Uraufführung von Berlioz' „Requiem“ war für den Riedelverein Veranlaſſung, ſich dieſes Koloſſes wieder einmal anzunehmen, und unter Max Ludwig geriet die Wiedergabe auch außerordentlich werkgerecht und deshalb überzeugend. Die „Deutſche Totenmeſſe“ von Heinrich Schütz erklang in der Univerſitätskirche unter Friedrich Rabenſchlag; eine völlige Vertrautheit mit der ſeeliſchen Haltung der Schützſchen Muſik wie mit den beſonderen Erforderniſſen ihrer klanglichen Verlebendigung kam dieſem ergreifenden Werk ſehr zuſtatten; auch die Soliſtengruppe war ihrer Aufgabe gewachſen. Eine in choriſcher Beziehung vollauf gelungene Aufführung des Requiems von Mozart, das hier lange nicht zu hören war, unternahm Willy Stark in der Johanniskirche; Glucks „De profundis“, das letzte Werk des Meiſters, und Mozarts Trauermuſik für Orcheſter ergänzten ſinnvoll das Programm dieſes Kirchenkonzertes, das eine zielbewußte und ernſthafte Arbeit im Dienſt religiöſer Muſik nachdrücklich bezeugte. Georg Trexler trat in der Propſteikirche mit einem liturgiſchen Werk eigener Kompoſition hervor, einer „Missa in d“ für gemiſchten Chor, Bläſer und Orgel. Es iſt nicht nur die ſichere linienhafte, aus der Gregorianik organiſch hervorwachſende Geſtaltung, die an dieſem Werk feſſelt. Es iſt vor allem die echte Ergriffenheit von den religiöſen Sinngehalten, die ſich ganz unmittelbar in Klang umſetzt, und das ſo überlegen-überzeugend, daß Trexler als Komponiſt ernſt zu nehmen iſt. An der gleichen Stelle hörte man kurz zuvor das Tedeum von Hermann Schroeder, das ebenfalls durch die lapidare Ausdeutung des liturgiſchen Glaubensgehaltes einen in ſich geſchloſſenen und ausgeprägten Charakter erhält. In dieſem Werk wie in der Meſſe von Trexler macht ſich eine Haltung geltend, die den religiöſen Sinn bei aller Ergriffenheit ganz realiſtiſch-unproblematiſch nimmt, und darin beruht die Stärke dieſer Muſik.

Im ſiebenten Gewandhauskonzert führte Hermann Abendroth Händels „Gelegenheitsoratorium“ auf, das Fritz Stein unter dem beſſer zutreffenden Titel „Feſt-Oratorium“ der

muſikaliſchen Praxis zugänglich gemacht hat. Der etwas pasticciohafte Charakter des Werkes — die Übernahme einzelner Teile aus anderen Oratorien Händels — iſt kein Hindernis für ſeine innere Geſchloſſenheit, und als Ganzes iſt dieſes im Grundzug feſtliche, in ſeinen zahlreichen Einzeläußerungen aber ſehr kontraſtreiche und mannigfaltige Werk echter Händel; ſeine Wiederbelebung kann der leider noch immer völlig unzureichenden Pflege dieſes männlichſten unter allen Komponiſten wohl einen neuen Anſtoß geben. Ein Problem bietet zweifellos die Ausdehnung des Werkes; ſoll es im Rahmen der üblichen Konzertdauer von etwa zwei Stunden aufgeführt werden, ſo kommt man um Kürzungen nicht herum. Zwei Richtlinien ſollten jedoch möglichſt beachtet werden: Die Chöre ſämtlich zu bringen, da ſie in den beiden erſten Teilen großformal-gliedernde Funktion haben und im dritten Teil Hauptträger des Ausdrucks ſind; weiterhin Vor- und Nachſpiele von Arien, die man ſchon ſingen läßt, und ſolche von Chören nicht wegzulaſſen, da ſie äußerſt ſinnvolle Glieder im Formempfinden des Barock darſtellen; hier wirkt ſich eine Kürzung bereits als Zerſtörung eines Organismus aus. Abendroth liegt erfreulicherweiſe der elementare Händelſche Rhythmus ausgezeichnet, der Gewandhauschor ſang mit höchſter Klangſchönheit und letzterreichbarer Klarheit in den Koloraturen. Von den Soliſten Henny Wolff, Walther Ludwig und Ernſt Oſterkamp ſprach vor allem Ludwigs kultivierte Stimme an, ein wirklich unmittelbares Verhältnis zu Händels Kunſt ſchien den Soliſten jedoch abzugehen, da weder die elementare Kraft Händelſchen Ausdrucks noch die immer und unbedingt zuverläſſige Ausführung der Koloratur durchgehends vorhanden war.

Im letzten Gewandhauskonzert des Jahres ſangen wie üblich die Thomaner unter Karl Straube, diesmal eine Auswahl Brahms'ſcher Chöre. Die Wiedergabe vermied jede bewußte Gefühlsbetontheit, ſie war „nur" von äußerſter Reinheit und Ausgeglichenheit des Klanges, ſowie einer dem jeweiligen Stück angemeſſenen Grundſpannung getragen; gerade dadurch ergab ſich aber ein unſagbar ſchöner Eindruck, der durch das Werk eines alten Meiſters, Sweelingks Weihnachtsgeſang „Hodie Christus natus est", noch weſentlich vertieft wurde.

Im Gewandhaus fand auch das Herbſtkonzert des Leipziger Lehrergeſangvereins ſtatt, das Günther Ramin diesmal dem zeitgenöſſiſchen Männerchorſchaffen gewidmet hatte. Zwei Geſänge aus Hermann Simons immer wieder packenden „Chorälen der Nation" leiteten das Konzert ein, und der hier angeſchlagene volksliedhafte, wenn auch ſehr eigenperſönlich abgewandelte Ton klang am Schluß nochmals reizvoll mit dem Volksliederzyklus „Fröhliche Fahrt" von Hans Lang auf, der im Zuſammenſchluß dieſes ſchönen muſikaliſchen Volksgutes zu einem ſinnvollen Ganzen nicht nur formales Geſchick, ſondern vor allem einen feinen Klangſinn bekundet. Dazwiſchen gab es anſpruchsvolles Muſikgut der Hochkunſt. Joh. Nepomuk David formt ſeinen uraufgeführten „Spruch von Angelus Sileſius" dreiſtimmig-polyphon aus. Das Werk kreiſt, wie bei David ſo oft, um das Erleben der myſtiſchen Einswerdung. Der Ausdruck entlädt ſich vorwiegend in den Linien, zieht jedoch auch den Zuſammenklang als Ausdrucksträger mit heran, etwa in Form von Vorhalten. Die Anwendung der polyphonen Satzweiſe auf den Männerchor iſt — wohl vor allem dank der Dreiſtimmigkeit — durchaus gelungen, der Sinngehalt der Dichtung getroffen. Wenn trotzdem ein unaufgelöſter Reſt bleibt, ſo liegt dies wohl daran, daß diesmal der thematiſche Einfall nicht ſo urſprünglich geraten iſt, wie wir das von anderen Werken des Komponiſten her gewöhnt ſind. In Karl Höllers Motette „Media vita in morte sumus" iſt die gläubige Grundhaltung des Werkes ebenfalls nicht zu überhören; nur ſchade, daß manche Klang- und Stimmaſſierungen die Ausdrucksgrenzen des Männerchores überſchreiten und daß ſich die Vielgliedrigkeit des Werkes doch nicht völlig zum organiſchen Ganzen runden will. „Steh auf, Nordwind", ein Männerchor von Joſeph Haas, fängt wohl ganz gut an, verliert ſich aber dann doch zu ſehr ins rein Klangmaleriſche, ohne daß zwingende Einfälle ein ausgleichendes Gegengewicht zu der Ausdehnung des Werkes böten. Die Leiſtung des Chores war auch bei den Werken, die höchſte Anſprüche ſtellten, vollendet. Friedrich Dalberg bewies mit Liedern von Schoeck, Strauß und Wolf, daß ſeiner Stimme wie ſeinem Geſtaltungsvermögen auch das Betätigungsfeld des Liederſängers voll zugänglich iſt.

Ein choriſches Ereignis beſonderer Art vermittelte uns der Beſuch des lettiſchen Reitera Koris aus Riga, der im Saal des Landeskonſervatoriums ein Konzert gab. Mit dieſem Chor

hat Teodors Reiters einen Klangkörper geschaffen, der sich mit voller innerer Berechtigung auf Konzertreisen begeben und die Chormusik seiner Heimat durch Europa tragen kann. Dem Chor steht vor allem ein großer Reichtum an Klangabstufungen zur Verfügung; sein Fortissimo ist von einer geradezu phantastischen Leuchtkraft. Chordisziplin, Aussprache, Ausgeglichenheit des Gesamtklanges wie Schönheit und Gepflegtheit der solistisch hervortretenden Einzelstimmen: alles befriedigt bei diesem Chor, der sein Programm auswendig sang und große Begeisterung erweckte. Besonders fesselte naturgemäß das Volksliedgut, während die kunstmäßigen Chöre wiederum die Bedeutung erwiesen, die der deutschen Romantik als Erweckerin nationaler Musikkulturen bei den osteuropäischen Völkern als geschichtliche Aufgabe zufiel. — Ein Konzert des Island-Chores (Karlakor Reykjavikur), das ich selbst nicht besuchen konnte, wurde mir als recht gelungen und der Leistungsstand dieser Vereinigung als sehr beachtlich geschildert.

### Hausmusik.

Orchester-, Solisten- und Kammermusikkonzerte, die in den Musikberichten häufig erscheinen, können es sich ruhig gefallen lassen, einmal zugunsten der Hausmusik zurückgestellt zu werden, die ja sonst nicht der regelmäßigen Berichterstattung unterliegt. Sie erhebt auch gar keinen Anspruch darauf, denn sie will ja „unter sich" sein. Nur zum „Tag der Hausmusik", da sie werbend vor die Öffentlichkeit tritt, um Musikliebhaber mit allen erlaubten Mitteln öffentlich in die Häuslichkeit zu locken, darf sich wohl auch der Berichterstatter einmal um die Hausmusik kümmern. Verzeichnen wir also gewissenhaft, daß sich das „Gohliser Schlößchen" mit einer Hausmusikausstellung und mancherlei hausmusikalischem Musizieren als „Haus der Hausmusikkultur" auftat und sich dabei offenbar sehr wohlfühlte. Verzeichnen wir weiterhin, daß eine Hausmusik der HJ von keinem Geringeren als dem Herrn Präsidenten der Reichsmusikkammer besucht wurde, der — wie das so seine Art ist — sich aber auch um alle Formen des Musizierens bekümmert. Verzeichnen wir gewissenhaft, daß eine schöne Adventsmusik im „Gohliser Schlößchen" sogar anerkannte Künstler im Dienst der Hausmusik sah. Verzeichnen wir vor allem — was wir sowieso nicht lassen können — was sich an zeitgenössischer Musik in dieser Hausmusikwoche begab, und da ist einiges des Verzeichnens wert. Georg Trexler veranstaltete einen Hausmusikabend, bei dem er gleich zwei Werke von sich selbst aufführte: eine „Suite für Streichorchester (Streichquartett)" und eine „Spielmusik für drei Streicher", die saubere Linienführung aller Stimmen zum besonderen Kennzeichen hat, aber auch kräftiger rhythmischer Bewegtheit und gesanglicher Melodieführung Raum gibt und sich nicht scheut, die Linien sich ab und zu auch einmal etwas „reiben" zu lassen, ohne daß dies dem hausmusikalischen Charakter der Werke abträglich würde. Auf einen besonders schlauen Gedanken kam schließlich die Deutsche Buchhändler-Lehranstalt: Sie erbat sich einen Komponisten, der hausmusikalisch bereits wertvolle Werke herausgestellt hat, versammelte ihre Schüler um ihn und ließ ihn für seine Musik werben. Und Hermann Simon machte dies so prachtvoll, daß seinen Löns- und Goetheliedern, seinen lustigen Trinkliedern und den reizenden Kinderliedern die Herzen nur so zuflogen. Das war vielleicht das schönste Erlebnis dieser Hausmusiktage: echte Hausmusik durch ihren Schöpfer selbst zu erleben.

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Aufführungen in der Staatsoper bleiben, trotz gelegentlicher Lichtpunkte, im Charakter von Repertoirevorstellungen stecken, denen dann meist nur ein nennenswerter Gast Anziehungskraft verleiht. Und auch nicht immer eine begründete. So ist es nicht ohne Widerspruch hinzunehmen, daß Jan Kiepura, der den Herzog im „Rigoletto" sang, aus der Eitelkeit des verwöhnten Filmstars heraus die sich bietenden Anlässe zu einem wahren Mißbrauch der Partie benützt, indem er von den hohen Tönen kaum mehr heruntersteigt und durch sein selbstherrliches präpotentes Wesen die Sicherheit der Ensembles gefährdet. Um wieviel dankenswerter und echter wirkt daneben die künstlerische Art eines zweiten Gastes, der Züricher Opernsängerin Julie Moor, deren Gilda bei Einhaltung aller Vorschriften der Partitur den-

noch die ausgezeichnete Technik und den warmen Glanz ihrer beweglichen und leuchtenden Stimme zeigen und ins rechte Lecht stellen konnte. Theodor Mazaroff, in der Titelrolle des „Don Carlos", wächst mit Geschick in seine Aufgaben hinein. Freilich, daß inmitten einer deutschen Opernaufführung der eine Darsteller bulgarisch, wie sonst ein andrer italienisch, singt, entfernt sich wieder sehr von dem Begriff und der Forderung eines einheitlich gestalteten Kunstwerks.

Aber wir erlebten dennoch einen bedeutsamen und hochkünstlerischen Abend: in den „Meistersingern" unter Furtwängler. Die Macht seiner Persönlichkeit hob diese Aufführung hoch über das Niveau der anderen: in seine Hand ist die Würde der Kunst gegeben, und wir müssen ihm danken, wenn er auch uns Österreicher einmal damit beglückt, an der Tiefe seiner Wiedergabe teil zu haben. Vor seinem ernsten und festen Kunstwillen muß auch so manches zurückweichen, was wir stets als ein Verbrechen am Geiste der Wagnerschen Vorschriften empfunden, aber vergeblich getadelt hatten: es ist zu begrüßen, daß nun auch im Szenischen erneuert und gebessert wurde und die Übergriffe einer selbstwilligen Regie beseitigt sind. So erscheinen die Meister im 1. Aufzug jetzt gottlob nicht mehr in gleicher Uniform, sondern jeder in seinem besondren Gewand (welch beklagenswerter Tiefstand, wenn dies erst gefordert und als besondere „Tat" festgestellt werden muß!), auf der Festwiese bildet den Hintergrund nun wieder das Bild der Stadt Nürnberg, wie es Wagner gewünscht hatte, usf. Dem Zauber des Orchesterklangs fügte sich die Pracht der Stimmen ein: Hans Sachs war Karl Kamann vom Chemnitzer Opernhaus, er singt mit Wärme, Geschmack und mit einer vorbildlichen Textbehandlung, den David sang, wie einst bei uns, Erich Zimmermann, den Stolzing gab mit der ganzen Vornehmheit und heldischen Pracht Max Lorenz, das Evchen in überwältigender Zartheit und Lieblichkeit Maria Reining. Aber das ist es eben: die Größe eines Dirigenten vom Format Furtwänglers, die fehlt uns und auf die hätten wir Wiener wohl Anspruch, dann wäre die künstlerische Gesamtleitung auch von selbst gegeben. Wie lange werden wir noch drauf warten müssen, wieder wie einst unter den ersten deutschen Opernbühnen genannt werden zu können?

Auf das gleiche Blatt gehört die Uraufführung des verunglückten Versuchs des „Schwanda"-Komponisten Jaromir Weinberger, Schillers „Wallenstein" auf die Opernbühne zu bringen. Miloš Kareš hat für ihn die Trilogie zu einem abendfüllenden Opernbuch zusammengezogen und umgestaltet in der Art, daß der Verlauf der Tragödie in sechs Einzelbildern vorgeführt wird. Er hielt sich dabei so strenge an die Diktion Schillers, daß der Übersetzer in vielen Fällen sogar die Worte Schillers beibehalten, d. h. rückübersetzen konnte. Wodurch das Übel eher noch größer wurde. Denn es ist mehr als fraglich, ob wir je die uns vertrauten heiligen Worte, wie etwa „Es gibt im Menschenleben Augenblicke", mit der Musik von irgendeinem der Größten würden anhören können. Noch viel weniger mit der von Weinberger. Wie soll sich das hehre Gedankliche der Schillerschen Dichtersprache auch dem Sinnlichen der Musik verbinden? Außer dort vielleicht, wo es selbst schon Musik in sich enthält, — dann aber brauchen wir keine fremde mehr dazu. Und wie sollen wir es hinnehmen können, wenn sich unter die Worte Schillers die Banalitäten der Librettisten mischen? — Die Musik Weinbergers ist undramatisch, und bleibt auch im Lyrischen hinter den Ansprüchen zurück, die wir bei der anspruchsvollen Wahl eines solchen Opernsujets an den Tondichter stellen müßten; einzig die Max-Thekla-Szene und Wallensteins großer Monolog („Nacht muß es sein") bewegen sich in gesanglicheren ariosen Bahnen. Im wesentlichen bleibt die Musik Rezitativ und Dialog, verzichtet auf charakteristische Motivzeichnung der einzelnen Gestalten, weder Wallenstein, noch Octavio oder Wrangel haben in der Musik ihre Gegenbilder, Thematik und Durchführung der Musik sind überhaupt primitiv und so gelingt am besten das erste Bild, das „Lager", mit seiner revuehaften Parade, mit Aufzügen und einem eingelegten Ballett, was alles der Neigung des Komponisten zu einfachen, volksmäßigen Liedern und Chören und seiner handfesten Technik zustatten kommt. Bleibt somit der Wert der neuen Errungenschaft unserer Staatsoper recht fraglich, so hatte sie dafür der Aufführung selbst große Sorgfalt zuteil werden lassen, sodaß sich für die sehenswerten sechs „Wallenstein"bilder der äußere Erfolg einstellte. Daran sind die hübschen Bühnenbilder und die lebendige Regie vor allem beteiligt. Kapellmeister Wolfgang

Martin hatte das Musikalische sorgsam vorbereitet. Die Aufführung wird getragen von der glänzenden Schauspielerleistung Alfred Jergers als Wallenstein; neben ihm muß als nächster Herbert Alsen genannt sein, der dem geraden markigen Butler mit der Fülle seiner ausdrucksgewaltigen Baßstimme deutliches Profil gab. Diese beiden Figuren haben in so packender Verkörperung wirklich etwas von der Größe Schillerscher Bühnengestalten behalten. An der Vortrefflichkeit der Aufführung hatten auch die übrigen Darsteller Anteil: Fred Destal (als Octavio), Emerich Godin (Terzky), Karl Ettl (Illo), Friedrich Ginrod, der den Max und mit dieser Rolle zum erstenmale nach seiner stimmlichen Umstellung Tenor sang; er hatte Gelegenheit, eine eigens für ihn hinzukomponierte Arie ins Haus zu schmettern. Piroska Tutsek ist eine feurige und temperamentvolle Gräfin Terzky, Esther Réthy lieblich in Gesang und Erscheinung als Thekla, um nur die wichtigsten des verdienstvollen Ensembles hervorzuheben. Dem ersten Bild, dem „Lager", war der Erfolg gesichert durch die famosen Soldatengestalten von Georg Maikl (Kürassier), Karl Bissuti (Wachtmeister) und den köstlichen Kapuziner von Hermann Wiedemann. Eigentlich aber: verlorene Liebesmüh!

Das kann man dagegen nicht sagen vom Wiener Konzertleben, wie es sich insbesondere in den großen Orchesterkonzerten kundtut. Da hat uns gleich Oswald Kabasta eine wundervolle „Neuheit" beschert, die originale „Penthesilea"-Musik Hugo Wolfs. Es ist noch nicht lange bekannt, daß der Druck der Partitur, den Josef Hellmesberger und Ferdinand Löwe 1903 besorgten, in ganz ähnlicher Weise von der Urfassung abwich, wie dies bei den Sinfonien Bruckners geschah. Wiederum ist es die dankenswerte Tat des Wiener Brucknerforschers Prof. Robert Haas, auch die „Penthesilea" durch textkritische Arbeit in der ursprünglichen Gestalt, die ihr der Komponist gegeben, hergestellt und herausgegeben zu haben. Die Gründe, warum das Werk damals überarbeitet und verkürzt gedruckt wurde, mögen die gleichen sein, die auch heute noch bei einem Teil der Kritik das Urteil beeinträchtigt haben: man spricht von Überinstrumentierung und von der übermäßigen Ausdehnung des letzten Teils, bekundet aber damit doch nur das Unverständnis für das, worauf es ankommt: die großzügige formale Gestaltung (über die Dr. Büttner im Novemberheft unsrer ZFM das Richtige und Nötige gesagt hat), den ungebändigt leidenschaftlichen Zug dieser wahrhaft impetuosen Musik, und die besondere Färbung des Orchesters. Alle diese Vorzüge des Werks kamen der „Uraufführung", die uns Kabasta mit seinen ausgezeichneten „Wiener Sinfonikern" bot, zustatten, einer mustergiltigen Aufführung, die die besonderen Schönheiten dieser einzigartigen Musik ins hellste Licht stellte: es ist eben der echte, draufgängerische Wolf, dessen hinreißender leidenschaftlicher Gestaltungsdrang sich gerade an dem Bilde und den Schicksalen der kühnen Amazonenkönigin entflammt hatte, der aber dabei auch die Kraft besaß, diesem künstlerischen Drang erhabene Form zu geben. Die „Verbesserungen" der Freunde müssen wir selbstverständlich ablehnen. Aber nicht das allein ist es, was uns den Fall neuerdings als höchst bedenklich erscheinen läßt. Hat man uns denn wirklich im Jahre 1903 noch nicht für reif gehalten, die Musik Hugo Wolfs in unverfälschter Urgestalt zu empfangen? Zu einer Zeit, wo doch bereits Pfitzner und Reger auf den Plan getreten und anerkannt (wenigstens von uns anerkannt!) worden waren! Wir Älteren, die wir jene Zeit, in der der Kampf um und für Bruckner und Wolf doch schon ausgetobt hatte, erlebten, müßten eigentlich noch heute hinterher flammenden Protest einlegen gegen eine solch beschämende Bevormundung, wie sie uns selbst wohlwollendste Kenner wie Schalk und Löwe antaten. Es ist wohl das ärgste Armutszeugnis, das man der Generation um 1900 ausstellen konnte, und das wollen wir auch heute noch nicht unwidersprochen hinnehmen!

Neben Wolf stellte Kabasta Mozart und Beethoven. Das „Krönungskonzert" Mozarts in D-dur (Köchel Nr. 537) wurde in seiner wundervollen hellen Klarheit von Robert Casadesus mit vollendeter Technik und in sublimer Feinheit gespielt; Beethovens „Eroica" bildet den machtvollen und ergreifenden Abschluß des reichen Abends.

Karl Böhm nahm als Neuheit Friedrich Bayers „Sinfonische Spielmusik" in das Programm, eine bereits vor zwei Jahren bekannt gewordene, gediegene, in froher Musizierlaune geschaffene Arbeit, deren berechtigten Erfolg man neuerdings feststellen konnte. Martha Fuchs von der Dresdener Oper sang Wagners Wesendoncklieder mit starkem Ausdruck,

ſchöner Einfühlung und einem bewundernswerten Legato. Haydns D-dur-Sinfonie Nr. 104 zu Beginn und Beethovens Siebente am Schluß bildeten einen klaſſiſchen Rahmen. Im Mittelpunkt des nächſtfolgenden Böhm-Konzerts ſtand, umgeben von Händels ſinfoniſch geweiteter Ouverture zu „Berenice“ und der grandios muſizierten „Romantiſchen“ Bruckners, das von Wilhelm Backhaus geſpielte Beethovenſche Klavierkonzert in Es-dur. Ich habe es oft, aber nie ſo vollendet und ſchön ſpielen gehört: das vielmißbrauchte Wort vom „einmaligen Ereignis“, hier kann es wohl angewendet werden, um ſolch überwältigende, die einſame Größe des Werks vor uns erſchließende, den wirklichen Beethoven nachſchaffende Art zu bezeichnen. Freudig und dankbar bekennen wir uns zu einer künſtleriſchen Wirklichkeit, wie dieſer, weil wir wiſſen, daß wir in ſolchen Stunden dem Genius nahe ſind.

Der diesjährige Orgelabend von Franz Schütz enthielt große Fugenwerke von Bach, Brahms und Franz Schmidt. Die Orgelvariationen des Letztgenannten ſpinnen ſich um das Thema der Königsfanfaren aus deſſen Oper „Fredigundis“, das zuerſt von einem Bläſerchor machtvoll hingeſtellt, dann von der Orgel variiert und umſponnen wird und endlich in der Vereinigung von Orgel und Bläſern einen gewaltigen und ſtrahlenden Aufſchwung gewinnt. Als Zwiſchenſtücke ſpielte Schütz mit der ihm eigenen und viel bewunderten, eindringenden und überlegenen Beherrſchung köſtliche Choralvorſpiele von Pachelbel und Buxtehude, ſo wie Regers prächtige Choralfantaſie über „Wachet auf!“

Neuheiten gab es genug, über die zu berichten wäre. Ich muß mich aber kurz faſſen. Der isländiſche Männerchor „Karlakór Reykjavikur“ unter ſeinem Dirigenten Sigurdur Thordarſon vermittelte Proben der ausgezeichneten nordiſchen Chorgeſangskultur mit einer Fülle von hier zumeiſt, aber mit Unrecht noch unbekannten Komponiſtennamen. — Ein Abend war dem Gedenken an den verſtorbenen Alfred von Arbter gewidmet; er legte neuerdings Zeugnis ab von der Vielſeitigkeit, der Vornehmheit und dem Geſchmack ſeines muſikaliſchen Schaffens. — Der 60. Geburtstag des Wiener Tondichters Anton Reichel wurde zu einer intimen Feier für ihn benützt, wobei Lieder, ein Trio und eine Bratſchenſonate zur Aufführung kamen und Max Morold würdigende Einführungsworte ſprach. — Kurz vorher hatte das Prix-Quartett Reichels ſchönes und ſchwieriges Streichquintett zur erſten Aufführung gebracht. — Die Prix-Leute machten uns auch mit einer zweiten prächtigen Neuheit bekannt, dem Klavierquartett von Anton Roitz, bei dem ſich Franz Horak im Klavierpart auszeichnete. — Drei neue Chöre von Felix Weingartner brachte der Männergeſangverein; in ihnen ſtrebt die angeſchlagene düſtere Stimmung in melodiſch aufſteigender Helle zu lichtvollem Ausklang. — Weiter wäre zu nennen eine „Kleine Suite in Walzerform“ für Klaviertrio von Karl Rauſch, ſowie neue melodramatiſche Vertonungen von Richard Maux. — An einem der zahlreichen Abende, die die akademiſche Mozartgemeinde mit Werken von weniger bekannten zeitgenöſſiſchen Tondichtern veranſtaltete, hörten wir drei Sätze aus dem klangſatten, melodiſchen und originell geſtalteten Streichquartett von Wolfgang Dahms, das dem Aſt-Quartett (Anita Aſt, Lilly Sieber, Alba Poppy und Luitgard Wimmer-Stöhr) Gelegenheit gab, ihr von ſtarkem künſtleriſchen Willen geleitetes, prächtiges Zuſammenſpiel mit Bravour und ſchöner Wirkung in den Dienſt einer modernen und ſchwierigen Aufgabe zu ſtellen. Volkstümlich gehaltene Lieder von Philippine v. Schick, mehr bedächtige von Ernſt Ludwig und ſehr dankbare von Ernſt Geutebrück wurden in ihren verſchiedenen Stimmungen durch den ſonoren Alt Iſolde Riehls aufs vorteilhafteſte verlebendigt. Dies gilt auch von den ungleich komplizierteren „Geſängen für tiefe Stimme“ von Gerhart von Weſterman, die den dem Dunkel nachſpürenden Verſen Dehmels gehaltvolle muſikaliſche Einkleidung geben. Auch die Violinſonate desſelben Komponiſten (von Willy Hübner mit Fritz Kuba am Flügel eindrucksvoll interpretiert) ſchlägt moderne Töne an, gelangt aber darüber hinaus auch wieder in die Gefilde anſprechender Geſanglichkeit. Von tiefer Empfindung getragen ſind auch die Lieder von Karl Marx auf Texte von Claudius, charakteriſtiſch in der Form, mit archaiſch anklingender choralartiger Begleitung. — Originell und neuartig iſt die als „Kammermuſikoper“ bezeichnete Schöpfung des burgenländiſchen Komponiſten Arnold Röhrling, betitelt „Die Traumbuche“, in der (nach dem Märchen von Volkmann-Leander, in freier Nacherzählung von Rudolf Theumer) anſtelle

singender Gestalten solistische Orchesterinstrumente mit der Ausführung der Rollen betraut sind: eine Bratsche gibt den Gastwirt, die Oboe seine Tochter, eine Violine spielt den Handwerksburschen, die Baßklarinette den Schäfer und das Klavier fungiert als begleitendes oder selbständig illustrierendes „Orchester". Das „Sprechen" der Personen bleibt somit der Ausdruckskraft der kammermusikartig behandelten Soloinstrumente überantwortet, und man muß sagen, daß sich aus ihrem Zusammenspiel, aus den Einzelszenen mit ihren stummen „Arien", wie aus Duetten usf. ein reizendes musikalisches Mosaik ergibt, das, in Form eines mehrteiligen Musikstücks, wechselnde Bilder vorführt, die, auch wenn man es unterläßt, im „Textbuch" genau den Verlauf der Handlung mitzulesen, in leichtflüssiger Weise anmutige, frische Tonstücke bilden. Die Mitglieder des philharmonischen Orchesters: Ernst Morawec, Leopold Wlach, Hans Kamesch, Richard Krotschak, Rudolf Streng und der Komponist am Klavier teilten sich in die gelungene erste Aufführung. Lieder, gesungen von Christl Kern, eine Bratschensonate und eine Cellosonate, sowie ein einführender Vortrag von Dr. Erich Müller rundeten das originelle Bild von der Eigenart des Komponisten.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Lösung des musikalischen Opern-Preisrätsels

Von Eugen Vogt, Eschenau/Württ. (Septemberheft 1937).

Aus den angegebenen Buchstaben bzw. Silben waren folgende Opern aufzufinden:

| | | |
|---|---|---|
| 1. Theseus | von Händel | und von Lully |
| 2. Undine | von Lortzing | und von E. Th. A. Hoffmann |
| 3. Romeo und Julie | von Bellini | und von Gounod |
| 4. Alkeste | von Lully | und von Gluck |
| 5. Nero | von Mascagni | und von Händel |
| 6. Daphne | von Peri | und von Schütz |
| 7. Oresteia | von Weingartner | und von Tanejew |
| 8. Tamerlan | von Händel | und von Reichardt |

Die Anfangsbuchstaben dieser Opern ergeben eine weitere 9. Oper, deren Stoff sich zwei Komponisten wählten:

Turandot von Puccini und Busoni.

Die Beteiligung an diesem Ausflug in ferne Zeiten der Musikgeschichte war sehr lebhaft! Wir konnten insgesamt 104 richtige Lösungen zählen, unter denen das Los folgende Preise entschied:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Kantor Walter Baer, Lommatzsch i. Sa.;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Arthur Norkus, Stettin;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße;

und je 1 Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Grete Katz, Musiklehrerin, Hagen i. W.; Studienprofessor A. Meyer, München; Hans Opitz, Oberhausen und Elfried Hirsch, Karlsruhe i. B.

Für eine Reihe besonders künstlerisch ausgestalteter Einsendungen haben wir darüber hinaus noch einen Sonderbücherpreis vorgesehen. Und zwar erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 8.—: Franz Adam, Reichenberg CSR. für seine vortrefflich gelungene kleine Opernszene für Gesang und Klavier über die Rätselaufgabe, die von ebenso gutem musikalischen Können als vortrefflichem Humor zeugt; Grete Altstadt-Schütze, Pianistin, Wiesbaden, für eine feinsinnige, kleine Erzählung, in der sich Hauptgestalten aus der Aufgabe ein Stelldichein geben und ihre Ansichten über das Wesen der Liebe austauschen; Rektor R. Gottschalk, Berlin, für seine Verse „Zwei Seelen und ein Gedanke"; Lehrer Rudolf Kocéa, Wardt i. Xanten für seinen „Versuch, die drei Rätsel der Turandot durch die Kunst der Töne" zu lösen, der ihm ganz ausgezeichnet gelungen ist. Der 1. Frage stellt er die Antwort entgegen „Guter Mond, du gehst so stille" mit unterlegtem Kontrapunkt des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Die 2. Frage erhält ihre Antwort in der Vertonung des Kellerschen Gedichtes „Augen, meine lieben Fensterlein" und die 3. Frage findet ihre Lösung in geschickter kontrapunktischer Zusammenfügung des Volksliedes „Gute Nacht, mein allerliebster Schatz" mit Wagners „Wach auf, es nahet gegen den Tag". Alles ist in einfachem,

anspruchslosem und dabei gut klingendem Satz gegeben. Für gleiche Prämierung ist ferner Oberstudiendirektor Carl Rorichs (Nürnberg) geschickt gearbeitete „Turandot-Invention" vorgesehen, der man es anmerkt, daß ihr Schöpfer bereits eine Turandot-Ouverture geschrieben hat und also mit dem Stoff gut vertraut ist. Diese „Invention" baut sich aus der altchinesisch-pentatonischen Tonleiter auf, deren einzelne Töne programmatische Deutung erhalten. Und schließlich Rudolf Töpfers (Eisenach) dichterische „Gedanken zur Lösung".

Eine Sonderprämierung in Höhe von je Rm. 6.— halten wir bereit für: Studienrat Karl Bergers (Freiburg i. Br.) kurze Verse an die Prinzessin Turandot; Martha Brendels (Augsburg) dichterisches „Lob an die Rätselkommission!"; Studienrat Dr. Carl Försters (Bergedorf) dichterischer Gang durch die Operngeschichte und Studienrat Martin Georgis (Thum) sehr fein und klangvoll gesetzte Aria über ein Thema aus der Alkeste; Lehrer Franz Hoß' (Salach) flotte Turandot-Zeichnung, KMD Arno Laubes (Borna) kleinen Sang zum Preis der Oper; Kantor Max Menzels (Meißen) sauber und klangvoll gearbeiteten Sonatinensatz nach Turandot-Motiven, Theodor Röhmeyers (Pforzheim) Verse zum Thema „Duplizität der Fälle", Ernst Tanzbergers (Jena) kurzgefaßte „Geschichte der Oper" und KMD Richard Trägners (Chemnitz) in gewohnter Meisterschaft gesetzte zwei Choralvorspiele für Orgel („Herzlich lieb hab ich dich, o Herr"), die nur leider etwas weit ab von dem Ideenkreis der Aufgabe liegen.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 4.—: Walter Heyneck-Leipzig für kurze Verse zur Rätselaufgabe und Hans Kautz-Offenbach für seinen Kompositionsversuch des 2. Auftritts aus dem 5. Aufzug von Schillers „Turandot" für Sopran, Baß, Cello und Klavier.

Wir erwarten gerne die baldige Bekanntgabe der Wünsche aller Preisträger und nennen abschließend auch noch alle übrigen Einsender der richtigen Lösung:

Carl Ahns, Jena — Hch. Anke, Leipzig — Henry Apelles, Stettin — Kurt Arpke, Rositz i. Th. — Robert Aschenauer, Linz a. D. —

Lehrer Hans Becker, Unterteutschenthal — Adolf Berchtold, Gymnasialmusiklehrer, Mannheim — Margarete Bernhard, Radebeul — Berta Betz, Musiklehrerin, München-Nymphenburg — Ella Binding, Frankfurt/M. — Eva Borgnis, Koenigstein i. T. — Helmut Bräutigam, Leipzig — Lehrer Walter Bredthauer, Bückeburg — Lehrer Brieger, Saarau, Kr. Schweidnitz — Dr. F. Brockmann, Güstrow —

Studienrat Ernst Dahlke, Dortmund — R. Hellmut Dees, Mannheim —

Manfred Fladt, Stuttgart — Dr. Bruno Friederich, Altona-Stellingen —

Anneliese Gibhardt, Jena — Arthur Görlach, Postmeister, Waltershausen i. Th. — Gertrud Grau, Jena —

Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Schwester Lotte Hollenbach, Bad Blankenburg i. Thür. — Wilhelm Holtmann, Duisburg — Erika Hoyer, stud. mus. phil., Königsberg i. Pr. — Josef Huber, Essen — Adolf Hupe, Halle/S. — Käthe Hupfer, Dresden —

Domorganist Heinrich Jacob, Speyer —

Anneliese Kaempffer, Privatmusiklehrerin, Göttingen — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Paula Kurth, Heidelberg —

Studienrat Erich Lafin, Greifenberg i. Pom. — Studienrat Ernst Lemke, Stralsund — Stud.-Prof. Wilhelm Lipp, München — Martin Lorenz, Kammermusiker, Coburg —

Günther Mache, stud. mus., Jena — Albin Mucke, Lehrer, Volksdorf — Nelly Müller, Violinlehrerin, Kandern i. B. — Dominik Muffeleck, Wittlich —

Amadeus Nestler, Leipzig —

Max Pfeiffer, Berlin-Neukölln — Friedrich Pieper, Musikalien-Sortimenter, Dresden — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —

Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg — Lehrer Wilhelm Rathert, Gladbeck i. W. — Vera Suter, Pianistin, St. Gallen/Schweiz —

Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Alfred Schmidt, Dresden — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianist, Hagen i. Westf. — Hedwig Schmidt, Marburg/L. — KMD Oskar Schneider, Zittau i. Sa. — Nora Schönfeldt, Berlin-Charlottenburg — Hans Schönnamsgruber, Nördlingen — Hauptlehrer Josef Schuder, Kötzting — Grete Schultz-Stegmann, Quedlinburg — Ernst Schumacher, Emden — Anton Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa —

Hans Stalling, Kammermusiker, Karlsruhe i. B. — Wilhelm Sträußler, Breslau —

Edwin Telschow, Liebenwalde am Finowkanal — Jos. Tönnes, Duisburg — Heinrich Tönsing, Minden i. W. — Stud.-Ass. Rudolf Tretzsch, Auerbach i. V. — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz — Alfred Umlauf, Radebeul —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. Oſtfriesland —
Stud.-Aſſ. Karl Wagner, Neuſtadt/Weinſtr. — Bruno Wamsler, Organiſt, Lauſcha/Thür. — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Adam Weber, Friedberg i. H. — Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Ingenieur Nicolaus Winter, Wien — Otto Wiegand, Kiel —
Dr. Hans J. Zingel, Halle/S.

# Doppelſinn-Silbenrätſel.

Von Fritz Müller, Dresden.

a — ak — al — beck — bend — ber — ber — bun — burg — den — denk — en — eng — fähr — fe — füh — ge — ge — gel — ger — gi — ham — i — i — kit — las — ler — li — litz — lü — mä — mä — mann — mer — mer — mi — mix — na — na — nä — ne — no — ob — on — raf — rist — roch — roth — rung — rung — sa — schmidt — schwär — se — so — ßig — ta — tel — ten — ter — ti — tie — tö — tur — tur — ü — zel

Aus vorſtehenden Silben ſind Wörter von folgender Bedeutung zu bilden:

1. Schiffer — Orgelkomponiſt.
2. Stadt an der Mulde — Gründer einer Muſikzeitung.
3. Säufer und Freſſer ſind es — manchmal auch Tonſchritte.
4. Einer, der Eiſen verarbeitet — Komponiſt aus dem 17. Jahrhundert.
5. Nordiſche Stadt — nordiſche Tondichter.
6. Altteſtamentliche Perſon — mittelalterlicher Komponiſt eines bekannten Volksliedes.
7. Mundartliche Bezeichnung für kleines Eiſenſtück — Schweizer Muſikverleger und Komponiſt.
8. Zuſtand der Unfreiheit — Vortragsbezeichnung.
9. Kleidungsſtück — Schüler Bachs.
10. Himmelserſcheinung — Dirigent.
11. Gibt's beim Apotheker — bei der Orgel auch.
12. Strafbare Handlung — kontrapunktiſche Arbeit.
13. Nach reichlichem Mahl ungewollt — auf gewiſſen Inſtrumenten gewollt.
14. Feuerwerkskörper — rhythmiſche Figuren.
15. Fanggerät — mittelalterlicher Meiſter.
16. Thüringiſche Stadt — Verfaſſer einer alten Trompetenſchule.
17. Sinnverwandter Ausdruck für „Zigarre" — am Fiedelbogen.
18. Gebilde aus Stein oder Metall — dicke Notenbände.
19. Handwerker — Lexigraph.
20. Erſcheinung bei Liebespaaren, wenn es dunkel iſt — auch bei Fugen, wenn ſie zu Ende gehen.
21. Damenpferd — Liederkomponiſt.
22. Alter Offiziersrang — Muſikſchriftſteller und Kapellmeiſter.
23. „Etagengucker" — Flügelform.
24. Gebild aus Himmelshöhen — Erfinder einer Stimmbildungslehre.
25. Börſenausdruck — bei transponierenden Inſtrumenten eine nicht ſo einfache Geſchichte.

Sind die richtigen Wörter gefunden, ſo ergeben ihre Anfangsbuchſtaben den Anfang eines altengliſchen Kanons (verdeutſcht).

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. April 1938 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Fritz Behrend: Ouverture zu einem lustigen Schäferspiel für kleines Orchester. op. 85. Afa-Verlag, Hans Dünnebeil, Berlin.

Peter Brömse: Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Süd-Slawiens (Band 9 der Veröffentlichungen des Musikw. Institutes der Deutschen Universität Prag). 110 S. Rm. 5.—. Rudolf Rohrer, Brünn.

Fritz Büchtger: Serenata im Walde zu singen. Für Männerchor, 2 Klarinetten (Fagott), 1 Trompete und Streichorchester (Klavier ad Lib.). Werk 10. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Joseph Hector Fiocco: Werken voor Clavecimbel. Uitgegeven door Jos. Watelet (Monumenta Musica Bilgicae). De Ring, Antwerpen.

Paul Geilsdorf: Gute Wanderschaft. op. 50. Eine Folge für Frauen- und gem. Chor, Flöte und Klarinette. Nr. 1—5, Part. jedes Liedes Rm. —.80, jede Chor- und Instrumentalstimme Rm. —.15. Hochstein & Co., Heidelberg.

Paul Geilsdorf: op. 48: Bei Marsch und Rast. 20 Volkslieder im 2st. polyphonen Satz f. gleiche oder gem. Stimmen (Männer-, Frauen-, Kinder- oder gem. Chor) oder einstimmig mit einem Melodieinstrument. Hochstein & Co., Heidelberg.

Hermann Grabner: Gott aller Dinge Urspring. Hymnus für gem. Chor a cappella. op. 42. Partitur Rm. 3.—, 4 Stimmen je Rm. —.40. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ernst Günthert: Beiträge zur Klaviermusik. Sudetendeutsche Monatshefte. 2. Jahrgang 37, Folge 6, 7, 8, 9. Franz Kraus, Reichenberg.

Heinrich Hasse: Cogitata, Betrachtungen und Bekenntnisse (Handschriftlicher Nachlaß). 121 S. 8°, kart. Rm. 2.50. Carl Winter, Heidelberg.

Josef Hebenstreit: Anton Bruckner („Große Männergestalten"). 216 S., 1 Abbild., 8°, geb. Rm. 4.20, kart. Rm. 3.50. Verlag Laumann, Dülmen.

Frank Howes: The Later Works of R. Vaughan Williams. 85 S. Oxford University Press, London.

Frank Howes: The Dramatic Works of Ralph Vaughan Williams. 108 S. Oxford University Press, London.

Max Jobst: „Soldatenspiel". Für Oberstimmen und Orchester oder Klavier. op. 18. Partitur Rm. 5.—, 1 Chorstimme Rm. —.30, Orchesterstimmen (1 Flöte, 1 Oboe, 1 Klarinette in B, 1 Fagott, 2 Trompeten, Pauken, kleine Trommel, Streichquintett) Rm. 4.80. Böhm & Sohn, Augsburg.

Julius Kapp: Geschichte der Staatsoper Berlin. 252 S., 500 Abb. Din A 4, geb. Rm. 15.—. Max Hesses Verlag, Berlin.

Rudolf Lamy: Vier neue Chöre für gem. Chor. Preis jeder Partitur Rm. —.60, als Chorpartitur für die Sänger je Rm. —.15. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

J. H. Chr. Nonne: Flamme empor! Weise von Karl Ludwig Traugott Gläser. Bearbeitung für 4st. gem. Chor von Franz Philipp. Chorpartitur Rm. —.20. Böhm & Sohn, Augsburg.

Stephan Otto: Geistliche Chorwerke. Herausgeg. von Helmut Mönkemeyer. (Band 1 der Veröffentlichungen der Städt. Volksmusikschule Krefeld.) Adolph Nagel, Hannover.

Carl Johann Perl: Christliche Musik und Anton Bruckner. 28 S. Rm. 1.20. Heitz Verlag, Straßburg.

M. Popp: Sonne im Kinderland. 33 kl. Weisen zu alten Kinderreimen, dazu 12 Kinderweisen, wie man sie in Thüringen singt. Thüringer Musik-Verlag R. Wichter, Ohrdruf.

Henning Rechnitzer-Möller: Ausgewählte Lieder für 1 Singstimme und Klavier. op. 41. Nr. 3: Amaliens Lied aus „Die Räuber". Afa-Verlag, Hans Dünnebeil, Berlin.

Carl Rorich: Gestalten. Fünf charakteristische Klavierstücke op. 91. Willi Martin, Nürnberg.

Heinrich Kaspar Schmid: Lieder-Serenade op. 61. Klavierauszug Rm. 4.50, jede Chorst. Rm. —.40, Streichquartett Rm. 3.—. Klavierbegleitung zum Streichquartett Rm. 1.—. Bläserstimm. leihweise. Hochstein & Co., Heidelberg.

Eugen Schmitz: Richard Wagner, wie wir ihn heute sehen. 104 S., geh. Rm. —.90. Verlag Heimatwerk Sachsen — v. Baensch Stiftung, Dresden.

Robert Schumann: Violin-Konzert d-moll. Herausgeg. von Georg Schünemann. Edition Schott, Mainz.

Walter Serauky: Samuel Scheidt in seinen Briefen. 26 S., kart. Rm. 1.—. Gebauer-Schwetschke Verlag, Nachf. Jaeger, Halle.

Heinrich Spitta: Trio in d, Werk 39a, in F, Werk 39b für 2 Blockflöten in — f — oder andere Melodieinstrumente und Klavier. Adolf Nagel, Hannover.

Walter Stave: Suite für zwei gleiche Blockflöten. Adolph Nagel, Hannover.

Gerhard Strecke: „Fünf Weihnachtslieder für gem. Chor". op. 14a. Part. kompl. Rm. 1.20, 4 Singst. zu Nr. 1 je Rm. —.20, Singpart. zu Nr. 2—5 je Rm. —.15. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Donald Francis Tovey: Essays in Musical Analysis. Band V: Vokalmusik. 256 S. Oxford University Press, London.

Cosima Wagner: Briefwechsel mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg. XVI. u. 404 S. 8°, br. Rm. 7.—, geb. Rm. 9.50, Halbl. Rm. 12.—. J. G. Cotta'sche Buchh. Nachf., Stuttgart.

Guido Waldmann: Zur Tonalität des deutschen Volksliedes. 87 S. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Erich Wennig: Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena. 100 S., kart. Rm. 1.80. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

# BESPRECHUNGEN

*Bild:*

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER: Beethoven. Piperdruck Nr. 118. Bildgröße 70×58 cm. Kartongröße 92 × 75 cm. Preis ungerahmt 40 Rm., in stilechtem Rahmen fertig gerahmt 100 Rm. Die Piperdrucke, Verlags-G. m. b. H., München, Georgistraße 15.

In der Reihe der in den Kreisen der gesamten Kunstfreunde bestens bekannten Piperdrucke ist als neueste Erscheinung eine Reproduktion des berühmten Beethoven-Bildes von Ferdinand Georg Waldmüller erschienen. Wir dürfen in Musikerkreisen das Erscheinen dieses Blattes besonders dankbar begrüßen, gibt es uns doch in der Größe des Originals eine vollkommen getreue Wiedergabe dieses schönen Beethoven-Bildes. Das Bild wurde im Jahre 1823 im Auftrage des Verlagshauses Breitkopf & Härtel gemalt und befindet sich noch heute im Besitz dieser Firma, die es freundlicherweise für die Reproduktion den Piperdrucken zur Verfügung stellte. Nach den überkommenen Daten wurde das Bild in der Zeit zwischen 18. April und 22. Mai 1823 gemalt, also in den Tagen, in denen Beethoven den 1. Satz der 9. Symphonie schrieb. Auch dieses Bild ist, wie ja alle Piperdrucke, dem Original vollkommen getreu geworden und gibt somit Gelegenheit zu sehr mäßigem Preise einen ganz wundervollen Bildschmuck für ein Musikzimmer zu erwerben. Wir möchten dieses Bild allen unsern Lesern nachdrücklichst empfehlen, nicht nur für den eigenen Besitz, sondern auch für gelegentliche auszeichnende Geschenke verdienter Musiker. Schon Richard Wagner bezeichnet dieses Bild als das „beste Beethoven-Bild". Wir schließen uns diesem Urteil gern an. Gustav Bosse.

*Bücher:*

ANNA CHARLOTTE WUTZKY: Walzerklänge an der Donau. Ein Strauß-Roman. Koehler & Amelang, Leipzig 1937. Preis 4.80 Rm.

So weltbekannt der Name Strauß Vater und Sohn auch ist und so millionenfach sich seit einem Jahrhundert alles, was tanzt, auf Straußsche Musik dreht — vom Leben der beiden Walzerkönige weiß man im Volke auffallend wenig. So darf denn A. Charl. Wutzky, die durch einen schönen „Freischütz"- und einen nicht minder anziehenden Lortzing-Roman rühmlichst bekannte Dichterin, ohne weiteres mit aufmerksamen Lesern rechnen, wenn sie es unternimmt, den Lebensroman der beiden Strauß mit dichterischer Freiheit zwar, aber doch im engen Anschluß an die wichtigsten Daten aus dem Dasein und Schaffen beider zu schreiben. Der steile Aufstieg des Alten, der sprunghafte des Jungen, die Vergötterung beider durch das tanznärrische Wien, der Zauber dieses Wien mit seinen alten Gassen und vornehmen Palästen, mit seinen Gärten und Sälen, mit Donau, Kahlenberg und Wienerwald, vor allem aber mit seinen Frauen wird in dem Buche der Dichterin zum Greifen lebendig. Wer jedoch glaubt, daß das Ganze nur so in Tanzseligkeit, in Liebe und Glanz schwömme, der irrt. Vater Strauß besaß so viel Maßlosigkeit in seinem Wesen, daß von dieser Maßlosigkeit ebensoviel Härte wie Glut, Liebeswonne wie Lieblosigkeit, kalter Ehrgeiz wie künstlerische Trunkenheit ausstrahlte. Frau Anna, die Mutter seiner sechs Kinder, zerbrach fast an dieser Maßlosigkeit und konnte sich nur durch die Trennung vor der Vernichtung retten. Der geniale Sohn Johann hatte wie keins der Geschwister unter der aller Natur und Vernunft widerstreitenden Tyrannei des Vaters zu leiden. Daß er sich trotz der Ungunst einer solchen Umwelt durchsetzte, ist eines der schlagendsten Zeugnisse für die Macht der Vererbung, das die Kunstgeschichte aufzuweisen hat. — Die Darstellungsart Frau Wutzkys zeigt wieder alle ihre Vorzüge: Unbefangenheit gegenüber allem Lebendigen, Wirklichen, frauenhaft gefühlsstarkes Eindringen in die Seelen derer, die sie zum Schaffen anregten, liebevolles Ausmalen des Kleinen, Idyllischen und scharf zupackendes Herausstellen heftiger Gegensätzlichkeiten. Ihre gelegentlichen Überschwänglichkeiten und eine gewisse Weichheit der Linienführung des Gesamtgeschehens werden durch jene Vorzüge längst aufgewogen; jedenfalls hat die Dichterin uns mit ihrem Strauß-Roman einen echten Künstlerroman geschenkt, für den wir ihr dankbar sein dürfen. Reinhold Zimmermann.

*Musikalien:*

**für Klavier**

KURT HERRMANN: „Der gerade Weg". Etüden großer Meister. Ein Lehrgang für Klavier bis zur Mittelstufe. Verlag Hug, Leipzig-Zürich.

Unter dem Leitgedanken: zu Bach nur über Bach, zu Beethoven nur über Beethoven sucht der Leipziger Musikpädagoge Kurt Herrmann aus Werken großer Meister, dem Klavierschüler eine

„Etüden“-Sammlung an Hand zu geben, die das gemeinhin als „Etüde“ bezeichnete Stück (Czerny u. a) bewußt ausschaltet und nur das „inhaltlich fesselnde“ zu Finger- und Anschlagsstudien verwendet haben will.

Ein Standpunkt, der ideenmäßig und auf den ersten Blick betrachtet, nur Gutes in sich zu tragen scheint, bei näherem Zusehen aber, wie auch der vorliegende Fall es beweist, nicht ohne Gefahren ist. Solange es sich bei diesem Material beispielsweise um Stücke von Bach handelt, wie der Meister sie z. T. vielfach selbst in zwangloserer Aufeinanderfolge zu Unterrichtszwecken für seine Schüler komponierte und bestimmte, oder auch um Tänze von Schubert, die der Meister in verschwenderischer Fülle als Gelegenheits-Improvisationen im Freundeskreis schuf, oder es sich weiter um Einzelstücke von Schumann usw. handelt, ist der Unterrichtsbelebung und -qualifizierung ein zweckentsprechender Dienst erwiesen. Sobald aber das Bestreben einsetzt, Teilstücke aus einem geschlossenen Ganzen mit heranzuziehen, rückt die Gefahr des Überschreitens innerlich bedingter Grenzen bedenklich nahe, und diese Überschreitung ist für die musikalische Begriffsformung des Schülers einmal und die Wahrung eines Kunstwerks in seiner Ganzheitssubstanz zum andern genau so untragbar — wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen — wie die Überdosierung eines mechanisch-artistischen Fingerdrills. Es geht also z. B. nicht an, daß man dem Schüler in dem 1., mit „ziemlich leicht“ bezeichneten Heft die Oktavenvariation aus Beethovens 32 (c-moll) Variationen vorsetzt, nur um eine Doppelgriffübung an dieser Stelle zu haben — ganz abgesehen davon, daß die Schwierigkeitsbezeichnung weder technisch noch rhythmisch (Verschiebung des Akzents!) für einen noch nicht vorgeschrittenen Schüler zutrifft. In diesem Fall ist die Substanz des prägnant-kurzen und dramatisch gespannten Themas und dem in Verbindung mit diesem Thema sich ergebenden Variationenkomplex zu groß, als daß unbeschadet eine Einzelvariation, zu einer Spezialübung abgestempelt, herausgenommen werden kann. Der erst bis zu einem gewissen Grad in der musikalischen Bildung vorgedrungene Schüler ahnt nichts von dem Zusammenhang, aus dem heraus ihm hier ein Teil zum Üben aufgegeben wird, er kann damit auch nicht zum vollen Bewußtsein seiner Gewichtigkeit kommen, also wird sich zwangsläufig ein Abstrich für das spezifische Gewicht dieses Einzelstückes einstellen müssen. Hier gebieten also Pietät und Psychologie Einhalt. — Ähnlich liegt der Fall mit einer (entgegen ihrer ursprünglichen Form sogar zum willkürlichen Abschluß gebrachten) Variation aus dem Variationensatz der E-dur-Sonate, op. 109, von Beethoven (verwendet im 3. Heft), um nur die allerwichtigsten Beispiele zu nennen.

Noch ein Wort zum Aufbau. Alle drei Hefte (ziemlich leicht, leicht bis mittel, mittelschwer) sind nach der gleichen Disposition geordnet: Die Tonleiter und ihre Ableitungen, Akkordzerlegungen usw. (im 2. und 3. Heft mit kleinen Erweiterungen: Triller, Tonwiederholung). Dadurch wurde — namentlich im 2. Heft — nicht ganz die Klippe der Überschneidungen vermieden, die dann zu einer wesentlichen Überlegung wird, wenn man einen konsequent aufbauenden Lehrgang in den 3 Einzelheften sieht und sie als Einheit auffaßt. Außerdem — das gilt aber auch für die Ordnung des einzelnen — ist diese theoretisierende Einteilung, die eine bestimmte technische Art kapitelweise lange festhält, ratsam, da doch die Praxis die gleichzeitige Ausbildung aller vorkommenden Techniken in vernünftiger Dosierung erfordert? Zumindest wäre dann für ein Werk, das sich „Der gerade Weg“ betitelt, der (nur einsichtigen Lehrern selbstverständlich) für Hausmusik interessierte Laien ungemein wichtige Studienhinweis des Nebeneinander und nicht des Nacheinander der technischen Gruppen empfehlenswert. Im übrigen wird das Kapitel Triller im Verhältnis zu der Anwendung anderer Techniken zu wenig bedacht, dann aber gleich mit Beispielen zu schweren Kalibers (bes. Anfangskapitel 2. Heft). — Eine Neuauflage ließe sich unter Berücksichtigung der hier in großen Zügen gestreiften Erwägungen zu einer weit positiveren Auswertung des an sich guten Grundgedankens führen. Hr.

### für Gesang

G. F. HÄNDEL: Vier Kantaten für eine Sopranstimme und Generalbaß mit selbständiger Klavierbegleitung bearbeitet von Hermann Mulder, mit italienischem Originaltext und deutscher Textfassung von Hans Joachim Moser. Kistner & Siegel, Leipzig.

Was für große, gewaltige Musik sind diese Händelschen Gesangsstücke! Wahrhaftig nicht nur „Gesellschaftsmusik“ ihrer Zeit. Hier spricht der Meister, vor dem Beethoven als dem größten die Knie beugte. Allerdings muß man nicht nur etwas können, sondern auch etwas sein, um sie recht singen zu können. Schöne Stimme und gute Technik allein tun's nicht. Ein weiter, tiefer Atem und ein starkes Herz gehören dazu. Wenn sich nur recht viele solche Sängerinnen fänden!

Die Ausgabe von Hermann Mulder ist vortrefflich: die Generalbaßaussetzung gut musikalisch, die Tonstärkeangaben für die Unkundigen — sonst entbehrlich — im allgemeinen zurückhaltend und sinnvoll zugefügt. Von den ergänzten Tempobezeichnungen scheint mir allenfalls das Largo non troppo der letzten Arie der 4. Kantate allzulangsamen Vortrag zu fordern, zumal nach der bei Händel Largo, hier Larghetto überschriebenen ersten Arie.

Der deutsche Text Mosers zeugt überall von außerordentlicher Sprachgewandtheit, besonders in der virtuosen Reimsetzung. Allerdings wird der im Grunde stets einfache, großlinige und männliche italienische Urtext dabei mitunter so poetisch verzärtelt, daß er in Widerspruch zur Händelschen Musik gerät; so wenn der Gedanke, daß den fernen Liebsten die Liebesketten nicht schwer sind, weil Amor kein Tyrann sei, mit den Versen wiedergegeben werden: „Du mein Lieb in fremden Weiten, / Fürchte nicht die Rosenketten, / Amor wird uns zärtlich retten / Vor dem fremden Griff der Zeiten". Das ist gewiß poetisch gesagt, aber in einer andern Sphäre als derjenigen Händels.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

HANS GEORG NÄGELI (1773—1836): Sieben Männerchöre a cappella. Herausgegeben von Paul Müller. Das Vaterland, für 2 Stimmen, gesetzt von E. Moser. Zwei Lieder mit Klavierbegleitung, herausgegeben von G. Walter. Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die Herausgabe wertvoller, vergessener Werke Hans Georg Nägelis ist dem Verlag Hug sehr zu danken. Die neu veröffentlichten Chöre zeigen, daß der Vater des süddeutschen Männergesangs, der Sänger von „Freut euch des Lebens", das Volkhafte und Kunstmäßige zu bestem Zusammenklang brachte und sie lassen die erfindungsreiche Mannigfaltigkeit seines Schaffens erkennen. Vielen Sangesfreudigen werden diese Chöre willkommen sein, zudem bei bester Ausstattung die einzelnen Hefte billig sind. Der Gesang vom Vaterland, einfach und wirkungsvoll, verdient besondere Beachtung. Die zwei schlichten Solo-Strophenlieder bieten zum übrigen eine angenehme Ergänzung.

Dr. Sigfrid Färber.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Die Tageszeiten. Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Baß, gemischten Chor und kleines Orchester. Herausgegeben von Anton Heilmann. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Unter den zahlreichen oratorischen Werken des vielgewandten Georg Philipp Telemann nimmt mit dem „Tag des Gerichts" die vierteilige Kantate „Die Tageszeiten" insofern eine Sonderstellung ein, als in ihr die Vorzüge und Wesensmerkmale der künstlerischen Eigenart dieses großen Freundes und Zeitgenossen Bachs und Händels am greifbarsten zutage treten. Die von den Franzosen abgelauschte Neigung Telemanns zu programmatischen Malereien ist hier einer von ihm in seinen letzten Lebensjahren ehrlich erstrebten volkstümlichen Einfachheit dienstbar gemacht. Das Idyllische des Stoffs, begünstigt durch Sprache und Dichtungsform Friedrich Wilhelm Zachariaes, wird von ihm mit beinahe rührender Naivität, die in ihrer Schlichtheit etwas Goßes hat, verlebendigt.

Dieses Kantaten-Oratorium entstammt dem Jahre 1754, gehört also tatsächlich der letzten, reifsten Zeit Telemanns an, in dessen Haltung wir gerade hier ganz deutlich den Übergang zur Klassik spüren. Das Idyllenoratorium, das aus der Reaktion gegen das italienische Oratorium entstanden ist, hat seinen Ursprung in England, von wo es nach Deutschland kam und vornehmlich bei den Dichtern — in diesem Falle Ramler und Zachariae — Anklang und Verbreitung fand. Wir sehen demnach Telemann mitten in den literarischen Strömungen seiner Zeit. Die Thomsons „Seasons" nachgebildeten „Tageszeiten" sind einwandfrei als Vorläufer und Urbilder von Haydns „Jahreszeiten" festzustellen. Das zeigt sich nicht nur in der inhaltlichen, formalen und dichterischen Ähnlichkeit, sondern auch in der musikalischen Darstellung. Die Mittel, die Telemann verwendet, sind denkbar einfach. Das mit Streichern, zwei Flöten, zwei Oboen, Fagott und Continuo besetzte Orchester hat dabei die vielseitigsten Möglichkeiten klanglicher Enfaltung und Ausnutzung, die in erster Linie in der malerischen Verwendung liegen (Einleitungssinfonie „Der Morgen", Rezitative). Der Chor, dem am Schluß die prächtige Fuge „Der Kreis der Erde" zufällt, ist mit dankbaren Aufgaben bedacht, die auch den Solostimmen in Rezitativen und durchweg schönen, stimmungsvollen Arien (z. B. die Alt-Arie „Laß mich die süße" im „Mittag" oder die melodiesymbolische Tenor-Arie „Senke dich von Purpurwolken" des „Abend") zuerteilt sind.

Das zu Unrecht in Vergessenheit geratene Meisterwerk — es ist ein Meisterwerk — hat endlich seinen „Fürsprecher„ gefunden in Anton Heilmann, einem Schüler des Münchener Musikhistorikers G. F. Schmidt; nach den Berliner und Hamburger Handschriften hat er eine sachliche und geschmackvolle Neuausgabe geschaffen, für deren Bewerkstelligung ihm und dem rührigen jungen Wolfenbütteler Verlag Dank gesagt werden soll. An unseren Chorverbänden — nicht nur an diesen, denn das Werk eignet sich auch zu Schul- und Liebhaberaufführungen — liegt es nun, die Tat zu vollenden. Das Werk und sein Schöpfer sind der Mühe wert.

Dr. Erich Valentin.

### für Violine

PAUL JUON: Ballade und Wiegenlied, op. 64. Verlag Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Kleine Stücke, die dem Geiger willkommen sein dürften, der es peinlich empfindet, mehr oder weniger wertvolle Bearbeitungen von Werken anderer Instrumentalgattungen zu spielen. Ohne in süßliche Romantik zu verfallen, gibt die Ballade dem Geiger Gelegenheit, sein Instrument singen zu lassen. Die leichte Ausführbarkeit macht beides, Ballade und Wiegenlied, auch dem Liebhaber zugänglich, der über virtuose Technik nicht verfügt.

Herma Studeny.

G. FRANCESCO MALIPIERO: Concerto per violino e orchestra. Ernst Eulenburg, Leipzig und Wien.

Es ist aus dem Material gefügt, das wir aus dem Schaffen dieses Meisters kennen, ein jeder Romantik abholdes Spielen mit Tönen, die überraschend neue Formen, neue Beziehungen gewinnen, kühn aufeinander getürmt oder zu farbigen Gruppen gefügt. Das rein motorische Element ist Grundlage dieser Musik. Wer sich bemüht, solch neuem Gestalten ein offenes Ohr entgegenzubringen, der wird bestrickt sein von dem poetischen Zauber des zweiten Satzes und sich vor der wilden Kraft des dritten Satzes beugen. Herma Studeny.

TOR AULIN: Gavotte und Musette, op. 15. Sonate d-moll für Violine und Klavier, op. 12. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Gavotte und Musette übersteigen trotz historischen Kostüms nicht die musikalische Ebene hergebrachter Salonvirtuosenmusik. In der Sonate sind mehr die Erfahrungen des hervorragenden Geigers, als die musikalischen Einfälle vorherrschend, wenngleich das Thema des ersten Satzes als solches gewertet zu werden verdient. Die Sonate, aus dem Nachlaß, von Paul Juon herausgegeben, hat kühnen Schwung, der sie als Bereicherung der virtuosen Geigenliteratur in die Linie Grieg — César Franck einreiht. Herma Studeny.

N. MEDTNER: Zwei Canzonen mit Tänzen, op. 43. Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Es sind russische Canzonen und Tänze; sie reizen durch gelösten östlichen Rhythmus, 11/8-Takt, und durch die ihrem Volkscharakter entsprechende melancholisch eintönige Beharrlichkeit, mit der sie russische Steppenbilder von großer Wirkung malen. Herma Studeny.

### für Violoncello:

MIKLÓS RÓZSA: Duo für Violoncello und Klavier, op. 8, Edition Breitkopf Nr. 5574.

Obwohl unter den vielgestaltigen Tonschöpfungen des durch die ungarische Regierung neuerdings mit dem Franz-Joseph-Staatspreis für Komponisten ausgezeichneten zeitgenössischen Meisters die Orchester- und Kammermusikwerke auf den Konzertprogrammen 1937/38 in größerer Besetzung verhältnismäßig häufiger anzutreffen sein dürften als seine Solo- oder Duokompositionen für Klavier (op. 12), Violine (op. 4, 5 u. 7) oder Violoncello op. 3 u. 8), sollten doch gerade die letzteren den Cello-Kollegen Anlaß bieten, den bereits rühmlich bekannten Namen Miklós Rózsa öfters auf ihre Vortragsfolgen zu setzen. Während die frühere Violoncell-„Rhapsodie" (Edition Breitkopf 5476) eigentlich ein Originalwerk mit Orchesterbegleitung darstellt, dessen Klavierausgabe gleichfalls vom Komponisten selbst stammt, handelt es sich bei dem vorliegenden Violoncell-Klavier-„Duo" (wie bei dem gleichnamigen — innerhalb der Werkzahlen vorhergehenden — Stück für Violine und Klavier, Edition Breitkopf 5570) um eine so recht aus dem Geist der beiden beteiligten Instrumente entstandene frische Komposition voller musikantischer Gedanken in knapper Formung aus der Leipziger Zeit des ehemaligen Hermann-Grabner-Schülers.

Miklós Rózsa hat das zügige und ansprechende zweisätzige Werk noch unserm 1934 verstorbenen größten deutschen Cellopädagogen „Herrn Professor Julius Klengel in Verehrung zugeeignet". Schon allein aus diesem mehr äußeren Grunde sollten sich alle aus der Schule dieses unvergeßlichen Meisters unseres Instruments hervorgegangenen Violoncellisten mit diesem vortrefflichen „Duo" beschäftigen, welche sinnvolle Bezeichnung zudem heute so selten geworden ist. Aber über jene bedeutsame Widmung hinaus besitzt diese im innersten Wesen auf volkstümlicher Grundlage fußende Komposition all das, was man von einem trotz seiner bewußt knappen Anlage vollkommenen Musikwerk verlangen muß: Form, Idee und Geist! Teilweise auf der Pentatonik nahestehenden Akkorden und Tonleitern beruhend, fesseln uns in beiden famosen Sätzen, dem resoluten und energischen ersten Allegro und den abwechselungsreichen Variationen des zweiten Satz-Themas, die äußerst charakteristisch verwendeten ungarischen Motive und Rhythmen. Mit bestem Geschick auf Cello und Klavier verteiltes Hervortreten der Melodik zeigt den Komponisten als sicheren Kontrapunktiker eigenster Prägung. Das technisch für beide Spieler nicht übermäßig schwierige, dabei aber dankbare Vortragsstück eignet sich in gleichem Maße vorzüglich für Konzert und Haus. Allerdings gilt in diesem Bezug das treffende Wort Robert Schumanns: „Im Kammerstyl, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten, zeigt sich der Musiker am ersten". F. Peters-Marquardt.

KARL BLEYLE: Konzert für Violoncello und Orchester (3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Triangel, Harfe, Streicher), op. 49 — Klavierauszug vom Komponisten — Edition Breitkopf Nr. 5632.

Seinem frühen Violinkonzert op. 10 in C-dur hat der vor dreißig Jahren aus der Schule des Verfassers der bekannten „Harmonielehre" (1907) Ludwig Thuille in München hervorgegangene ebenfalls Süddeutsche Karl Bleyle im vergangenen Jahr dieses außerordentlich wirksame Cellokonzert gegenübergestellt, das inzwischen bereits mit großen Erfolgen aufgeführt worden ist. Der aus Feldkirch stammende, in letzter Zeit oft genannte Komponist, der ehedem besonders durch eine u. a. im Verlag Breitkopf & Härtel erschienene „Legende für großes Orchester" op. 28 sich einen Namen gemacht hat, lebt heute in Stuttgart seinem vielseitigen Tonschaffen, das nun bereits ein halbes Hundert von anerkannten Werken echt deutscher Artung umfaßt. Unter denselben verdienen noch

beſonders erwähnt zu werden die Ouvertüre zu „Reineke Fuchs“ ſowie „Minnelieder nach Heinrich von Morungen“ für Bariton und das große Chorwerk „Lied des Lebens“. Rühmt man allen ſeinen bisherigen Kompoſitionen in hervorſtechender Weiſe „urwüchſige Friſche und belebte Muſikalität“ nach, ſo treffen dieſe charakteriſtiſchen Eigenſchaften in unſerm Falle in erhöhtem Maße zu.

Karl Bleyle hat uns mit dieſem ausgezeichneten Violoncello-Konzertſtück ein wünſcheswertes zeitgemäßes Solowerk geſchenkt, das gewiß vielen Anklang bei Ausführenden und Hörern finden wird. Die in allen vorkommenden Lagen plaſtiſch heraustretende Soloſtimme des in ſinfoniſchem Stil gehaltenen Konzerts in d-moll liegt ganz vorzüglich, verlangt aber nichtsdeſtoweniger für die reſtlos befriedigende Durchführung einen Könner von beträchtlichem Ausmaß, ſo daß dieſelbe für jeden wirklich reifen Violoncellſpieler eine Freude ſein wird. Insbeſondere die intereſſante Moll-Dur-Kadenz des letzten Satzes gibt dem Soliſten erwünſchte Gelegenheit zur Bekundung virtuoſer Kunſt. Ein hervorſtechendes Merkmal des ſchwungvollen, gemäßigt modernen Cellowerks, deſſen Aufführungsdauer etwa 20 Minuten beträgt, ſind die immer geſchickten und organiſchen Modulationen zwiſchen den einzelnen Teilen. Unter dieſen beſticht in überragender Weiſe die geſangliche und eingängige Melodie des zweiten Largo-Satzes in A-dur mit dem ſchemenhaften Übergang zu dem kontrapunktiſch reizvollen Fis-dur-Duett und einem wunderbar ätheriſchen pp-Ausklang. Die beiden prächtigen Allegro-Eckſätze mit ihrem belebenden 3/4- und 4/4-Taktwechſel ſind auf prägnanter Thematik aufgebaut, die dem harmoniſch eigenartigen, aber dabei durchaus natürlichen Verlauf des Ganzen zu ſicherem Erfolg verhelfen muß. Jedoch: „Der eigentliche Lebenspunkt eines Werkes läßt ſich nie mit Worten nachweiſen; darum ſpiele und höre man ſelbſt“ (Robert Schumann).

F. Peters-Marquardt.

### für Blockflöte

HERMANN LÖNS — FRITZ JÖDE: „Der kleine Roſengarten“, Ausgabe für Blockflöte, kartoniert 1.40 Rm. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

„Der kleine Roſengarten“ hat ſeit ſeinem Erſcheinen ſo unendlich viel Freunde gefunden, daß er eigentlich keines empfehlenden Wortes mehr bedarf. Den Ausgaben, die für Geſang allein, für Klavier, für Laute exiſtieren, fügt nun Fritz Jöde eine Ausgabe für Blockflöte an. Der zweiſtimmige Satz bringt in der Oberſtimme die Geſangsmelodie, die gleichzeitig von einer Blockflöte geſpielt werden kann und in der zweiten Stimme eine Begleitſtimme, die von einer zweiten Flöte oder einer Bratſche oder einer Laute auszuführen iſt. Die erſte Stimme kann natürlich auch von der Geige mitgeſpielt werden, ſo daß ſich die verſchiedenſten Möglichkeiten der Wiedergabe ergeben. Der Satz iſt, wie von Jöde nicht anders gewohnt, ſehr geſchickt klangvoll durchgeführt. Wir wünſchen dem „Kleinen Roſengarten“, der ſoviel Freude ſchon verbreitete, auch in dieſer neuen Form einen vollen Erfolg.

Guſtav Boſſe.

# KREUZ UND QUER

## Alexander Friedrich von Heſſen.

Zum 75. Geburtstag am 25. Januar.

Von Dr. Robert Peſſenlehner, Frankfurt a. M.

Ein ſeltenes, ja in mancher Beziehung einzigartiges Ereignis feiert die deutſche Muſikwelt am 25. Januar: Alexander Friedrich von Heſſen, ein deutſcher Tonſetzer, wird 75 Jahre alt. Er entſtammt dem Hauſe Brabant, jenen Herzögen von Brabant, die durch Richard Wagners „Lohengrin“ ihre weihevolle Wiederbelebung erfuhren, demſelben Geſchlechte, deren ſpätere Nachkommen als Landgrafen von Thüringen wiederum durch Wagner in den Mittelpunkt des „Tannhäuſer“ geſtellt wurden. Das Haus Brabant lebt aber nicht nur in der viſionären Darſtellung Wagners in der Geſchichte der Muſik fort: iſt doch der Beginn der Abendländiſchen mehrſtimmigen Muſik überhaupt mit der Landſchaft des Niederrheins verknüpft, die von den Herzögen von Brabant beherrſcht wurde. Als einige Jahrhunderte ſpäter Beethoven aus der gleichen Landſchaft erwuchs und als bisher letzter „Niederländer“ die Welt bezwang, da ſtanden die Nachkommen der Herzöge von Brabant als Landgrafen und Kurfürſten von Heſſen-Kaſſel gleichfalls kompromißlos dem Feinde gegenüber: ſie ſind das einzige regierende deutſche Fürſtenhaus, das ſich Napoleon nicht unterwarf, jedes Bündnisangebot ablehnte und mit allen waffenfähigen Mitgliedern ſtets im unmittelbaren Kampfe gegen Napoleon ſtand. So iſt es durch die wechſelvollen Geſchicke des Geſchlechts geblieben: ſoviel Krieger und Feldherrn, ſoviele Künſtler entſtammen ihm, wenn ſich nicht etwa, wie zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in Landgraf Moritz dem Gelehrten der Sinn für Tonkunſt und Kriegskunſt vereinte.

Auch Alexander Friedrich von Hessen gehört zu den Kämpfernaturen seines Geschlechts, freilich auf einem vom Schicksal unerbittlich vorgezeichneten Wege: ihm ward zur Fülle des Talents das Schicksal der Blinden zugegeben, der Kampf des nur geistig Schauenden gegen den Oberflächenblick der gemeinen Welt. Er ist nicht der erste blinde Musiker in der Geschichte der Musik, und auch in der Gegenwart nicht der einzige. Dennoch tritt nur selten ein solcher als schöpferischer Künstler hervor. Aber noch keiner hat geschaffen, was ihm nach jahrzehntelangem Wirken als Tonsetzer auf den verschiedensten Gebieten der Musik, als Schöpfer von Liedern, Männerchören, Frauenchören, zwei Streichquartetten, einem Klaviertrio, einem Streichtrio, einem Klavierquintett, einer Kantate für Soli, Chor und Orchester, einem großen Variationenwerk für Orchester und Knabenchor, einem Konzert für Klavier und Orchester und vieler anderer Werke gelang: eine Sinfonie modernen Ausmaßes mit modernem großem Orchester. Nur wer die Blinden-Notenschrift kennt und weiß, daß diese ein normales Partiturbild nicht gestattet, kann ermessen, welch ungeheure Konzentration vonnöten ist, um im Nacheinander das schriftlich niederzulegen, was in der Aufführung gleichzeitig und mühelos erklingt. So ist Alexander Friedrich von Hessen unübertroffen in der bloßen Arbeitsleistung, und so stehen seine Werke neben denen seiner Zeitgenossen, die alle aus der Zeit des Kampfes um Wagner und Brahms herüberstrahlen in die Gegenwart und das überkommene Alte mit dem Neuem verbinden. Die Anerkennung, die ihm einst Brahms, Bülow, Grieg und andere zollten, ist unter der Auswirkung seines Schaffens gewachsen: jedes vollendete Werk eine wichtige Stufe zur Vollendung einer starken und einzigartigen Künstlerpersönlichkeit, die sich nur durch die Gewalt der Töne durchzusetzen vermochte gegen eine oberflächliche und von Vorurteilen erfüllte Welt. Möge es dem Komponisten Alexander Friedrich von Hessen beschieden sein, noch manches Werk zu vollenden zum Nutzen der deutschen Kunst.

## Karl Straube 65 Jahre.

Am 6. Januar feiert der Thomaskantor, Prof. D. Dr. Karl Straube, seinen 65. Geburtstag. Es erübrigt sich für unsere Zeitschrift, die das Wirken des einzigartigen Bachkenners und hervorragenden Thomaskantors von je mit besonderer Anteilnahme verfolgte (wir erinnern an das Straube-Heft, November 1930; an Dr. Büttners Aufsatz „Die kulturelle Bedeutung des Leipziger Thomanerchors", Dezember 1937 u. a.), zu diesem Festtag ein Bild seines Lebens und Wirkens zu geben, das früher Gesagtes nur wiederholen könnte. Wir wünschen dem verehrten Meister noch viele weitere Jahre reichen Schaffens und Wirkens zum Besten unserer deutschen Musik!

## Peter Raabe 65 Jahre.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe verbrachte seinen 65. Geburtstag in seiner Vaterstadt Frankfurt/O., in der er ein ihm zu Ehren veranstaltetes Festkonzert leitete. Die ihm dort dargebrachten Huldigungen erreichten ihren Höhepunkt, als Oberbürgermeister Albrecht dem Ehrengast das Geschenk der Stadt, die Ehrenplakette und die Urkunde über die Errichtung einer Peter Raabe-Stiftung der Stadt Frankfurt/Oder überreichte. Diese Stiftung soll alljährlich durch einen größeren Betrag aus den Mitteln der Stadt aufgefüllt und musikalisch begabten Söhnen der Stadt zur Ausbildung zugeführt werden. Über die Verteilung der Stiftung entscheidet der Präsident.

Die Teilnahme des ganzen deutschen Volkes am Ehrentag seines Reichsmusikkammer-Präsidenten fand in den zahlreichen großen und kleinen Zeitungsaufsätzen aus allen Teilen des Reiches ihren beredten Ausdruck.

Die Kleist-Gesellschaft ernannte ihr langjähriges Mitglied zum Ehrenmitglied.

## Corelli.

Zur 225. Wiederkehr seines Todestages, des 8. Januar 1713.

Von Fritz Müller, Dresden.

Arcangelo Corelli wurde im Februar 1653 bei Bologna geboren. Gleich den meisten italienischen Musikern blieb er nicht im Vaterlande. Während die anderen als Meister sich an

verſchiedenen Orten in Frankreich und Deutſchland längere oder kürzere Zeit aufhielten und dort das Muſikleben in ihrem Sinne beeinflußten, waren Corellis Wanderjahre ſeine Lehrzeit, in der er fremden Geiſt in ſich aufnahm. Er ſoll in Paris, in Hannover, ſowie am bayriſchen und am kurpfälziſchen Hofe geweſen ſein.

Als Corelli ins vierte Jahrzehnt ſeines Lebens eintrat, blieb er in Italien. Sein Hauptgönner war der Kardinal Pietro Ottoboni. Dieſer prunkliebende und kunſtſinnige Kirchenfürſt veranſtaltete im Rahmen einer glanzvollen Geſelligkeit auch regelmäßige Konzerte, in denen nur erſtklaſſige Muſiker mitwirkten. Am Hofe dieſes Mannes konnte Corelli nicht nur ungeſtört wirken und ſchaffen, ſondern er hatte auch beträchtliche Einkünfte. Er hinterließ außer einer reichen Sammlung wertvoller Gemälde 40 000 Taler Vermögen.

So ſehr er als Geiger gefeiert, und ſo reichlich er mit Ehren geſellſchaftlicher Art bedacht wurde, ſo blieb Corelli doch in ſeiner Haltung immer beſcheiden, ja faſt ſchüchtern. Weiſe Selbſtbeſchränkung legte er ſich auch in ſeinem Schaffen auf. Sein Opus 1 veröffentlichte er mit 30 Jahren; und ſein letztes Werk, das er einige Jahre vor ſeinem Tode herausgab, trug die Opuszahl 6.

Opus 1 und 3 ſind je 12 Kirchenſonaten, während opus 2 und 4 die gleiche Zahl von Kammerſonaten enthält. Das 5. Werk beſteht aus 12 Violinſonaten mit Basso continuo, während opus 6 zwölf Concerti grossi umfaßt. Sämtliche Werke erſchienen zu Lebzeiten des Komponiſten in Italien, Frankreich, England und Belgien in vorzüglichen Ausgaben und fanden guten Abſatz.

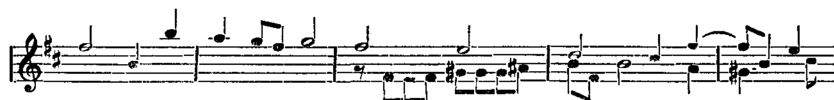
Am meiſten wurden die Violinſonaten begehrt, die dem Zeitgeſchmack entgegenkamen, indem ſie reichlich mit Verzierungen und anderen Virtuoſenzutaten ausgeſtattet ſind.

Ungleich gediegener ſind die 48 Trioſonaten gehalten. Corelli hat dieſe Form zwar nicht geſchaffen, aber ihr die Geſtalt gegeben, in der ſie lange Zeit das Muſikſchaffen für kleine Beſetzung beherrſchte. Er benutzt als Melodieinſtrumente ſtets zwei Violinen, verzichtet auf die tiefe Lage und behandelt beide Inſtrumente wie Sopranſtimmen. Durch Vermeidung aller Doppelgriffe wird ſtrenge Dreiſtimmigkeit gewahrt. Den Abſtand zwiſchen den Violinen und dem Violoncello füllen die Akkorde des Generalbaßinſtruments aus. Bei den Kirchenſonaten, die nach dem Plane „Langſamer, ſchneller, langſamer und ſchneller Satz" angelegt ſind, iſt dies die Orgel, bei den Kammerſonaten aber das Cembalo oder die große Laute. Corellis Kammerſonaten ſind Suiten. Den Gegenſatz im Ausdruck, der den Tänzen Allemande, Courrante, Gavotte, Sarabande und Gigue innewohnt, hat Corelli in gewiſſem Grade ausgeglichen, wodurch ſeine Tonſprache vornehm wirkt.

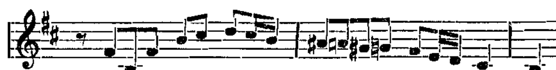
Die Dreiſtimmigkeit findet ſich auch in den Concerti grossi. Zu dieſer Kunſtform wurde Corelli angeregt, als er im Alter von 52 Jahren mit dem 25jährigen Händel zuſammenkam. Dem Inſtrumentaltutti tritt ſtets ein aus zwei Violinen und einem konzertierenden Violoncell beſtehendes Konzertino entgegen.

Corellis Werke ſind heute durchaus nicht veraltet. Neuausgaben, die Peters, Eulenburg, Schott's Söhne, Breitkopf & Härtel, der Bärenreiterverlag und Vieweg beſorgt haben, erleichtern den Freunden der Haus- und Kammermuſik den Zugang zu dieſen Schätzen.

Zum Schluſſe ſei noch erwähnt, daß Joh. Seb. Bach den 2. Satz von Corellis Kirchenſonate op. 3, Nr. 4, der ſo anfängt:



zu einer Orgelfuge verarbeitet hat. Das erſte Thema iſt auch in folgendem Thema verſteckt:



über das der Meiſter zwei Fugen für Klavier geſchrieben hat. Dieſer muſikaliſche Gedanke ſtammt aber nicht von Corelli, ſondern von Albinoni!

# Johann van Beethoven.

Von August Pohl, Köln.

Am 12. Januar 1938 sind 90 Jahre seit dem Ableben Johann van Beethovens verflossen. Mit ihm verschied der letzte der Geschwister unseres Meisters. Geboren zu Bonn, Tauftag war der 2. Oktober 1776. Sein Geburtshaus in der Rheingasse ist noch erhalten, es wurde lange Zeit hindurch auch für das Geburtshaus Ludwig van Beethovens ausgegeben. Johann bekannte sich nicht zur Fahne Polyhymnias und erwählte den amusischen Beruf des Apothekers. Seine Lehrzeit verbringt er in der Kurfürstlichen Hofapotheke zu Bonn. Die mit reichen Intarsien und dem Wappen des Kurfürsten Clemens August gezierte Offizin wurde für die noch bestehende Kaiser-Apotheke benutzt und ist zum weitaus größten Teile noch erhalten. Ein Mörser mit dem Namen Johann Peter Hittorf, dem Lehrchef Johanns, wird noch an gleicher Stelle aufbewahrt.

Als des Meisters Reise nach Wien von günstigen Erfolgen begleitet war, und durch die Veränderung der politischen Lage im Rheinland veranlaßt, siedelte auch Johann im Jahre 1795 nach der Donaustadt. Beide Brüder haben ihre Heimat nicht wieder gesehen.

Johann vervollständigte seine Kenntnisse an der Wiener Universität, wie eine noch erhaltene Eintragung von 1801 besagt. Dann wirkte er drei Jahre als „Subjekt" in der Apotheke „Zum heiligen Geist" und anschließend in der Rossauer Apotheke „Zum Biber". Das Verhältnis der beiden Beethoven war damals ein recht gutes; tiefere Berührungspunkte waren dagegen keine vorhanden. Johann durchaus dem materiellen zugetan, stand der idealen Lebensauffassung seines Bruders verständnislos gegenüber. Das Elysium seiner Kunst war dem Jünger Äskulaps verschlossen. Sparsamkeit aber auch Geiz sagte man ihm nach. Recht früh, schon aus dem Jahre 1803, liegt eine Konzessionsnachsuchung für die Apotheke „Zum guten Hirten" vor, die indes abgelehnt wurde. Die Rückerstattung einer von Johann geliehenen Summe bringt um diese Zeit Uneinigkeiten zwischen den Brüdern. Durch die Vermittelung eines Freundes Ludwigs, Gleichenstein, wurde die Forderung beglichen und angenehme Beziehungen gewannen wieder die Oberhand. Bald darauf wissen wir Johann als Besitzer der Apotheke „Zur goldenen Krone" in Linz a. d. Donau[1].

Mit der ersten Zahlung nach dem im März 1808 unterzeichneten Kaufakte war das Vermögen Johanns erschöpft. Die kaufmännische Tüchtigkeit, die aus der immerhin kurzen Zeit seiner Wiener Tätigkeit und im Hinblick auf das bedeutende Objekt in Linz, hervortritt, fand auch bald für die neuen Hemmnisse einen Weg. Die von Napoleon 1806 verhängte Kontinentalsperre kam ihm gelegen. Die Standgefäße der Apotheke, damals vorwiegend aus Zinn bestehend, fanden durch die Verknappung englischen Materials erhöhte Bewertung. Ihr Verkauf, wie auch der schmiedeeisernen Gitter, verhalfen die Kalamität seiner Schulden zu vermindern. Erst die Forschungen Hajdeckis bringen erneute Unterlagen jener „Bereicherung" des Apothekers Beethoven. In den Akten des Hof-Polizei-Archivs, Wien befindet sich unter dem 2. Juni 1814 folgendes Schreiben:

> ... Über den Zustand der hiesigen Militärspitäler ... auch hört man, daß die Medikamenten, welche der bürgerliche Apotheker van Beethoven liefert, nicht immer die behörige Qualität haben sollen ... Übrigens weiset der Berichtleger auf einige in den Linzer Militär-Spitälern, besonders jenem in der Wasser-Caserne bestehenden Gebrechen hin ...[2]

Die hier auszugsweise aufgezeichneten Unterlagen stellen unschwer die Art der wirtschaftlichen Tätigkeit und den dadurch geförderten Wohlstand des Apothekers Beethoven ins rechte Licht.

1812 sehen wir den Komponisten bei seinem Bruder in Linz zu Gast. Johann „hatte ihm ein stattliches Zimmer eingeräumt, welches ihm eine anmutige Aussicht auf die Donau und den Landungsplatz gestattete" (Thayer). Die Zufriedenheit des Gastes möge man in der Vollendung der 8. Sinfonie erblicken, die in diese Zeit fällt. Therese Obermayer, „Haushälterin

[1] Fr. Gräflinger: J. v. Beethovens Beziehungen zu Linz. N. Musik-Ztg. 1916.

[2] Johann v. Beethoven v. Dr. O. Zekert, Wien 1928.

und etwas mehr", wird von Johann am 8. November 1812 geehelicht. Gegen die Zustimmung Ludwigs. Dieser fand in ihr ein Pendant zu der Frau seines Bruders Karl. Der ihr zugelegte Name „Königin der Nacht" wäre auch für seine Linzer Schwägerin anwendbar gewesen, deren unsittlicher Lebenswandel sich in noch stärkerem Maße in jenen Niederungen bewegte.

Das Verhältnis Ludwigs zu seiner Schwägerin blieb aus diesen Gründen zeitlebens ein gespanntes und unerquickliches, während es zwischen den Brüdern trotz der Verschiedenheit ihres Naturells neben gelegentlichen Unstimmigkeiten doch auch wieder eine herzliche Zuneigung aufwies. Zu letzterem gehört der Brief des Musikers an den Freiherrn von Türkheim, durch welchen der Apotheker die vermeintliche niederländische Adelsbestätigung zu erhalten hoffte. Der Gedanke kam ihm durch die eigenmächtige Auslegung des „van" in seinem Namen.

Hierbei zeigt sich die öfter festzustellende Sucht, nach außen eine gewisse Würde zu erlangen, um vielleicht als Bruder des berühmten Komponisten diesem einigermaßen gleichwertig zu erscheinen.

Durch das 1815 erfolgte Ableben des Bruders Karl wird denn auch Johann zur Hilfeleistung bei der Auswertung von Kompositionen herangezogen; und der Meister sieht bald, daß er sich den wirtschaftlichen Ratschlägen seines auf diesem Gebiet befähigteren Bruders nicht ganz entraten darf. Bereits 1816 veräußert Johann seine Linzer Wirkungsstätte und ist drei Jahre später als Gutsbesitzer des Wasserhofes Gneixendorf bei Krems anzutreffen. Eine kurze unrentable Verpachtung des neuen Eigentums (1820) führt bald zur dauernden Besitznahme und erhöhter Pflege des großen Anwesens. (Eine Abbildung des Schlosses (Pinselzeichnung von Max Unger, Zürich) siehe ZFM Heft 4, J. 1936.)

Das Jahr 1822 erweist sich als ein besonders harmonisches im Zusammenleben der Brüder, wie zahlreiche Briefe bestätigen. Ende September 1826 berichtet ein Konversationsheft:

> „Du sollst nachher alles zusammenpacken, was Du auf kurze Zeit brauchst bei mir, denn morgen um 5 Uhr muß ich fort, weil noch so viel zu tun ist auf dem Felde. Es ist jetzt herrlich zum Reisen. Dir wird das Land sehr gut tun, denn Du kannst Dir keinen Begriff machen, was das für ein Unterschied." . . .

Entgegen früheren wiederholten Ablehnungen nimmt Ludwig die Einladung an. Am 28. September wird die Reise — es war seine letzte — angetreten. Tags darauf erreicht er das bei Krems im Donautal auf dem Berge liegende Anwesen seines begüterten Bruders. Man bemüht sich, seinen vielseitigen Wünschen gerecht zu werden. Auf der „Burg des Signore Fratello" läßt er sich in einem Brief an Haslinger vernehmen. Er fühlt sich behaglich. Selbst seine Schwägerin führt ihn durch die Weingärten und ziert sein Fenster mit Blumen. Diese ersten Herbsttage waren die letzten Lichtblicke seines Lebens. Wer dort einmal auf dem Bergkamm mit „rheinischen Heimatblicken" Umschau gehalten, wird dem so oft unrecht behandelten Johann van Beethoven dankbar sein, daß er seinem schon vom Schnitter Tod gezeichneten Bruder eine letzte Erinnerung an seine Heimat geschenkt hat! Wenn sich die krausen Bergrücken färben, die Blätter der Reben jene selten schöne Falbfarbe annehmen und sich die Luft mit weißlichen Herbstfäden belebt, ist eine besinnliche Erinnerung besonders eindringlich und tief. Der heute teilweise zugeschüttete Hohlweg von Krems hinauf, wo die Heuschrecken schwirren — alles zeigt das getreue Bild der Rheingegend aus des Meisters Jugend.

Am 1. Dezember erfolgt seine Rückkehr nach Wien. Die letzte Krankheitszeit beginnt und am 26. März erlöst ihn der Tod. — —

Johann van Beethoven vereinsamt. Am 20. November 1828 stirbt seine Frau. Aber ihre letzte Tat ist Unrecht. Durch Gütergemeinschaft verfügt sie über die Hälfte des Gesamtvermögens. Die überaus schwerwiegenden Folgen des Vertrages lasten die kommenden Jahre auf Beethoven und bilden den Hauptinhalt der auf uns gekommenen Briefe. In diesen bestätigt sich ein wohlwollendes, nachgiebiges Verhalten. Beethoven zeigt sich als ein rechtschaffener Verwalter des Erbes, jederzeit bemüht, die unleidige Angelegenheit auf gütige Art zu erledigen. Gegen 1828 erwarb er nochmals eine Apotheke und zwar in Urfahr, Linz gegenüber. Die Pflichten dieser neuen Betätigung zwingen ihn 1836, Gneixendorf zu verkaufen. Aber auch seine Apotheke gibt er auf, da schon für 1837 ein anderer Besitzer aufgeführt ist.

Lediglich in Weikersdorf bei Baden nennt ihn ein Haus als Eigentümer. Über das letzte Jahrzehnt sind uns keine Nachrichten erhalten. Am 12. Januar 1848 wird auch er abgerufen. Sein Totenprotokoll besagt:

van Beethoven, Johann Privatier und Wittwer,
kath. geb. von Bonn am Rhein, 72 J. alt.
Wieden Nr. 97 an Entartung der Leibesorgane.

Er ruht auf dem Matzleinsdorfer Friedhof, heute Waldmüllerpark. Sein Grabdenkmal ist noch erhalten und zeigt eine Urne von einem Trauerflor umhüllt. Universalerbe wurde der Neffe Karl von Beethoven. Im Nachlaß verblieb die Summe von 42 564,53 fl.

Ein Herzenswunsch unseres Beethovens ging damit in Erfüllung.

## Eine Anregung.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Wir machen in letzter Zeit immer häufiger Bekanntschaft mit Kapellmeistern und Instrumentalsolisten fremder Länder. Aller Voraussicht nach nimmt dieser Brauch in Zukunft eher zu als ab. Ich gehöre nicht zu denen, die diese Entwicklung beklagen. Werden ja alljährlich auch unsere deutschen Künstler zu Gastspielen ins Ausland geholt. Was aber dem einen recht ist, muß dem andern billig sein.

Dennoch besteht ein bezeichnender Unterschied zwischen beiden „Lagern". Die deutschen Musiker werden zum allergrößten Teile ins Ausland gerufen, um dort deutsche Werke zu leiten oder vorzutragen. Hierin kommt ein gesunder Instinkt der fremden Völker zum Ausdruck: die Werke ihrer eigenen Künstler lassen sie sich möglichst nur von Künstlern ihres Volkes darbieten, da nur diese eine wirklich wesensgemäße Auffassung gewährleisten.

Was aber tun wir? Wir lassen es uns nicht nur gefallen, sondern wir tun uns sogar noch etwas darauf zugute, daß die fremden Dirigenten, Solisten usw. sich an den Werken unserer Meister versuchen und finden es einfach herrlich, wenn dabei z. B. das „Temperament", der „Elan", der „Esprit" der anderen möglichst „frei", auf alle Fälle möglichst ungewohnt an unserem Kunstgute aufflammen.

Keine Frage: dergleichen kann nicht nur, sondern wird sogar meistens höchst „interessant" sein. Ob es aber auch ebenso richtig und ob es vor allem würdig ist — diese Frage kommt den wenigsten in den Sinn. Und doch muß sie hier gestellt werden. Denn schließlich sollten doch wir die Herren in unserem Hause sein und nicht die anderen.

Wie nun aus diesem Widerstreit herausfinden? D. h. wie nun das eine micht lassen und dem anderen auch Rechnung tragen? Nichts einfacher als das! Man verpflichte die Gäste, uns in der Hauptsache Werke ihres Volkes mit- bzw. darzubringen und lasse es nur in Ausnahmefällen zu, sich von ihnen deutsche Musik — umdeuten zu lassen.

Diese Regelung als Regel befolgt, brächte beiden Beteiligten außerordentliche Vorteile. Einmal fänden dadurch die Werke des Auslandes nicht nur bloß den Weg nach Deutschland, sondern sie fänden dort zugleich eine artechte Wiedergabe. Zum anderen lernten wir das fremde Werk nicht bloß kennen, sondern hörten es beim Kennenlernen sofort so, wie man es in seiner Heimat fühlt und meint.

Man wende nicht ein, daß eine vollkommene Lösung der ganzen Frage nur dann erreicht werden könne, wenn jeweils alle Ausführenden Nichtdeutsche wären. Der fremde Dirigent oder Solist allein könne den Dingen niemals das volle und reine Gepräge der heimischen Wesensart aufdrücken; die benötigten deutschen Vermittler (Orchester!) bewirkten notwendigerweise eine irgendwie fälschende Abschwächung. Diese Möglichkeit zugegeben —: wieviel größer ist aber die hiermit aufgezeigte Gefahr bei Werken deutscher Herkunft unter ausländischer Leitung?!? Jedenfalls ist das eine unwiderleglich: der italienische, englische oder französische Künstler erreicht mit italienischen, englischen oder französischen Werken unter Zuhilfenahme deutscher Ausführender höhere Annäherungswerte an die ursprüngliche Eigenart jener Werke als ein deutscher Künstler sie erreichen würde. Das aber ist ausschlaggebend.

Eines muß bei dem allem allerdings als Grundsatz gelten: es kommt uns immer und zuerst auf das ausländische Werk, nicht auf dessen mehr oder weniger berühmten Vermittler an! Denn wir wollen ja im fremden Werke die fremde Volksseele erspüren und ihr auf ihren Daseins- und Soseinswegen nachzugehen versuchen. Der Förderung irgendwelchen bloßen Virtuosentums Vorschub zu leisten, haben wir keine Veranlassung.

Zum Schlusse noch zwei kurze, aber wichtige Überlegungen. Vielfach wird die Erlangung der Noten zu ausländischen Werken auf Schwierigkeiten stoßen. Nun: wenn schon Gastspiele fremder Künstler, dann aber auch ganze Arbeit gemacht! Die neuerlichen Abmachungen zwischen den Musikverlegern aller Länder müssen hier gangbare und ja schließlich allen zugute kommende „Verkehrswege" schaffen bzw. ausnutzen. Daß hierzu auch die Kostenfrage rechnet, versteht sich am Rande.

Zwar an letzter Stelle berührt, aber beileibe nicht an dieser Stelle wertordnend, ist die Frage nach der größeren oder geringeren Blutsverwandtschaft der in Deutschland musizierenden Gäste. Eine Brucknersche Symphonie, von einem Flamen oder Niederländer dirigiert, fällt selbstverständlich nicht unter die abzulehnenden Möglichkeiten, ebensowenig, wie etwas dagegen einzuwenden ist, wenn Engländer etwa Haydnsche Werke — die außerdem bei ihnen in überlieferter Pflege stehen — aufführen. Bei alledem heißt es, die Kirche im Dorfe zu lassen und die naturgegebenen Bindungen oder Scheidungen gebührend zu berücksichtigen.

## Ein Träger deutscher Kultur im Ausland.

Der Hermannstädter Brukenthalchor.

Von Dr. Martha Bruckner, Hermannstadt.

Der Knabenchor des seit dem 15. Jahrhundert bestehenden Hermannstädter Brukenthalgymnasiums feierte Ende des Jahres 1937 sein 15jähriges Bestehen. Gewiß ist dies nur eine verhältnismäßig kurze Spanne Zeit, aber die Bedeutung, die diesem Chor in verschiedener Hinsicht zukommt, rechtfertigt einen kurzen Hinweis auf sein Wirken.

Die Geschichte des Chores ist durchaus verknüpft mit dem Namen seines Begründers und Leiters Prof. Franz Xaver Dreßler, der 1922 als junger Straubeschüler nach Hermannstadt (Siebenbürgen) kam, um als Stadtkantor und Organist die Pflege der ev. Kirchenmusik zu übernehmen. Seine geistige Herkunft zeigt sich nicht nur im Aufbau des Chores, der sich an den der Thomaner anlehnt, er erweist sich vielmehr in den ernsten Aufgaben, die Dreßler seinem Chor stellt, in der Auswahl der dargebotenen Musik und in der hochstehenden Qualität des Chorklanges, der auch in Deutschland anerkannt wurde. Mit Recht gestand deshalb die Leipziger Presse dem Brukenthalchor anläßlich seiner Deutschlandreise den Titel „Siebenbürger Thomaner" zu.

Überblickt man die Reihe der im Laufe der 15 Jahre aufgeführten geistlichen Chorwerke, so ist man von deren Fülle überrascht und man muß eingestehen, daß sich auch nicht ein Werk unter ihnen befindet, das nicht von ernstem, künstlerischem Wert wäre. Zahlenmäßig an der Spitze stehen die Werke J. S. Bachs, aus dessen Sippe noch Joh. Chr. und Joh. Mich. Bach aufgeführt werden. Als Thomaskantoren sind Joh. Kuhnau, Joh. Fr. Doles und M. Hauptmann vertreten. Es kommen die Großmeister des 18. und 19. Jahrhunderts Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner zu Gehör; auch Reger und manche andere neuere Komponisten fehlen nicht. Jedoch liegt das Schwergewicht zweifellos bei den Meistern der Bachschen und Vorbachschen Zeit bis zurück ins 15. Jahrhundert. Händel, Buxtehude, Schütz, Schein, Prätorius, Haßler und die vielen kleineren Meister der deutschen Reformation erscheinen immer wieder auf dem Programm und neben ihnen werden die großen Klassiker wie Palestrina, Lasso, Gabrieli, Sweelinck u. a. nicht vergessen. Eine besondere Aufgabe bietet sich in der Pflege der heimischen Komponisten, daneben zeigt sich der Chor aufgeschlossen für das Neue, indem er zeitgenössische Komponisten wie Distler, Gerstberger, Haas, David, Kaminski, Pepping u. a. zu Wort kommen läßt.

Daß dem Brukenthalchor bei diesem umfassenden Programm, das hier nur kurz umrissen werden konnte, eine hohe kulturelle Bedeutung zukommt, steht wohl außer allem Zweifel.

Seinen Wert von besonderer Tragweite erhält er jedoch durch die Tatsache, daß er im Ausland, inmitten einer deutschen Siedlungsinsel wirkt und damit eine hohe deutsche Sendung dort erfüllt, wo man auch über bescheidenere Äußerungen deutscher Kunst schon beglückt ist, da die äußeren Verhältnisse unendliche Schwierigkeiten mit sich bringen, von denen der in Deutschland im breiten Strom der Kultur Lebende kaum eine recht Vorstellung hat

Fr. X. Dreßler ist sich der kulturellen Aufgaben seines Chores wohl bewußt, denn er vermittelt nicht nur den Hermannstädtern in den regelmäßigen Sonnabendmotetten und oft im sonntäglichen Gottesdienst auserlesenes Musikgut in bester Form, sondern bringt es durch die Reisen seines Chores auch den deutschen Volksgenossen in Siebenbürgen, im Banat, im Burgenland, in Bukarest, also in allen größeren geschlossenen deutschen Siedlungsgebieten Rumäniens, nahe. Erwähnt sei schließlich noch, daß der Brukenthalchor auch das Gebiet der weltlichen Vokalmusik in seinen Arbeitsbereich einbezogen hat und auch in dieser Hinsicht am Musikleben seiner Heimatstadt tätigen Anteil nimmt. Rechnet man zu diesen Verdiensten noch den Gewinn, der der Jugend beim Durchlaufen einer solchen Chorschule erwächst, so ergibt sich ohne weiteres, daß der Brukenthalchor für Hermannstadt und darüber hinaus für Siebenbürgen, ja für ganz Rumänien einen unschätzbaren Vermittler deutscher Musikkultur darstellt.

## Ein Wort für César Franck.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Im vergangenen Konzertwinter hörte ich zum ersten Male Francks d-moll-Symphonie. Ein holländischer Kapellmeister dirigierte sie als Gast der Aachener Städtischen Musikdirektion. Der Eindruck des machtvollen Werkes war so stark und nachhaltig wie nur möglich. Offenbarte es doch in jedem Takte germanische Gemütsart und Geisteshaltung und war es doch himmelweit entfernt von bloßer oder auch nur vordringlicher romanischer Formerfüllung. Die Tonsprache verriet sogar auffällige Beziehungen zu Anton Bruckners Tonwelt.

Woher nun diese unverkennbare Deutschheit des doch ganz in belgisch-französischer Schule Erwachsenen, ja, nachmals selber zum Haupte einer einflußreichen französischen „Schule" Emporgestiegenen? Der Grund hierzu ist unschwer zu erkennen: César Franck war Grenzdeutscher, hatte eine Aachenerin zur Mutter und einen Gymnicher (der Ort Gymnich liegt eine gute Wegstunde westlich Aachens) zum Vater. Durch seine Ausbildung zu Lüttich und Brüssel und durch seine Wirksamkeit in Paris ging Franck zwar dem deutschen Volksraum verloren. Sein Schaffen aber verleugnete die Herkunft aus deutschem Blute nicht. Die Art ist eben nun mal stärker als die Umwelt. Sicherlich hat vieles in Francks Lebenswerk für den Franzosen aus mancherlei Gründen größere Bedeutung als für uns, und ebenso sicher konnte vieles in diesem Werke überhaupt nur in seiner Zeit Geltung beanspruchen. Denn ein Genie war Franck nicht. Aber was dem großen Talente in seinen besten Stunden gelang, kommt doch auch für uns in Betracht. Besser: gerade für uns. Denn es ist Seele von unserer Seele und Kraft von unseren Kräften.

Fragen wir jedoch nach dem, was von Francks Schaffen bei uns lebt, d. h. im Gebrauche steht, dann fällt die Antwort mehr als kümmerlich aus. Außer ein paar Orgelstücken sind mir bisher nur die eingangs erwähnte Symphonie und die wundervolle Sonate A-dur für Violine und Klavier im Konzerte begegnet. Wahrscheinlich können andere über eine kaum viel reichere Ausbeute berichten.

Darnach wäre es also an der Zeit, sich im Zuge der Besinnung auf das eigene Blut etwas mehr als bisher auf das Bleibende im Lebenswerke des über Gebühr Vernachläßigten zu besinnen. Voraussetzung hierzu wäre aber die Veranstaltung von Ausgaben des Besten bzw. Eingängigsten seiner Werke. Die d-moll-Symphonie gibt es seit einiger Zeit in einer kleinen Partiturausgabe. Wie wäre es, wenn ein paar deutsche Verleger ihre Aufmerksamkeit nun auch den Klavier- und Kammermusikwerken oder den nichtgeistlichen Oratorien, an denen nach Aussage unserer Musikdirektoren Mangel herrschen soll, zuwendeten? Wir könnten davon zweifellos nur gewinnen.

In welchem Maße César Franck übrigens innerlich zu uns gehört, verrät nichts mehr als der Satz seines Schülers und Freundes Vincent d'Indy: „Die symphonische Kunst wurde in Frank-

reich mit der Schule César Francks geboren". Die symphonische Kunst als höchste und stärkste Ausprägung nordischen Geistes in der Musik aber ist in Deutschland „geboren", besser: durch deutsche Meister zur Vollendung gelangt. C. Franck steht genau so auf den Schultern der Wiener Klassiker wie seine Zeitgenossen Bruckner und Brahms. Und er steht dort nicht in Verfolg einer äußeren „kulturellen Strömung und Entwicklung", sondern aus blutlichem Müssen und aus verwandter schöpferischer Kraft.

## Das älteste Orgelgehäuse Europas.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Wol werthes Orgelwerk
du hast zu Gottes Ehr
und zu nichts anders mehr
erlanget Zier und Stärk
drum gehe langsam ein
erweck durch deinen Klang
zu manchem Lobgesang
die Herzen der Gemein.

(Eine Inschrift in der Nürnberger Sebaldus-Orgel aus dem Jahre 1691.)

Zu den schönsten Baudenkmälern Nürnbergs und damit Deutschlands zählen die beiden großen Nürnberger Dome zu St. Lorenz und St. Sebald. Sie entstanden beide in der Zeit vom 13. bis 15. Jahrhundert. Während die St. Lorenzkirche als eines der charakteristischsten Beispiele der späteren Gotik gilt, zeigt die Sebalduskirche die Stilübergänge der beiden Bau-Jahrhunderte in sehr bezeichnender Weise. Die noch unberührten Rundbogen der Toreingänge entstammen dem Stadium zwischen der Romanik und der Gotik. Wesentliche Hauptteile sind rein gotisch; manche Fenster wurden nachträglich zu Spitzbogen umgestaltet. Seit einiger Zeit nun wurde die Orgelfrage, die sich bei beiden Domen zu einer dringenden Angelegenheit ausgewachsen hatte, energisch in Angriff genommen. St. Lorenz erhielt ein von Grund auf neugestaltetes modernes Werk; wir haben über die „Neue Großorgel in St. Lorenz" seinerzeit ausführlich berichtet (vergl. ZFM 1937/V). Nunmehr wurde auch die Sebalder Orgel in umfassenden Umarbeiten gründlich erneuert, so daß die beiden Prachtbauten jetzt über Instrumente verfügen, die der architektonischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung gerecht werden.

Die Sebalder Orgel befindet sich heute noch an der ursprünglichen Stelle etwa in der Mitte der Kirche, am Anfang des Westchors. Diese Aufstellungsweise, die sich von der seit dem Barock üblichen (auf der Empore!) grundsätzlich unterscheidet, war in der Gotik gebräuchlich — vermutlich übrigens aus der sehr richtigen Überlegung heraus, daß die Riesenräume der gotischen Großbauten von der Mitte aus akustisch viel besser beherrscht werden. Die Lorenzkirche besitzt z. B. bei 90 m Länge und 24 m Höhe einen Rauminhalt von rund 40 000 cbm — die Sebalduskirche, die nur wenig kürzer ist, immerhin auch 30 000 cbm. Die beiden Dome zählen neben der berühmten Nördlinger St. Georgskirche zu den größten bayerischen Gotteshäusern der Ev. Luth. Landeskirche. St. Lorenz besitzt in seiner Orgel, die etwa in den Jahren 1440 bis 1444 (?) gebaut wurde, insoferne eine historische Kostbarkeit, als das Orgelgehäuse sich im Grundprinzip über alle Renovierungen hinwegrettete. Die Kirche kann somit das älteste Orgelgehäuse Europas, wahrscheinlich sogar das älteste hochgotische Gehäuse der Welt, ihr eigen nennen.

Die Erneuerungsarbeiten an der Sebalder Orgel wurden bereits i. J. 1930 in Angriff genommen und Zug um Zug in drei großen Bauabschnitten bis zum Herbst 1937 zum Abschluß gebracht. Zunächst mußte der Spieltisch, um für die Vermehrung des Pfeifenbestandes den (den besonderen Umständen nach sehr kostbaren!) zusätzlichen Raum zu gewinnen, vom Werk selbst abgetrennt und auf die gegenüberliegende Nord-Empore verlegt werden. Voraussetzung dafür war die Umstellung der Tastatur-Übertragung auf Elektrizität. Der zweite Bauabschnitt zog sich jahrelang hin und spielte sich gewissermaßen in aller Stille ab: er umfaßte die Erneuerung und Ergänzung des Pfeifen- und Registerfundus. Die gesamten Bestände wurden einer sorgfältigen Revision unterzogen. Verschiedene dumpfe,

klangverdickende Gruppen wurden herausgenommen. Dafür baute man eine Reihe neuer, auch „moderner“ Regiſter ein — vor allem jene hellen, durchſichtigen Stimmen, die dem Orgelklang der jüngſten Gegenwart ſo viel — im Grunde an das Barock-Ideal erinnernde — Klarheit und Leuchtkraft der tonlichen Geſamtcharakteriſtik geben. Heute iſt die Sebalder Hauptorgel mit ihren — von drei Manualen und einem Pedal aus ſpielbaren — 60 Stimmen und etwa 5000 Pfeifen ein ſtattliches Werk, das ſich nicht nur im kultiſchen Dienſt, ſondern auch als Konzertorgel bewähren wird. Die Tonſchönheit und den Mixturenreichtum des umgebauten Inſtrumentes vermochte Stadtkantor Friedrich Ehrlinger in einer Orgelfeierſtunde an Choralvorſpielen und Orgelchorälen von Buxtehude überzeugend darzulegen.

Der dritte, abſchließende Teil des Inſtandſetzungsprojektes war der hiſtoriſch getreuen Wiederherſtellung des Gehäuſes gewidmet. Die verſchiedenen Änderungen, von denen durch frühere Renovierungen auch das Orgelgehäuſe betroffen worden war, wurden berichtigt, ſo daß das Gehäuſe ſich nunmehr in der urſprünglichen Form, in der es einſtens geſtaltet worden war, darbietet. Die Änderungen erſtreckten ſich vor allem auch auf den Proſpekt: ſtatt der kurzen, abgeteilten Proſpektpfeifen ſind heute wieder durchgehende Metallpfeifen von über 10 m Länge eingeſetzt. Übrigens iſt der bisher ſtumme Dekorationsproſpekt heute klingend, ſo wie das in früheſter Zeit wohl auch geweſen iſt. Ein kleineres Rückpoſitiv, das im Laufe der Jahre faſt völlig entfernt worden war, wurde rekonſtruiert. Den Entwurf für dieſen jetzt neugeſchnitzten Orgelteil fertigte nach alten Zeichnungen der Münchener Architekt Hans Miller. Die neue Dispoſition und die künſtleriſche Planung ſtammen, wie bei der vor kurzem erbauten Lorenzer Großorgel, von dem ſtaatlichen Orgelſachverſtändigen Johannes G. Mehl-Eltersdorf. Daß die Wiederherſtellung in enger Zuſammenarbeit mit dem „Landesamt für Denkmalpflege, München“ vollzogen wurde, bedarf kaum eines beſonderen Hinweiſes. Die techniſche Ausführung oblag der bekannten Orgelbaufirma Steinmeyer-Strebel (Oettingen-Nürnberg).

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

### *Konzertwerke:*

Boris Blacher: Konzertante Muſik für Orcheſter (Berlin, Philharmoniſches Orcheſter unter GMD Carl Schuricht, 6. Dez. 1937).

Helmut Bräutigam: Lieder aus dem Zyklus „Mein Sommerliederbuch“ (Leipzig, durch Horſt Günter).

Hans Brehme: Fantaſie, Choral und Finale über ein Thema von Händel (Dresden unter Paul van Kempen).

Ceſar Bresgen: Sinfoniſches Konzert für Klavier und Orcheſter (Dresden).

Kurt Budde: Konzert für Klavier und Orcheſter (Reichsſender Berlin), großes Orcheſter unter Leitung von Heinrich Steiner mit Prof. Rudolph Schmidt als Soliſten (21. Dezember).

Burchard Bulling: Quintett für Flöte, Horn, Geige, Bratſche und Cello (Bremen, Inſtrumentalverein).

Hans Chemin-Petit: Kantate „An die Liebe“ (Reichsſender Berlin, unter Leitung des Komponiſten, 12. Dez.).

Paul Gerhardt: Sinfoniſche Fantaſie über „Ein feſte Burg“ für großes Orcheſter (Zwickau i. Sa., durch das ſtädtiſche Orcheſter, unter MD Kurt Barth).

Paul Greeff: „Der Sonnengeſang“. Kantate (Langenberg i. Rhld., im Rahmen der Gaukulturwoche Düſſeldorf unter Leitung von MD G. Mombaur).

Friedrich Karl Grimm: Kammertrio-Sonate für Klarinette, Fagott und Klavier (Berlin, Kammermuſikabend des Bläſerquartetts der Staatsoper).

Bernhard Hamann: Streichquartett d-moll (Hamburg).

Karl Höller: Streichquartett E-dur op. 24 (Leipzig, Gewandhaus-Kammermuſik, Strub-Quartett).

Walter Jentſch: Klavier-Sonate (Berlin, Kammermuſikabend des Bläſerquintetts der Staatsoper, Klavier: Erich Riebenſahm).

Hilda Kocher-Klein: „Lieder der Nacht“. Werk 60 (Bad Oeynhauſen, Soliſtin: Lore Fiſcher).

Max Kurz: Rondo Capriccioso (Städt. Orcheſter Erfurt unter Franz Jung).

Walther Lampe: Cellokonzert (Münchener Philharmoniker unter Siegfried von Hausegger).

Karl Walter Meyer: Salzburger Paſſacaglia (Königsberg i. Pr., unter W. Fr. Reuß, 3. Dez. 1937).

Robert Oboussier: „Suite für kleines Orcheſter (Dresden).

Helmut Paulsen: Suite für Streichorchester (Hamburg, unter Konrad Wenk).

Hans Pfitzner: Duo für Violine und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters Werk 43 (Frankfurt a. M., Museumskonzerte, Solisten: Prof. Ludwig Hoelscher und Prof. Max Strub, 3. Dez. 1937).

Hans Polack: „Thüringer Suite" (2 Sätze) (Städtisches Orchester Erfurt unter Franz Jung).

Carl Rorich: Quartettino D-dur für Streichquartett (Nürnberg, KZM).

Curt Rücker: Symphonische Musik (Weimarische Staatskapelle unter GMD Paul Sixt).

Karl Schäfer: „Die Kelter". Text von Georg Schwarz. Funkoratorium (Reichssender München, Ende Okt. 1937).

Karl Schäfer: „Lieder von der Landstraße". Zyklus für dreistimm. Männerchor (Regensburg, Singverein, 2. Dez. 1937).

Philippine Schick: Norwegische Suite für Violine und Klavier, Werk 33; „Vom Frieden der Liebe", für Sopran mit Klavier Werk 29; „Soldatenleben" für Baß mit Klavier, Werk 34; Liebesduette für Mezzosopran und Bariton mit Klavier, Werk 32 (München, Nov. 1937).

Karl Schönemann: „Fröhliche Musik" (Städt. Orchester Erfurt unter Franz Jung).

Robert Schumann: Violinkonzert (Berlin, Tagung der Reichskulturkammer im deutschen Opernhaus, unter Prof. Karl Boehm, Solist: Georg Kulenkampff).

Hermann Simon: „Pans Flucht". Lyrische Szene für Sopran und obligate Bläser (Berlin, Kammermusikabend des Bläserquartetts der Staatsoper, Tresi Rudolph).

Georg Trexler: Missa in d (Leipzig, Propsteikirche).

Richard Trunk: „Gott im All", Triptychon für Männerchor nach Gedichten von Fritz Diettrich (München, Kölner Männergesangverein, 11. Dez. 1937).

Karl Usko: „Heitere Musik" für Streichorchester (Königsberg i. Pr., Kammerorchester des Bachvereins unter Traugott Fedtke).

Helmuth Vogt: Musik für sieben Holzbläser (Hamburg).

Gerhart von Westerman: „Serenade" (Reichssender München).

Paul Winter — Oskar Besemfelder: „Schwäbisches Volk", Kantate (München).

Winfried Wolf: Konzert für Klavier mit Orchester (Berlin, Philharmonisches Orchester unter GMD Carl Schuricht mit dem Komponisten als Solisten, 6. Dez. 1937).

Hermann Zilcher: IV. Sinfonie (Reichssender Berlin, 8. Dez. 1937).

*Bühnenwerke:*

Cesar Bresgen: Bühnenmusik zu Eichendorffs „Freiern" (Landestheater Meiningen).

Chr. W. Gluck: Paris und Helene (Reichsdeutsche UA, Nationaltheater Weimar).

Wilhelm Kempff: Die Fasnacht von Rottweil (Opernhaus Hannover).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Ernst Hastetter: „Musik um Weihnachten" für 3 Trompeten und 3 Posaunen (im Rahmen der Münchener Turmmusiken).

Karl Höller: Violinkonzert (Frankfurt a Main mit Alma Modie).

*Bühnenwerke:*

Carl Orff: „Der Mond" (Staatsoper München).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

### DIE LUDWIGSBURGER SCHLOSSKONZERTE.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Die Schloßkonzerte haben im Dezember in der nun heizbaren, stimmungsvollen Barockkirche des Schlosses ihren Abschluß gefunden mit einem historischen Konzert, dessen feingegliederte Gesangsfolge die Namen Michael Haydn, Schubert, Bruckner, Reger, dazu alte Weihnachts-Lieder und Motetten berücksichtigte. Holles glänzend geschulte Madrigalvereinigung bewies ihr hohes Können. Andrea Wendling (Violine) und Karl Isenberg (Orgel) boten Werke von Händel und Bach. Wir gedenken aus diesem Anlaß der früheren sechs Abende im Ordenssaal des Schlosses; jeder war diesmal einem besondern Meister gewidmet: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann. Das hohe Bestreben des Begründers und Leiters, Wilhelm Krämer-Stuttgart, zielt auf Darbietungen, die nicht erst durch die Umgebung gehoben werden, sondern für sich einen bestimmten Wert seelischer Bewegung zeitigen. Dazu gehört, daß jede Abfolge einheitlich durchdacht sei, die Auswahl den deutschen Reichtum auch hinsichtlich der noch ungehobenen Schätze ans Licht stelle, und daß zur Ausführung der festgelegten Programme nur Kräfte ersten Rangs beigezogen werden. Da sich die Konzerte an die Absicht dieser Eigenart hielten, hat sich ihr Ruf weit verbreitet und ist ihnen auch im fünften Jahre der überragende Erfolg treu geblieben.

# OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

## CHR. W. GLUCK: „PARIS UND HELENA".

Reichsdeutsche Uraufführung im Nationaltheater zu Weimar.

Von E. A. Molnar, Weimar.

Man muß heute mehr denn je an der Erkenntnis festhalten, daß es grundfalsch ist, Gluck als einen Vorgänger Mozarts oder gar als Wegbereiter R. Wagners zu bewerten. Gluck ist selbst Persönlichkeit genug gewesen, um über alle Anhängigkeiten — er ist ja niemals ganz italienisch oder französisch — hinweg seine Dramatik allein zu formen. In diesem Sinn ist er R. Wagner wohl congenial. Und seine Dramatik ist ein Durchdringen aller Gestalten, die er musikalisch erfaßt, jede individuell zeichnend, keine gleich der anderen. Man hört immer noch von „Reformopern" — nein, eine musikdramatische Renaissance hat er heraufbeschworen! Wir wollen dabei nicht vergessen, daß der Dichter, Calsabigi, ein Mann von hohen Geistesgaben war, der es meisterhaft verstanden hat, die dramatische Anlage der Oper auf völlig neue Basis zu stellen. 1770 geschaffen, ist die Oper nie auf deutschem Theater erschienen; Wien hatte für die Bestrebungen Glucks kein Interesse. Für unsere Zeit bedeutet es ein Wagnis, ein Werk wie das vorliegende über die Bretter zu senden. Arm an Handlung, mehr Oratorium im Stil ist das edle, aber schwerflüssige Werk nur für verinnerlichte Hörer ein Erlebnis. Die Staatskapelle unter GMD Sixt musizierte so wundervoll, daß man über so manches Urteil der Langeweile hinweggehen kann — in unser Tempo vom Format des Säculums 2000 paßt diese Kunst natürlich nicht, lieber Hörer! Käte Sundström, eine vollendet schöne Helena; Rudolf Lustig mit seinem weichen Organ ein ganz prächtiger Paris! Auch Thea Kluge als Amor und Margaret Graßnickel als Athene boten ansprechende Leistungen. Die Tanzgruppe unter Führung von Martha Gäbler nahm sich des wichtigen Attributes einer Gluckoper, des Tanzes, in meisterhafter Beherrschung der Bewegungen mit großem Erfolge an. Im Gedenken an den Tod Glucks am 15. November 1787 zu Wien hat unser Nationaltheater den großen Sohn unsres Vaterlandes wirklich vorbildlich gefeiert.

## JOSEPH HAAS: „TOBIAS WUNDERLICH".

Uraufführung am Staatstheater Kassel.

Von Wilhelm Fett, Kassel.

Die von der musikalischen Welt mit allgemeiner Spannung erwartete Uraufführung der Oper „Tobias Wunderlich" von Joseph Haas gestaltete sich im Preußischen Staatstheater Kassel zu einem großen künstlerischen Erfolg für den anwesenden Komponisten und seine Mitarbeiter.

Das von Hermann Heinz Ortner verfaßte und von Ludwig Andersen überarbeitete Textbuch stellt in wirksamer dramaturgischer Straffung zwei Welten einander gegenüber: eine handfeste, unverbildete mit vollsaftigen Gestalten aus einem Alpendorf und eine andere Welt des Übersinnlichen, Geheimnisvollen und Wunderbaren, in der der Holzschuhmacher Tobias Wunderlich und die heilige Barbara — ursprünglich eine gotische Altarfigur, dann eine zum Leben erweckte, erdennahe Frau — das bühnenmäßige Geschehen bestimmen. Das dramatische Grundmotiv ist außerordentlich ergiebig und die aus ihm entwickelte Handlung voll innerer Spannung und symbolischer Bildkraft, wenn auch die etwas weich gezeichnete Gestalt des „wunderlichen" Tobias unserem zeitgebundenen Denken und Empfinden nicht voll entspricht.

Für den Musiker Joseph Haas bot die so geartete Handlung eine ausgesuchte Gelegenheit, ein ebenso seltsames wie reizvolles musikalisches Wechselspiel herauszuarbeiten. Er tut das mit vollendeter Könnerschaft in der Verwertung und Verarbeitung eines musikalischen Gedankengutes, das fraglos von starker geistiger Eigenprägung zeugt. Dabei legt er den Nachdruck auf das „Zeichnerische" und nicht auf das „Tonmalerische". Er enträt im allgemeinen starker symphonischer Ballungen, bildet geschlossene Formen in klarer musikalischer Linienführung aus, charakterisiert vortrefflich die Personen und jeweiligen Situationen und trifft in den meisterlich gebauten Volksszenen ausgezeichnet den gemütvoll-heiteren Ton des Mundartlichen. In den großen Duetten Tobias—Barbara musiziert der Komponist mit Inbrunst und innerer Wahrhaftigkeit, wie überhaupt seine betont tonale und harmonisch empfundene Schreibweise ganz im Dienst des seelischen Ausdrucks steht. Man hat nach Pfitzners „Palestrina" kein Werk von solch innerer Gefühlsstärke gehört, und die Absicht des Komponisten, mit dem „Tobias" einen „positiven Beitrag zu dem Kapitel „Deutsche Volksoper" zu leisten, dürfte mit dieser Schöpfung voll erreicht sein.

Das Kasseler Staatstheater machte sich mit einer glanzvollen Aufführung zum idealen Vollstrecker Haasschen Willens. Der Ruhm an der vollendeten Wiedergabe des Werkes gebührt in gleicher Weise dem musikalischen Leiter Prof. Robert Heger, dem Spielleiter Dr. Franz Ulbrich, dem Bühnenbildner Richard Panzer, dem Staatstheaterchor, sowie allen Darstellern, aus denen die makellosen Einzelleistungen von Alfred Borchardt (Tobias) und Anny von Stosch (Barbara) besonders herausragen.

## NORBERT SCHULTZE: „STRUWWELPETER".

Weihnachtliche Uraufführungen in der Hamburgischen Staatsoper.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Norbert Schultze, der „Hauskomponist" der Hamburgischen Staatsoper, der in diesem Spielwinter auf den deutschen Bühnen die Früchte seines hier vor einem Jahr uraufgeführten „Schwarzen Peter" einheimsen kann, wechselte in diesen Weihnachtstagen zum „Struwwelpeter" über. Heinr. Hoffmanns unvergänglich-klassisches Kinder-Bilderbuch feierte an der Staatsoper fröhliche musikalische Urständ. Wenn auf der Bühne aus dem überdimensionierten Bilderbuch in bunten Biedermeierkostümen die bösen Buben und garstigen Mädel entsteigen das mit dem Feuer spielende Paulinchen, der Daumenlutscher, der Suppenkaspar, der Zappelphilipp (und wie sie alle heißen mögen) — die der musikalisch stilgewandte, glänzend instrumentierende Norbert Schultze unter Beibehaltung der Hoffmannschen Verse durch den Spielmann so kindestümlich einführen läßt: dann weiß man, daß ihm wieder ein hundertprozentiges Kinder-Tanzspiel gelungen ist, das seinen Weg über die deutschen Bühnen machen wird. Als Beigabe: die Uraufführung des Tanzmärchens „Die Eiskönigin" des englischen, in London als Komponist und Dirigent lebenden Thomas Dunhill, das Kindlich-Phantasievolles zur Phantasterei führt, galant-höflich im Purcell-Ton zu plaudern anfängt und biedermeierliche, bürgerlich wohlgenährte Dickens-Stimmung beschwört; ein Werk, das man nur aus der „society"-Mentalität des Engländers heraus verstehen kann, ist wert, musikalisch auch als Unterhaltungssuite bewahrt zu werden. — Den Stücken bereitete die werkgetreue, mütterlich verständnisvolle Gesamtleitung Helga Swedlunds eine schwirrende, farbenprächtige Aufführung.

## WILHELM KEMPFF: „DIE FASNACHT VON ROTTWEIL".

Uraufführung am Opernhaus Hannover.

Von Prof. Dr. Th. W. Werner, Hannover.

Wie schon das Musiklustspiel „Die Familie Gozzi", so wurde jetzt vom städtischen Opernhause in Hannover unter der Leitung von Rudolf Kraffelt und Hans Winckelmann Wilhelm Kempffs neue Oper zur ersten Aufführung gebracht. „Die Fasnacht von Rottweil" ist ein Bekenntniswerk, in das persönliche Züge, Erfahrungen und Schicksale hineinspielen; sein Stoff liegt in der Gegenwart, und das Jahr 1933 bringt ihm die entscheidende Wendung. Der Dichter hat den Musiker — sie sind in Kempff vereinigt — in einen Fragenkreis gestellt, der die Herzen oft bewegt hat: das deutsche Wesen im Kampfe mit fremden Dämonien. Er geht letztlich auf das unerreichbare Vorbild des „Freischütz" zurück, und vorwagnersche Ideale sind es auch, die die künstlerische Haltung des Ganzen bestimmen.

Ein in sich dreigeteilter mittlerer Akt stellt das Wolfsschluchterlebnis des Helden dar; er hat in die brasilianische Zivilisation fliehen müssen. Dieses Kernstück wird umschlossen von zwei das deutsche Wesen ausdrückenden Akten, die, in sich wieder zweigeteilt, den Bereich des äußeren (Fasnacht und Erntefest) und des inneren Lebens (Vaterhaus und Orgelempore) spiegeln.

Diese dichterische Ordnung ist auch für den Musiker verbindlich. Er wählt mit Vorliebe in sich geschlossene Formen: gesungene und gespielte Tänze der verschiedensten Art und Lieder, unter ihnen das Vaterlandslied des alten Kantors, das in den Besitz des Volkes übergeht und das Stück beschließt. Der melodischen Bindung entspricht das Harmonische, das bei aller Kühnheit dem Ohre durch Ausbildung deutlicher Schlußfälle Ruhepunkte gibt. Die Orchesterbehandlung, anspruchsvoll in der Gruppe der Geräuschinstrumente, neigt zum altdeutschen Gebrauch der Bläsergruppen; die stofflich begründete Anwendung der Orgel wirkt sich aus. Die Rhythmik wird, wie die Melodik, der der heimischen und der fremdländischen Volksmusik angenähert.

Mochten die Verhängungen des Stoffs durch Symbole dem Verständnis zunächst ein wenig hinderlich sein, so wurde doch bald der ansprechende Grundgedanke und das Holzschnittartige der Musik erfaßt, und am Ende sahen sich Komponist, Darsteller und die Leiter der Vorstellung einer jubelnd zustimmenden Menge gegenüber.

## PAUL WINTER - OSKAR BESEMFELDER: „SCHWÄBISCHES VOLK".

Kantate alter Volkslieder Uraufführung in München.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Paul Winter, der Schöpfer der „Olympia-Fanfare" und der romantischen Oper „Fallada", hat ein neues Werk vollendet: eine „Schwäbisches Volk" betitelte Kantate alter Volkslieder und Tänze aus Schwaben, in der er seiner schönen und liederreichen, gemütvollen Heimat ein von Herzen gehendes Loblied singt. Sein Plan war, nicht eine bloße Liederfolge (das hieße: ein „Potpourri") zu geben, sondern aus einer mit feinem dichterischen Empfinden zusammengestellten Aufreihung von Liedern und Tänzen das Denken, Fühlen, Sichfreuen und Traurigsein des schwäbischen Volkes im Ablauf seines Tagewerks lebendig vor Augen zu führen. Daß die Kantate, die für Vorsänger, Singchor, Tanzchor und ein beliebig, möglichst klassisch zu besetzendes Orchester geschrieben ist, gerade sieben Sätze hat, hat gewiß nichts mit den

sieben Schwaben zu tun. Lebenslust und Liebesfreud klingen aus dem ersten Satz „Drauße im Schwabeland", vom Soldatenleben erzählt der zweite „Morgen marschieren wir", von Wald und Feld der dritte „Jetzt fangt das schöne Frühjahr an". Von besonders tiefer Wirkung aber ist der vierte Abschnitt, der den Auswanderern, den Schwaben im Banat, gewidmet ist; von ihnen künden vor allem die sehr schönen Banater Tänze, die Winter nach ihren Original-Weisen eingeflochten hat. Wie das Adagio einer Symphonie ist die „Heimliche Nacht" mitten hinein gebettet; Abschied und Wandern und zum Schluß das fröhliche Finale „He, Spielmann spiel auf!" lassen die muntere und farbenfrohe Kantate ausklingen. Winter hat die von Oskar Besemfelder ausgewählten Lieder zu einer Einheit dadurch zusammengefaßt, daß er sie musikalisch verbindet und das Ganze wirklich zu einer großen schwäbischen Kantate macht. Das abendfüllende Werk verdient Beachtung, da es in der Tat einen begrüßenswerten, fruchtbaren Gedanken unterbreitet, der durch die doppelte Ausrichtung zum Musikalischen wie zum Völkischen Wesentliches zu sagen hat. Wie es heißt, beabsichtigt Winter, eine der Schwabenkantate ähnliche fränkische Volksliedmusik zu schreiben.

Vor einem kleinen Kreis erlebte das „Schwäbische Volk" im Hause des Komponisten seine begeistert aufgenommene Uraufführung: der Komponist und Cesar Bresgen vertraten am Flügel das Orchester, Oskar Besemfelder, Helga Thorn und ein kleiner Singchor wirkten mit, während sich für den Tanzchor die angeregte Fantasie selbst ein Bild machen konnte.

## KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 19. November: Joh. Seb. Bach: Fantasie c-moll (a 5 voci) für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Die mit Tränen säen", Motette für fünfst. Chor. — Heinrich Schütz: „So fahr ich hin", Motette für sechsst. Chor. — Heinrich Schütz: „Selig sind die Toten", Motette für sechsst. Chor.

Freitag, 26. November: Max Reger: Phantasie und Fuge über den Choral: „Wachet auf ruft uns die Stimme". op. 52 f. Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Joh. Brahms: Choral-Motette: „O Heiland, reiß' die Himmel auf", für vierst. Chor. op. 74. — Heinrich Schütz: „Deutsches Magnificat" für zwei Chöre (letztes Werk des Meisters aus dem Jahre 1671).

Freitag, 3. Dezember: Max Reger: Phantasie über: „Wie schön leuchtet der Morgenstern". op. 40 für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert. op. 59. — Georg Vierling: Turmchoral.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 13. November: Max Reger: Fantasie und Fuge über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme", op. 52, 2, für Orgel (gespielt von Herbert Collum.) — Hugo Distler: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", für fünfst. Chor, op. 12, 7, aus der „Geistlichen Chormusik". — Johannes Brahms: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?", Motette für vier- bis sechsst. Chor.

Sonnabend, 20. November: Herbstchoral (bei Joh. Ott, 1534), bearb. von Albert Cranz. — Joh. Pachelbel: Ciacona in f-moll, gespielt auf dem Positiv von Herb. Collum). — Joh. Mich. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Motette für zwei Chöre. — Heinr. Schütz: Zwei sechsst. Motetten aus der „Geistlichen Chormusik" (1648).

Sonnabend, 27. November: Joh. Seb. Bach: Toccata — Adagio — Fuge in C-dur, für Orgel (gespielt von Herbert Collum.) — Gustav Schreck: „Adventsmotette", op. 32, für gem. Chor. — Robert Volkmann: Motette nach einem Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert, für Chor und Solostimmen.

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 24. November: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel. — Jan Pieterszen Sweelinck: Variationen für Orgel über „Mein junges Leben hat ein Ende" (vorgetr. von Friedr. Röhr). — Joh. Seb. Bach: „Komm, süßer Tod" (aus Schemellis Gesangbuch). — Volkslieder von Tod und Vergänglichkeit. — Joh. Seb. Bach: Choral „Komm, o Tod".

Mittwoch, 1. Dezember: Nikolaus Bruhns: Fantasie über den Choral „Nun komm der Heiden Heiland". — Joh. Kaspar Kerll: Passacaglia d-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Fränkische Weihnachtslieder im Satz von Hans Lang.

Mittwoch, 8. Dezember: Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel für Orgel über „Nun komm der Heiden Heiland", Pastorale F-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Weihnachtslieder: „Ihr Hirten erwacht" (Satz für

Knabenchor von Hermann Poppen), „Maria saß am Rocken" (Satz für gem. Chor von Albert Kranz), „Schlaf Jesulein zart" (Satz für Knabenchor von H. Poppen), „O Jesulein zart" (Satz für gemischten Chor von R. Fuchs). — Max Reger: Mariä Wiegenlied op. 76 Nr. 52 „Maria sitzt am Rosenhag". — Georg Schumann: Beim Kindelwiegen op. 63, 1, „Joseph, lieber Joseph mein", für Einzelstimmen und siebenst. Chor.

HERMANNSTADT. Motette in der evangel. Stadtpfarrkirche (Brukenthal-Chor):

Sonnabend, 30. Oktober: Joh. Seb. Bach: Präludium, Largo und Fuge C-dur für Orgel, vorgetragen von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Heinrich Schütz: Drei Motetten „Cantate Domino canticum novum" (aus cantiones sacrae, komp. 1625), für vierst. Chor a cappella; „In dich, Herr, hab ich gehoffet", für vierst. Chor a cappella; „Ach, Herr, straf mich nicht", Motette für zwei vierst. Chöre (aus symphonie sacrae). — Joh. Nep. David: Zwei Motetten für gem. Chor „Ein Lämmlein geht" und „Nun bitten wir den heiligen Geist". — Franz Xaver Dreßler: „Wach auf" für gem. Chor (nach einer Melodie des Meistersingers Hans Sachs, 1536).

Sonnabend, 27. November: Girolamo Frescobaldi: Passacaglia B-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Volkmar Leisring: „Macht hoch die Tür, die Tor macht weit" für achtst. Doppelchor. — Leonhard Schröter: „Ein new Liedlein von der Geburt Christi, 1587". — Johann Eccard: Zwei Motetten für fünfst. Chor aus dem Jahre 1597. „Übers Gebirg Maria geht". „Mein' schönste Zier und Kleinod bist". — Johann Eccard: Motette „O Freude über Freud!" für achtst. Chor a cappella. — Cornelius Freundt: „Sehr große Ding' hat Gott getan" u. „Wie schön singt uns der Engel Schar".

BARMEN-ELBERFELD. Die städtischen Bühnen warteten im November mit einer hervorragenden Aufführung des „Lohengrin" und „Othello" unter musikalischer Leitung von Klaus Nettstraeter und Inszenierung von Max Haas auf. Die treffliche Mischung vom Heldischen und Lyrischen gelang G. Hartmann-München als Lohengrin. Eine vollendete künstlerische Leistung war die Elsa der Aga Ioesten. Rudolf Wünzer sang König Heinrich gefühlvoll und vornehm. Gut in Haltung und Maske traf Rockstroh den Othello. Charakteristisch gab Hans Berg den Jago. Dramatische Akzente entfaltete in ihrer Rolle Aga Ioesten. Gregor Eichhorn hatte die Chöre aufs beste einstudiert.

Beethovens Eroika erfuhr unter der Stabführung von Leopold Ludwig-Oldenburg als Gastdirigent eine eindrucksvolle Wiedergabe, wie auch Robert Hegers ernstes Präludium und heitere Fuge; eine feine Tonschöpfung, die von echtem musikalischen Empfinden kündet.

Regelmäßige und fruchtbare Pflege findet auf allen Gebieten die Kammermusik. Fein vorgetragen durch H. Pleschges (Klavier), Elly Frickenhans (Violine) und Elsbeth Mann (Viola) wurde Mozarts herrliches Es-dur-Trio. Einen erfolgreichen Klavier- und Orchesterabend mit Werken von Brahms, Tschaikowsky und Beethoven (Coriolan-Ouvertüre) veranstalteten H. Inderan und H. Herwig. Durch technische Meisterschaft und künstlerische Gestaltung zeichnete sich der blinde Virtuose Bert Klaefer-Köln in der Sonate g-moll von Hugo Pfeiffer und in geistvollen Variationen über ein eigenes Thema von Otto Siegl aus. Hohes Verständnis für Stimmung und Charakter von Liedern (Mozart, Robert Schumann und dem zeitgenössischen Wilh. Fehrs) zeigte Rolf Pfarr (Bariton) und sein Begleiter am Flügel, Walter Hafenclever. Mit starker Einfühlung in jeden Gesang trug Gerhard Hüsch Schuberts Winterreise vor. Tiefen Eindruck hinterließ der Lieder- und Klavierabend (Werke von Schubert, Wolf, Loewe, Chopin) von Fritz Jaeger (Baß) und Harald Hellmannsberger (Klavier). Eine hervorragende Sopranistin ist die blinde Sängerin Maria Klaefer-Exener-Köln, die unter feinsinniger Begleitung von Kurt Klaefer Minnelieder des Walter von der Vogelweide, Gesänge von H. Pfitzner und Hugo Pfeiffer vortrug. Hildegard Friedewald spielte gewandt R. Schumanns sinfonische Etüden und einige Chopinsche Etüden.

Von Ernst Unterste Voß sorgfältig geschulte Stimmen hat der Barmer Volkschor, der Werke von Orlando di Lasso, Haydn, Schubert, Mozart, Pestalozzi darbot. Gut geleitete Männerchöre (Colomby, Laetitia u. a.) sangen Volkslieder und Kunstgesänge von Adam de la Hale, Werth, Wohlgemuth, Hegar, R. Schumann, K. Lißmann, H. Kaun. H. Oehlerking.

BEUTHEN (Oberschlesien). Das Oberschlesische Landestheater brachte bis jetzt in dieser Spielzeit zwei Opern heraus, Verdis „Don Carlos" und Kreutzers „Nachtlager von Granada". Besonders letztere hatte sich dank einer vorzüglichen Einstudierung unter Erich Peter und des prächtigen Chores einen starken Anteil in den Wochenspielplänen des Theaters gesichert. Das Orchester des Landestheaters ist auch weiterhin der hauptsächliche Träger des Musiklebens in der Stadt. Außer der starken, fast täglichen Beanspruchung durch Oper und Operette hatte es noch für zwei Symphoniekonzerte Zeit gefunden, die beide auf

das beste vorbereitet waren. Im ersten stellte sich als Gastdirigent Arturo Lucon von der Mailänder Scala vor. Wir hörten die Regerschen Variationen über ein Thema von Mozart und Beethovens 7. Symphonie mit einer starken eigenen Prägung des Schlußallegros. Als Solist ließ sich der fabelhafte Adolf Steiner mit d'Alberts Konzert für Violoncello und Orchester hören. — Das zweite Konzert war Anton Bruckner gewidmet und brachte neben der 2. Symphonie mit plastischer Gestaltung besonders der Hauptthemen des I. und III. Satzes das Te deum. Hier zeigte sich erstmalig in Beuthen der junge Städtische Chor aus Hindenburg, der Nachbarstadt Beuthens, den auch Erich Peter leitet. Mit Freude konnten wir ein frisches, müheloses Singen feststellen und glauben sicher, daß der Beuthener Erfolg dem Chore die Arbeit an seiner Stimmkultur erleichtern wird. — Von den Beuthener Chören stellten sich zwei Männerchöre auf das Konzertpodium, der M. G. V. „Liedertafel" unter Rich. Ullmann mit einem recht gut einstudierten Schubert-Programm, und der älteste Beuthener Männergesangverein „Sängerbund" unter Georg Kluß mit einem Programm, das durch eigens hierfür von unserem Beuthener Poeten Günter Müller geschriebene Zwischentexte eine fortschreitend durchgeführte Entwickelung der sauber vorgetragenen Chöre schuf, die alle unter dem Kennwort „Von deutschem Werden" ausgewählt und zusammengestellt waren. — Der rührige Kantor Opitz hatte neben eigenen öfteren Darbietungen auf Orgel und Cembalo („Wohltemperiertes Klavier") mit seinem Evangel. Kirchenchor Brahms' „Deutsches Requiem" dargeboten; er hatte uns auch den Thomaner-Chor auf dessen Rückreise von Budapest nach Beuthen geführt, der mit dem prächtigen Stimmmaterial sich hier bleibende Freunde gesichert hat. Recht lobenswert war es von der hiesigen Industrie, daß sie ein zweites Auftreten der Thomaner mit weltlichen Programm-Nummern zugunsten der Arbeiter aus Gruben und Hütten finanzierte.

Josef Reimann.

BREMEN. Der „1. Bremer Musikabend" (Domchor unter Liesche) brachte eine Uraufführung: Werner Penndorf, Messe a cappella für gemischten Chor. Das Werk läßt aufhorchen, fesselt von Anfang bis Ende und entwickelt eine erstaunliche Eigenprägung. Hart und herb steht es im Raum, romantische Weichheit ist ihm fern, die Polyphonie ist zu großer Ausdrucksstärke entfaltet. Deklamatorische Unisonostellen bringen in lebendigem Rhythmus Abwechslung in das dichte Gewebe, dem oft weltlich anmutende Motive leuchtend entsprießen. Daneben spürt man Neigung zu katholisierenden Stimmungen (Gregorianik), die das Ganze in eigenartige Erdenferne rücken. Die Messe ist sehr schwer, Techniken aller Jahrhunderte sind vereinigt, ohne den einheitlichen Fluß zu stören. Der Chor bewältigte sie ebenso gut wie drei Motetten, op. 3, von Max Martin Stein, die von tüchtigem Können Zeugnis ablegten.

Im 1. philharmonischen Konzert führte sich der neue Leiter, Hellmut Schnackenburg, vorteilhaft ein. Die Oberonouvertüre und Bruckners 7. Sinfonie waren klanglich, dynamisch und architektonisch fein durchgearbeitet. Das Blutvolle dieser Werke kam nicht ganz zu vollem Rechte.

Wir machten die erfreuliche Bekanntschaft mit dem „Hamburger Kammertrio", E. Doberitz (Viola d'amore und pomposa), E. Grützbach (Gambe und Cello), Dr. Therstappen (Spinett). Die Vortragsfolge von Werken alter Meister ließ das Klangideal damaliger Zeit in künstlerischer Gestaltung vor den Hörern erstehen, die, stark interessiert (Pomposa), begeistert Beifall spendeten. An ihm konnte sich auch zu beträchtlichem Teile unser Meisterfagottist, Rothensteiner, erfreuen, der eine Sonate von Telemann in höchster Vollendung auf Bachfagott (!) im Verein mit dem von Dr. Therstappen duftig gespielten Spinett blies. Den wundervoll klaren und fülligen Ton des modernen Fagotts stellte Rothensteiner in einer Mozart-Sonate für Fagott und Cello ins hellste Licht. Die Cembalo-Sonate von Paradisi wurde unter Therstappens Fingern ein Meisterstück.

In der Oper „Turandot": eine unerhört suggestive Kraft der musikalischen Darstellung ging von GMD Walter Beck aus, der in Dr. Becker (Szene) einen gleich gestimmten Kunstgenossen gefunden hatte. Orkane des Beifalls durchbrausten das Haus — und das bei den kühlen Bremern!

Dr. Kratzi.

DRESDEN. In den Sinfoniekonzerten sowohl der Staatskapelle unter Karl Böhms Leitung wie der Philharmonie unter Paul van Kempens Leitung ist es nun fast regelmäßig üblich geworden, neben den bejubelten Standwerken auch immer wenigstens eine Neuheit zu bringen. Manchmal geben die einheimischen Dirigenten dabei auch den Taktstock an den Komponisten ab. Das geschah beispielsweise im Opernhause, als der in Wien hochangesehene Akademieprofessor Franz Schmidt seine 4. Sinfonie vorführte, ein Werk, das vermittelnd zwischen Bruckner und Brahms steht, dessen vorzügliche technische Arbeit achtungsvoll anerkannt wurde. In bewährten Bahnen bewegte sich auch ein an gleicher Stätte gehörtes Orchestervariationenwerk von Werner Trenkner. Obwohl es erst ein opus 2 ist, kommt doch auch bei ihm das Schreckgespenst Atonalität garnicht in Reichweite. Auf der über Brahms zu Max Reger führenden Linie liegend, vermählen diese Variationen den Kontrapunkt mit harmonischem Wohlklang und verlaufen in schönster Ordnung und Ebenmäßigkeit. Das Werk ist Peter Raabe

gewidmet, der an diesem Abend auch als Gast dirigierte. Zeitgenössischen Stil von der wilderen Seite zeigte ein von Paul van Kempen zur Uraufführung gebrachtes Orchesterwerk des Stuttgarter Akademielehrers Hans Brehme. Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel heißt es. Es erwies sich als neubarocke Musik für großes Orchester mit allem künstlerischen Ehrgeiz aufgetürmt und streckenweise reichlich kühn linear. Ein paar flotte scherzohaft fugierte Episoden in den Ecksätzen und die schlichte stimmungsvolle Feierlichkeit der frei erfundenen Choralstrophen fanden wohl die allgemeinere Zustimmung, die sich für den anwesenden Komponisten zu einem Achtungserfolg verdichtete. An gleicher Stelle hörte man ebenfalls als Uraufführung ein „Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester" von Cesar Bresgen. Auch hier war linearer Stil in neuerdings anscheinend gebräuchlich werdender Weise mit orchestraler Klangfreude verschmolzen. Der beim ersten Hören am eindrucksvollsten langsame Satz zeigt den Willen zu einer Art impressionistischer Stimmungskraft. Im übrigen wirkte es als ein echtes, brausendes, dröhnendes, brodelndes Jugendwerk. Der Pianist Udo Dammert spielte den Klavierpart sehr überlegen und mit der gebotenen Mischung von Draufgängertum und Träumerei. Die Uraufführung einer „Suite für kleines Orchester" von Robert Oboussier gefiel trotz der linearen Schreibweise des Komponisten vornehmlich als Klangerlebnis. Die größte äußere Wirkung tat eine geistreiche, schmissige Tarantella. Wie in eine ganz andere Welt versetzte solchen Eindrücken gegenüber ein Sonderkonzert der Staatskapelle, das Karl Böhm im Rahmen der Werbewoche des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen dirigierte und das vorwiegend Musik Siegfried Wagners brachte. Man hörte das Violinkonzert, mit dem sich Konzertmeister Willibald Roth einen schönen Erfolg erspielte. Das melodienreiche Werk selbst kannte man hier schon. Neu für Dresden waren dagegen die Orchestervorspiele zu den Opern „Der Schmied von Marienburg" und „Vom Flüchlein, das jeder mitbekam". Jenes machte als kraftvolle, heldische Festmusik, dieses als ein von echtem Märchenhumor erfülltes Orchesterscherzo starken Eindruck. Dem Gesang der Mita aus der Oper „Der Friedensengel" verhalf der herrliche Sopran Margarete Teschemachers zu großem Erfolg. Bei anderer Gelegenheit kam ein verdienter einheimischer Orchestermusiker, Kammervirtuos Josef Lederer, mit einer ausgezeichnet gearbeiteten heiteren Opernouvertüre zu Ehren. Lederer ist einer der besten Geiger der Staatskapelle und hat schon oft durch seine kompositorische Begabung Aufsehen erregt.

Von den solistischen Wirkungen, denen man in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle wie der Philharmonie begegnete, stehen in besonderer Erinnerung Alfred Cortot, der sich mit einem Chopin-Konzert einen stürmischen Erfolg erspielte. Robert Casadesus spielte hinreißend Mozart und Liszt. Edwin Fischer feierte seinen gewohnten Triumph mit Beethovens Es-dur Klavier-Konzert. Als ausgezeichnete Geiger stellten sich Konzertmeister aus Berlin und Wien vor: Siegfried Borries mit dem Beethoven-Konzert, und Wolfgang Schneiderhan mit einem fast vergessenen aber als noch recht lebensfähig erkannten Konzert von Viotti.

Unübersehbar schier ist die Reihe namhafter Solisten, die sich einzeln hören ließen. Was der Berichterstatter davon zu hören bekam, blieb dem Zufall überlassen. Wir erinnern uns glänzender Abende von Juan Manén, Vasa Prihoda, Raoul Koczalsky, Poldi Mildner, Wilhelm Kempff. Letztgenannter erfreute durch ein besonders gewähltes Sonatenprogramm, in dessen Rahmen die im Konzertsaal nur selten gehörte a-moll-Sonate von Franz Schubert größten Erfolg hatte. An Sangesgrößen konnten wir Helge Roswaenge begrüßen, desgleichen Sigrid Onegin und auch die hier noch unvergessene Viorica Ursuleac, die sich als Meisterbegleiter höchsten Ranges den Münchner Operndirektor Clemens Krauß mitgebracht hatte.

Ausgezeichnete Kammermusik hört man nach wie vor bei den Abenden des Tonkünstlervereins. Dort gibt es auch immer wieder einmal eine Neuheit. Als solche sei ein eigenartiges Werk von Ottorino Respighi genannt, ein Gesang für Altstimme mit Streichquartettbegleitung. Es ist sehr fein empfunden, leidet aber unter einer gewissen Gleichförmigkeit seiner impressionistischen Stimmungsmalerei. Petronella Bofer sang es sehr klangvoll. Die Begleitung führte das Fritzsche-Quartett durch, eine unserer besten einheimischen Kammermusik-Vereinigungen, die sich jüngst auch mit einem sehr anspruchsvollen eigenen Quartettabend hören ließ. Unter den fremden Kammermusikvereinigungen hatte besonderen Erfolg das „Trio italiano" mit Alfredo Casella am Flügel. Es vermittelte Werke von Haydn und Beethoven und auch ein recht effektvolles, allerdings etwas im Salonstil gehaltenes Trio des alten Clementi. Italienische Musikkultur brachte noch das Römische Kammerorchester unter Leitung von Luigi Toffolo zu Ehren, die ihr Programm ebenfalls zwischen deutscher und italienischer Musik teilten und in jedem Fall durch temperamentvolles, auf schönste Klangkultur gestelltes Musizieren erfreuten.

Im Opernhaus hielt Norbert Schultzes liebenswürdige Märchenoper „Schwarzer Peter" fröhlichen Einzug. Man freute sich der sauber gearbeiteten melodiösen Musik des Werkes, die unter Kurt Strieglers Leitung von der Dresdner

Staatskapelle mit ſchönſter Klangfeinheit verlebendigt wurde. Man ſah die beſte Spielopernbeſetzung auf der Bühne, und man erlebte das harmloſe Märchenſpiel, das ſich in Walter Liecks Textdichtung verkörpert, in einer ganz reizenden ſzeniſchen Aufmachung von Hans Strohbach. Der anweſende Komponiſt konnte ſich eines ſehr herzlichen Erfolges erfreuen. Weſentlich anderes Format hatte die jüngſte Neueinſtudierung, die zu Ehren von Glucks 150. Todestag der „Iphigenie auf Tauris" galt. Man war bei dieſer Einſtudierung, die unter Karl Böhms muſikaliſcher und Max Hofmüllers ſzeniſcher Leitung ſtand, von der ſonſt meiſt üblichen Gluckſtiliſierung abgewichen. Es wurde möglichſt zeitnahes Operntheater lebendig, und daß auch in der Muſik kein Stilpurismus Platz griff, dafür ſorgte die Verwendung der Bearbeitung von Richard Strauß, die ja bekanntlich das ſpätbarocke Klangbild beinahe ins Romantiſche umbiegt. Mit der großen Geſte und Stimme einer wagnerſchen Hochdramatiſchen geſtaltete Marta Fuchs die Iphigenie. Matthieu Ahlersmeyer war ein durch den Ausdruck ſeeliſcher Zerrüttung erſchütternder Oreſt. Mit ſtrahlenden Heldentenortönen untermalte Rudolf Dittrich die leichte Jünglingsgeſtalt des Pylades. Voll dämoniſcher Größe in Ton und Geſte war Robert Burg als wilder Barbarenkönig Thoas. Es war ein großer Abend der Dresdner Staatsoper.

Prof. Dr. Eugen Schmitz.

DÜSSELDORF. Der weitere Aufſtieg Düſſeldorfs war ſowohl auf dem Gebiet der Konzerte wie auch auf dem der Oper unverkennbar. GMD Hugo Balzer hat alle Fäden ſtraff in der Hand, und mit dem ſichern Blick für organiſatoriſche Dinge paart ſich ſein eminentes Künſtlertum, das dem ſtrengeren Stil inſtrumentaler Werke im Konzertſaal nicht weniger gerecht wird wie der Geſtaltung der verſchiedenſten bühnenmuſikaliſchen Aufgaben. Sein Ehrgeiz gilt mehr dem Werk denn ſeinem eigenen Tun, ſo klebt er nicht am Taktſtock und gibt gern ſichergeſtellte Aufgaben an die jüngeren Kollegen ab.

Das Winterprogramm der Berichtszeit, mit einer Reihe Werke gemäßigter moderner Haltung durchſetzt, nahm vollwertig auf das Bach-Händel-Jahr Bezug. Von Bach hörte man die Kantate „Nun iſt das Heil" und das langentbehrte „Weihnachts-Oratorium" in geſammelter choriſcher Formung. Die weſtdeutſche Erſtaufführung des „Feſt-Oratoriums" feierte den Altmeiſter des Oratoriums. Die ſchwungvoll bewältigte, von Händelſchem Glanz erfüllte Wiedergabe ließ den ſchwächeren Gelegenheitsteil von den muſikaliſch ſtärkeren Übernahmen aus „Iſrael in Ägypten" klar erkennen. Es war ein vollblütiges, mitreißendes Muſizieren (Soliſten: Erika Rokyta, Karl Erb und Rud. Watzke). Als außerordentlich überlegener Deuter erwies ſich Balzer mit der klangfeinen Wiedergabe ſo gegenſätzlicher Werke wie: Beethovens „Zweite", Bruckners „Sechſte" und Strauß' „Tod und Verklärung". Das neue Violinkonzert von Fritz Brandt hinterließ auf Grund ſeiner geigeriſch ergiebigen und formklaren Struktur recht angenehme Eindrücke. Max Strub ſpielte es groß in der Haltung, auch Alfed Höhns hochgradige Pianiſtik (Brahms d-moll) überzeugte wie ſtets. Das Pariſer Calvet-Quartett beſcherte mit Werken von Franck, Rouſſel und Dellanoy, überkultivierte Impreſſionen, die einer andern Muſikwelt als der unſern angehören. Das andere Kammerkonzert mit Karl Hermann Pillney als virtuoſem Cembaliſten war den Klaſſikern Haydn, Dittersdorf und dem blaßblütigen Nonett von Spohr gewidmet. Für das letztere ſetzten ſich unſere tüchtigen heimiſchen Bläſer mit Delikateſſe ein. Als Gewinn kann die von Balzer kriſtallklar und ſinfoniſch lebendig muſizierte Partita von Haydn in B-dur gebucht werden.

Der Düſſeldorfer Bachverein unter Dr. Neyſes ſach- und fachkundiger Leitung beſcherte verſchiedene intereſſante Veranſtaltungen alter Muſik, ſo Werke aus dem Kunſtbereich des Kurfürſten Johann Wilhelm, ſehr ſorgſam behandelte Inſtrumentalmuſiken des 18. Jahrhunderts, und zum Schütz-Jahr des Meiſters Weihnachtsoratorium und andere choriſche Werke. Nicht alles machte den Eindruck unverbrauchter Friſche, auch die alten Schöpfer griffen ſchon mal auf das „Kapital" zurück und machten Gelegenheitsmuſik. Die Geſellſchaft der Muſikfreunde und ihr feinabgewogenes Darbieten klaſſiſcher Quartettmuſik durch bedeutende Streichvereinigungen wie das Wendling-, das holländiſche Hartvelt-Quartett und die Düſſeldorfer Bläſer-Vereinigung ſind aus dem lokalen Muſikleben nicht wegzudenken. Sie kommen in erſter Linie den traditionsverpflichteten Muſikfreunden entgegen. Die Meiſterkonzerte brachten neben dem ausgezeichneten Erdmann-Trio, das Beethovens B-dur-Trio op 97, Dvořák und Weber aus zuchtvollem Werkgeiſt geſtaltete, das kultivierte Spiel der Geigerin Cäcilie Hanſen, ein harmoniſches Zuſammenwirken der temperamentvollen Pianiſtin Lubka Koleſſa mit Caſpar Caſſados virtuoſer Cellokunſt.

Die Düſſeldorfer Pianiſten waren beſonders rege. Neben dem jugendlich ſpielfreudigen Altmeiſter Hubert Flohr, deſſen phänomenale Technik in den beiden Folgen Brahmsſcher Paganini-Variationen gipfelte, bot in tüchtiger Ausführung Wilh. König ein vielſeitiges Programm, zeigte der junge Karl Roddewig als Rehbergſchüler eine ſchnelle, wenn auch noch nicht abgeſchloſſene Vorwärtsentwicklung an anſpruchsvollen Werken von Schumann und Chopin. Das Chorleben Düſſeldorfs leidet an einer gewiſſen Depreſſion. Es ſind für eine Halbmillionen-Stadt zu wenig leiſtungsfähige

Vereinigungen am Werk. Der Deutsche Volkschor unter Alfred Gillessens disziplinierter Führung brachte „Die Jahreszeiten" zu einer in allem Wesentlichen klaren Aufführung, der Lehrergesangverein setzte sich für Werke Düsseldorfer Tonsetzer wie Fritz Brand, Michel Rühl, Otto Klein und Christmann mutig ein, Leitung Franz Oudille.

Die Oper hat unter der Leitung von Generalmusikdirektor Hugo Balzer starke Auftriebe entfaltet. Balzers musikalischer Inspiration und künstlerischer Umsicht verdankt sie eine Sonderstellung im Westen. Der Spielplan verfügt mit den Hauptwerken von Wagner und Mozart über ein künstlerisch gefestigtes Rückgrat. Der musikalische Darstellungsstil bewegt sich in natürlichen Bahnen und wird führend mit besonderer Klarheit und Reinheit behandelt. Er drückt auch der Szene sein Siegel auf, die in Hubert Franz und Walter Ullmann über Spielbetreuer von durchweg tüchtiger Haltung verfügt. Kleinere Entgleisungen bleiben nicht aus, so wenn im „Don Juan", den Balzer ausgezeichnet in Klang umsetzte, der steinere Gast nicht als Monument, sondern „privat" erscheint. Den Spielzeit-Auftakt gab eine von Pfitzner selbst szenisch und musikalisch gerichtete Festaufführung des „Palestrina" von starker Ausdruckskraft. Als beste Leistung trat hier Josef Lindlar (Borromeo) hervor, der als Helden-Bariton von überlegener Intelligenz und mächtigem Stimmklang auch seine andern Fachpartien wie den Wanderer, Wotan, Sebastiano, Kurwenal, Scapia aus dramatischem Impuls formstark zu erfassen vermag. Ebenbürtig neben ihm wirkt Erna Schlüter, eine Hochdramatische von seltenster Darstellungskunst und impulsivstem Temperament. Ihre Isolde und Brünhilde sind Hochleistungen. Neu eingetreten in den Singkörper ist die Altistin Elisabeth Höngen, geschliffener Stil und edeltimbrierter Ton reichen sich in ihren Wiedergaben die Hand. Das Amt des Heldentenors versieht mit gewandtem und sicherem, doch oft zu bewußtem Spiel und fülligem Organ Paul Helm. Schwere Wagner-Partien (Tannhäuser, Tristan, Siegfried) liegen ihm mehr als Max im „Freischütz" und der Palestrina. Sein Fachkollege Henk Noort nimmt mit köstlichem Tenorglanz die lyrischen Aufgaben wahr. Alfred Poell als lyrischer Bariton, die Buffos Peter Klein und Berthold Pütz, die Sängerinnen Lotte Wollbrandt, Lotte Schönauer ergänzen mit Rudolf Feichtmayr, Walter Hagen und Kurt Reinhold den Singapparat, der in dieser gewählten Zusammensetzung viele Möglichkeiten der Werkbehandlung gestattet. E. Suter.

ERLANGEN. Langsam setzte das Musikleben ein, zunächst mit Winterhilfskonzerten des hiesigen, einmal mit den Bambergern verbundenen Militärorchesters unter Richard Jauer. Mitglieder seiner Kapelle traten zweimal mit einer Kammermusik hervor, wobei Haydnsche Trios mit Flöte und Schuberts Forellenquintett gespielt wurden.

Einen neuen Anlauf nahm das Konzertwesen durch den „Kulturring" unter Führung von „Kraft durch Freude". Das Orchester der Dresdner Philharmonie spielte unter Paul van Kempen Schuberts „Unvollendete" und Bruckners 4. Symphonie zum größten Dank der Konzertgemeinde, die solcher Orchestermusik schon fast entwöhnt war. Das 2. Konzert des Kulturrings brachte Lieder, Arien und Duette, gesungen von R. Gerlach (Tenor) und Anny van Kruyswyk (Sopran), beide von der Staatsoper in München. Die Sängerin feierte ihren Triumph mit glänzenden Koloraturen, die aber, wie ihr „Amor" von Richard Strauß bewies, doch nicht Selbstzweck bei ihr sind. Rudolf Gerlach fand Bewunderung für seine virtuose Behandlung italienischer Arien. Otto Gräf begleitete. Der Erfolg ging, wie es die Wahl des Programmes mit sich brachte, mehr in die Breite als in die Tiefe.

Die für Erlangen typischen musikalischen Leistungen bot vor allem das Institut für Kirchenmusik an der Universität. Professor Georg Kempff hielt mit dem Akademischen Chor eine Buxtehudefeier mit der Solokantate „O Gottesstadt" für Sopran (Martha Lipps) und der großen Kantate „Alles, was ihr tut", wobei sich der Akademische Chor auszeichnete. Der neue Universitätsmusiklehrer Günther Lamprecht führte sich mit vier Orgelwerken Buxtehudes als ausgezeichneter Spieler ein. Als solcher konnte er auch bei dem Festkonzert anläßlich des 200jährigen Jubiläums der Universitätskirche Wolfgang Fortners Tokkata und Fuge in d-moll restlos zur Geltung bringen. Das Festkonzert brachte unter Georg Kempffs Leitung 3 Lieder von Kaminski für Sopran, Violine und Klarinette. Mia Neusitzer-Thönissen (Sopran) zeigte sich der großen Aufgabe gewachsen. Das Hauptwerk des Abends, Bachs „Magnifikat", war sinnvoll eingeleitet durch Heinrich Schütz' „Verkündigung Mariä". Martha Lipps und Maria Burger-Siedersbeck sangen, entfernt stehend, Maria und den Engel. Eine schlackenlose Aufführung des „Magnifikat" von Bach ist wohl nicht häufig zu hören. Die Erlanger Aufführung mit Kempffs Akademischem Chor war vor allem eine bedeutende Chorleistung und atmete in der energischen Durchführung, die alle Teile attaka, wie Bach es will, einander folgen ließ, den Geist liturgischer Größe und Haltung.

Zwei wertvolle Abende an der Barockorgel des Instituts für Kirchenmusik boten Friedrich Högner (München) und M. G. Förstemann (Magdeburg); beide spielten Bach und seine Vorgänger. Bewunderte man bei Högner mehr die geschliffene

Technik und die klassisch anmutende Darstellung, so interessierte Förstemann durch die besinnlich-andächtige Haltung seines überaus farbenreichen Spieles.

Das Studentenwerk der Universität lädt neuerdings erste Solisten zum Auftreten im Saale des Studentenhauses ein. Als erster spielte der berühmte Cellist Cassado. Die Sonate in C-dur von Mozart, die er spielte, ist eine glückliche Bearbeitung eines Mozartschen Klavierwerkes in F. Schumanns Phantasiestücke op. 73 spielte Cassado besonders schön. Es folgte noch eine ganze Reihe virtuoser Stücke. Die Begeisterung für Cassado und sein Spiel war sehr groß.

Prof. Dr. Heinrich Weber.

FRANKFURT a. M. Oper: Pfitzners Drama für Musik: „Das Herz", das nach den gleichzeitigen Uraufführungen in der Berliner und Münchner Staatsoper (1931) nur selten auf deutschen Opernbühnen erschien, fand in der Bühnengestaltung und unter der musikalischen Leitung des Komponisten an der Oper in Frankfurt a. M. eine authentische Erst-Aufführung. Das sich dem Hörer nur schwer erschließende Werk (dessen mystisch-verbrämte, zauberhafte Schau-Handlung, von Hans Mahner-Mons verfaßt, um 1700 in einer süddeutschen Residenz spielt) ist in seiner musikalischen Gestaltung, trotz vielfacher Anwendung opernhaft naturalistischer Mittel (Sirene, Lautsprecher!) — untheatralisch (was seine längere Lebensmöglichkeit auf der Bühne in Frage stellt), offenbart aber andererseits jedem Musikkenner und Verehrer Pfitzners eine Fülle musikalischer Schönheiten: die kammermusikalisch-symphonische Durcharbeitung der thematischen Gedanken, die lyrisch-verhaltenen, melodisch-farbigen Feinheiten im Dialog, das tänzerisch klangvolle Masken-Zwischenspiel, die echt romantischen, unsichtbaren Chöre, der wundersam innige Ausklang der Oper, mit der man sich erst bei wiederholtem Hören ganz befreunden kann. Pfitzners letztes und eigenartigstes Bühnenwerk fand (in Bühnenbildern und Kostümen L. Sieverts) an der Oper in Frankfurt a. M. eine Wiedergabe, die höchstes Lob verdient, zumal sie bei den späteren Wiederholungen unter der musikalischen Leitung Bertil Wetzelbergers das hohe Niveau der Erstaufführung sorgfältig bewahrte. Die Hauptrollen waren mit Jean Stern (Athanasius), Coba Wackers (Helge) und Theo Herrmann (Asmus Modiger) vortrefflich besetzt. Der jetzt 68jährige Komponist wurde im Kreise der Darsteller von einem lebhaft interessierten Publikum mit sehr herzlichem Beifall gefeiert. — Zum Gedenken an die 150. Wiederkehr des Todestages Glucks gab Dr. Wälterlin, in Caspar Nehers Bühnenbildern, eine Neugestaltung von „Orpheus und Eurydike" (musikalisch von Bertil Wetzelberger geleitet), wobei man, auf Berlioz' Fassung zurückkehrend, die Partie des Orpheus einer Altistin übertrug (der vorzüglichen Res Fischer) und außerdem — in weiterer Abweichung von Glucks Gestaltung — das Original-Finale mit der Wiederbelebung der Eurydike (Emmy Hainmüller) strich.

Konzerte: Lehrersängerchor und Frankfurter Singakademie unter Prof. Fritz Gambke gaben eine ausgezeichnete Aufführung von Haydns „Schöpfung" mit vorzüglichen Solisten (Ria Ginster, Prof. Johannes Willy). Der Cäcilienverein, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein, brachte in seinem traditionellen Buß- und Bettagskonzert unter der neuen künstlerischen Leitung von Prof. Hugo Holle eine chorisch sehr diszipliniert Wiedergabe von Brahms' „Deutsches Requiem". An beiden Abenden war das Städtische Orchester (Opernhaus- und Museums-Orchester) in bester Form. — Im Museum dirigierte Hans Pfitzner außer Schumanns Symphonie Nr. 4 d-moll zwei eigene Werke: die Ouvertüre zu „Das Käthchen von Heilbronn" und als Uraufführung: „Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orchesters" op. 43, Max Strub (Violine) und Ludwig Hoelscher (Violoncello) gewidmet und von diesen klangschön vermittelt. Das dreisätzige Werk, von romantisch verklärter Konzeption getragen, unbelastet von grüblerischen Weitschweifigkeiten und virtuosen Effekten, fand lebhaften Beifall. Stürmisch gefeiert wurde die Solistin des Abends: Guila Bustabo, die in makelloser Reinheit des Tons und einer virtuosen Finger- und Bogentechnik Tschaikowskys Violinkonzert spielte. August Kruhm.

FREIBURG i. B. Im hiesigen Stadttheater fand die Erstaufführung eines in anderen Städten bereits mit Beifall aufgenommenen Tanzspiels „Landsknechte" von dem hier lebenden Professor Julius Weismann statt. Die neun kurzen Bilder führen uns in bunter Abwechslung Szenen aus dem Landsknechtsleben vor. Fast will es uns erscheinen, als läsen wir einige Kapitel aus dem Simplicissimus von Grimmelshausen, so gut hat es Weismann verstanden, das Los des dem Kriegshandwerk freiwillig sich ergebenden Mannes aus dem Volke zu schildern. Die ernste Tendenz entspricht freilich wenig der Erwartung, die wir gewöhnlich von einem „Tanzspiel" hegen. Doch ist das historische Kolorit in der Musik so ausgezeichnet getroffen, die einzelnen Nummern haben so ausgeprägte Charakteristik, daß man mit vollem Interesse auch einmal einem Tanzspiel zuhört und zuschaut, bei dem der Tod die erste Violine spielt.

Prof. Heinrich Zöllner.

GELSENKIRCHEN. Der Beginn der städtischen Konzertveranstaltungen stand in diesem Winter im Zeichen eines Jubiläums: am 15. Oktober jährte

sich der Tag zum zehnten Male, seit der große Konzertsaal im Hans-Sachs-Haus, der mit zu den repräsentativsten Konzertsälen Westdeutschlands zählt, eingeweiht wurde. Damals erklang aus diesem Anlaß Beethovens „Neunte"; nichts lag also näher, als auch im Jubiläumskonzert dieses Bekenntnis zum Ideal menschlicher Gemeinschaft der Gelsenkirchener Musikgemeinde zu schenken. Städtischer MD Dr. Hero Folkerts schuf eine Wiedergabe von hoher Werktreue in einer dem Geiste Beethovens in starkem Maße verpflichteten Auslegung, die Plastik des Ausdrucks, Größe und Eindringlichkeit besaß. Der durch Mitglieder des Theaterorchesters und des MGV „Melodia" verstärkte Städtische Musikverein ließ, von Dr. Folkerts über die nicht wenigen Klippen sicher geführt, die Freuden-Ode zu einem wirklichen Freuden-Hymnus werden. Ein Quartett schöner Stimmen stand in Amalie Merz-Tunner, Luise Richartz, Heinz Matthéi und Prof. Fischer für die Solo-Stellen zur Verfügung. In dem starken Beifall des vollkommen ausverkauften Hauses schwang das beglückende Gefühl mit, daß Beethoven, der dieses Werk schuf, einer der Unserigen ist, ein deutscher Musiker, der sich in dieser Sinfonie eine Welt zu Füßen gelegt hat.

Diese Beethoven-Feier, in der Amalie Merz-Tunner noch die beiden Klärchen-Lieder aus dem „Egmont" sang, war ein Höhepunkt im Ablauf des Musiklebens, der freilich auch eine Verpflichtung für die Zukunft in sich schloß. Daß Dr. Folkerts diese Verpflichtung auch im Sinne eines Eintretens für das zeitgenössische Schaffen auffaßt, zeigten die weiteren Konzertabende. So hörte man Johann Nepomuk Davids Partita in einer Wiedergabe, die das kontrapunktische Gefüge des feinen Werkes, den Schwung der musikalischen Gedanken und die nach innen gerichtete Kraft des Ausdrucks spürbar werden ließ, zumal Dr. Folkerts mit empfindsamem Klangsinn dafür sorgte, daß auch die mancherlei netten Einfälle der Instrumentation nicht unter den Tisch fielen. Auch die Feuervogel-Suite von Igor Strawinsky fesselte in einer Wiedergabe von hoher klanglicher Plastik.

Aus der sinfonischen Musik bevorzugte Dr. Folkerts solche Werke, die einen starken klanglichen Anreiz bieten. Es gab die 4. Sinfonie von César Franck als Ausdruck eines typisch romanischen Klanggefühls, bei dem das Geistig-Seelische vor der sinnenhaften Farbigkeit des Orchesterklanges leicht in den Hintergrund tritt. Auch Tschaikowskys 4. Sinfonie in f-moll ist in wesentlichen Teilen klanglich bestimmt. Die schmetternden Bläserfanfaren des ersten Satzes und das bekannte Piccicato-Scherzo verfehlten ihren Eindruck nicht, wenn auch der Schlußsatz trotz reichlichen Aufwandes von Blech an der Oberfläche blieb. Das städtische Orchester, das — wegen der geringen Besoldung — immer noch unter einem starken Musikerwechsel zu leiden hat, zeigte in allen Konzerten trotz der unter diesen Umständen namentlich bei den Blechbläsern auftretenden Schwierigkeiten anerkennenswertes Können.

Von den Solisten ersang sich Emmi Leisner mit Max Regers „An die Hoffnung" einen großen Erfolg. Die junge Bremer Pianistin Marianne Krasmann bewies mit Chopins Klavierkonzert in e-moll, daß sie in der ersten Reihe unseres Pianistinnen-Nachwuchses steht.

Eine Fülle von leistungsmäßig mehr oder weniger guten Männerchorkonzerten ließ noch mehr als in früheren Jahren die Notwendigkeit empfinden, eine Instanz zu schaffen, die die Befugnis besitzt, in die sich untereinander oder mit städtischen Veranstaltungen überschneidenden Termine die Ordnung hineinzubringen, die einer fruchtbaren Entwicklung des Musiklebens als Ganzes gesehen frommt; die Vollmachten des Städtischen Musikbeauftragten allein reichen dazu nicht aus.

Dr. Karl Wilhelm Niemöller.

GÖTTINGEN. In diesem Winter ist die Stadt Göttingen selbst als entscheidender Träger musikalischer Kultur wieder an die ihr gebührende Stelle getreten. Den Anstoß gab die bisher sehr ungleichwertige Gestaltung des Musiklebens. Durch die Verpflichtung eines neuen städtischen Musikdirektors, Carl Mathieu Lange, eines Kapellmeisters, Ernst Glück, und eines Spielleiters, Dr. Walter Jockisch, für Oper und Operette, durch die Vergrößerung des nunmehr städtischen Orchesters, die Verbreiterung des Orchester-Raumes im Theater, der aus der Versenkung (nach mißverstandenen Forderungen Wagners) hervorgeholt wurde und nun den klanglichen Ansprüchen des Operntheaters Genüge leistet, waren die technischen Voraussetzungen gegeben, die die Eröffnung der Opernspielzeit mit Glucks „Iphigenie auf Tauris" (das erste Werk Glucks auf der Göttinger Bühne) zu großem Erfolg führen konnten. Carl Mathieu Lange gab aber eine Aufführung, die, unterstützt durch Jockischs ruhig bewegte Regie, zu einer hier bisher nicht erlebten Tiefe des Eindrucks, einer wirklichen Erfüllung der Musik vordrang. Am stärksten prägte sich Langes bildnerische Kraft im Orchester aus, das er zu einer ungeahnten Intensität des Klanges emporführte. Anni Glogner hatte als Iphigenie starken Erfolg.

Den „Waffenschmied" leitete E. Glück. Er war den Sängern (dem feinen Liebenau Georg Munds, der sehr kultivierten Marie Elfriede Götzes, der stimmlich wie darstellerisch ausgezeichneten Irmentraut Hildegard Hoyers) ein ausgezeichneter Führer, darüber hinaus hat er mit spürender Hand alle köstlichen Feinheiten der reizvollen Partitur herausgearbeitet, ohne sich jedoch in Einzelheiten zu verlieren, gab sprühendes Leben, das Walter Jockisch auf die Bühne übernahm, wie

Jockisch überhaupt energisch mit der alten Opernschablone, die sich bei Lortzing besonders albern auswirkte, aufräumt und durch echte Spielführung ersetzt.

Für die Durchführung der großen Konzerte hat sich die Stadt mit der Konzertdirektion Kronbauer verbunden, deren Meisterkonzerte seit Jahrzehnten mit international anerkannten Größen bestritten wurden. Diese Verbindung offenbarte beim ersten Konzert all die Gefahren, die sich hier ergeben können. Für Mozarts D-dur-Violinkonzert war Juan Manén gewonnen. Die Innigkeit und Kantabilität Mozarts ist dem bekannten spanischen Virtuosen völlig fremd, seine Qualitäten liegen auf ganz anderem Gebiet. Technische Meisterschaft konnte er in hohem Maße an einer von ihm mit allem Raffinement bearbeiteten Caprice von Paganini beweisen. Der musikalische Wert dieser eingeschmuggelten Zugabe zwischen Haydn, Mozart und Schumann steht außer Frage, daß sie völlig den Rahmen sprengte, wurde auch vom Publikum gebührend quittiert. Haydns Londoner Symphonie „Die Uhr" und Schumanns d-moll-Symphonie erlebten durch das bedeutend verstärkte Orchester unter Langes Leitung eine eindringliche Darstellung. Lange gab den Haydn rhythmisch und dynamisch fein abgewogen, klar und lebendig, mit rechtem Sinn für die Besonderheit des Stils. Im ganzen war die Symphonie etwas zu gewichtig genommen, zu sehr das Symphonische aus der Sicht Beethovens betont. Der „Symphonischen Phantasie" Schumanns gab Lange den ganzen Impuls einer großen Leidenschaft, einer dramatischen Ballade, kraftvoll, männlich stark, überwältigend in der Wirkung. Wundervolle Intensität des Klanges in der langsamen Einleitung, der herrlichen Romanze, das Ganze wirklich geistig durchdrungen und erlebt. Die Gegensätzlichkeit der Werke dieses ersten Konzertes und der Gluckoper bewiesen, daß die Stadt die Führung des Musiklebens einem wahrhaften Musiker, einem begabten und gestaltungskräftigen Dirigenten anvertraut hat, der mit überragendem technischen Können und zielbewußter künstlerischer Arbeit das musikalische Leben der Universitätsstadt seinen Ansprüchen und Verpflichtungen entsprechend auszubauen fähig ist.

Gustav Adolf Trumpff.

HAMBURG. Auch im Weihnachtsmonat Dezember startete die Hamburgische Staatsoper einige kleinere Uraufführungen, die aus gegebenem Anlaß weihnachtlicher Natur waren und in diesem Heft an anderer Stelle besprochen werden. Die Neuinszenierung von Mozarts „Entführung", für die szenisch Oscar Fritz Schuh, musikalisch Hans Schmidt-Isserstedt verantwortlich zeichneten, rückte den Blickpunkt weg vom kunstgewerblich verzärtelten Rokoko und breitete um das Belmonte/Constanze-Paar etwas wie klassizistische Wertbestimmung, ohne sich in allzu gefährliche sentimentalische Bereiche zu verlieren; im Gegenteil: die darstellerische Wiedergabe (etwa die unübertreffliche Osmin-Maske Theo Herrmanns) und das naturalistische Bühnenbild (Wilhelm Reinking) trafen sich musikalisch auf jener realistischen Ebene, die auch ein Hermann Abert dem Tongehalt dieses Singspiels als einer individuellen Charakterkomödie einräumt. Zweifellos: eine fesselnde Neuinszenierung, fort von dem gängigen Operntrott, wenngleich man aus den geschilderten Prinzipien heraus einige überflüssige szenische „Mätzchen" gern ausgeschaltet gesehen hätte.

Ansonsten sieht man sich auf den Brettern der Staatsoper, sei's zum Zwecke der Orientierung oder näherer Verpflichtungsabsichten, nach einem zusätzlichen Dirigenten und nach einer Koloratur-Soubrette um, indem man verschiedene Gastspiele anberaumte, ohne in dieser Hinsicht bereits ein abschließendes „Bulletin" herausgegeben zu haben. Zwei weltbekannte italienische Künstler, deren musikantisches Herzblut um die Mailänder Scala kreist: der Koloratursopran Toti dal Monte und der lyrische Bariton Montesanto, sangen nach einem öffentlichen Konzertabend die Hauptrollen in einer „Rigoletto"-Aufführung; stimmliche Kultur und darstellerische Gebärde waren nicht dramatisiert, wie wir es bei deutschen Rollenvertretern lieben, sondern gewaschen mit den Wässerchen jahrhundertealter theatralischer Überlieferung ihres Landes.

Die Schiller-Oper Hamburg-Altona, die es, äußerer Umstände halber, augenblicklich mehr mit der Operette halten muß, erprobte ihre Opernkräfte, indem sie am Bußtag Zöllners „Versunkene Glocke" liebevoll einstudierte, ohne hier allerdings schon vom Orchester-Instrumentarium der Wagner-Zeit her, künstlerisch alle Wünsche restlos, auch vom Standpunkt einer Volksoper aus, befriedigen zu können.

Das einheimische Konzertleben beschränkte sich nicht nur darauf, am Bußtag das traditionelle Brahms'sche „Requiem" in der St. Michaeliskirche, am Totensonntag Bachs h-moll-Messe und Mozarts „Requiem", und Mitte Dezember unter Jochum Beethovens „Neunte" (zusätzlich des von Cecilia Hansen ausdrucksvoll vorgetragenen Beethovenschen Violinkonzerts) zu bringen, sondern es bescherte innerhalb dieses Besprechungs-Abschnittes auch eine Erstaufführung: Igor Strawinskis Suitenbearbeitung „in drei Runden" des kürzlich in Dresden zur reichsdeutschen Uraufführung gebrachten Balletts „Das Kartenspiel". Auch die Konzertfassung, die der in Paris bewahlheimatete Nationalrusse anfertigte, läßt den Witz der Ballettvorlage ahnen: im bildhaften Spiel absolut Spielerisches zu geben. Doch wirkt dieser

Witz auf die Dauer ernüchternd und illusionslos, da die gestaltenden Kräfte nicht vom genialen Einfall, nicht von der schöpferischen Eingebung, sondern letzten Endes von einer kokettierenden, stilistisch nicht nur auffällig bei Tschaikowsky Anleihe machenden „Erfindung" zehren.

In kammermusikalischer Hinsicht brachte das Kulturgemeinde-Kammerorchester-Konzert unter Konrad Wenk die Uraufführung einer kleinen, teils motorisch befeuerten, teils gefühlsmäßig besinnlichen Streichorchester-Suiten-Auftragsarbeit des einheimischen Komponisten Helmut Paulsen, eine „Hamburgische Abendmusik". Die an dem philharmonischen Kammerkonzert beteiligten Mitglieder hatten sich für eine romantisch erquickende „Harmonie-Musik" zur Verfügung gestellt: für die Uraufführung der „Musik für sieben Holzbläser" des die zweiten Geigenpulte des hiesigen Reichssende-Orchesters anführenden Helmuth Vogt, eine harmlos-besinnliche Angelegenheit, die nur Freude am Klang entwickeln will. Mit anderem künstlerischem Ehrgeiz ging der Sendeorchester-Konzertmeister Bernhard Hamann ans Werk: das Streichquartett des Reichssenders (bei dem Hamann am ersten, Vogt am zweiten Geigenpult sitzt) erbrachte mit der Uraufführung des Streichquartetts d-moll Bernhard Hamanns den Beweis einer ursprünglichen musikantischen Begabung, die aus der Eigengesetzlichkeit des Streichinstruments heraus in einem formal überaus zuchtvollem Zusammenspiel der vier Instrumente eine kammermusikalische Gabe ausbreitete, die wir innerhalb dieser Werkgattung zu dem Besten zählen, was wir an zeitgenössischer Musik in den letzten Jahren überhaupt hörten! Wir sind gewiß, daß sich ein Verleger für dieses Werk bald finden wird.

An nachhaltiger Betätigung in solistischer — einheimischer wie auswärtiger — Hinsicht fehlte es auch innerhalb der vorliegenden Besprechungsperiode nicht; desgleichen war man über die choristische und volksmusikalische Emsigkeit in diesen Wochen an der Wasserkante nicht erstaunt, bestätigt sie doch dem Kunstbetrachter die rege Ankurbelung des nicht mehr künstlich „hochgepäppelten", sondern von einer begeisterungsfähigen Gefolgschaft eingestützten Kunstlebens der Hansestadt überhaupt. Wir wollen daher diesmal auf die Würdigung einzelner Veranstaltungen, auf die Aufzählung der künstlerisch hier tätig Gewesenen verzichten und nur noch abschließend sagen, daß auch in Hamburg (als dem „Tor zur Welt") ein rumänischer und ein isländischer Chor zu Gaste waren und daß der „Tag der Hausmusik" in würdiger Weise durch einen großen Propagandafeldzug der Hamburger Schulen, der Hitler-Jugend und des BDM begangen wurde. Heinz Fuhrmann.

HANNOVER. Langsam ist in diesem Jahre die musikalische Spielzeit in Gang gekommen, hat dann aber mit ziemlicher Wucht plötzlich eingesetzt. Die in acht Kirchen der Stadt anberaumten Buxtehudefeiern trafen mit dem Beginne der Hausmusikwoche zusammen, die mancherlei Anregung brachte, und auch die städtische Bücherei auf den Plan rief, die eine schöne Ausstellung aus ihrem reichen Musikalienbesitz veranstaltete. Rührig sind die nationalsozialistischen Kulturverbände, denen die Aufführung der Liebesliedwalzer und der Zigeunerlieder von Brahms, das Auftreten von Hans von Bendas Kammerorchester, ein Sonatenabend von Kulenkampff, ein Liederabend von Peter Anders und ein Hugo Wolf-Abend von Helene Fahrni und Karl Schmitt-Walter zu danken sind. Die Musikgemeinde pflegt Kammermusik: das Fehse-Quartett spielte zeitgenössische Stücke von Reinh. Schwarz, Otto Leonhardt und Paul Gräner; Gertrude Pitzinger sang Kunst- und Volkslieder und das Alma Moodie-Trio nahm sich eines späten Reger und eines frühen Beethoven an, die Künstlerin allein erntete mit Bachs Sonate in a-moll verdienten Lorbeer.

Einen Verlust erleidet das städtische Musikleben durch die Übersiedlung Hans Stiebers nach Leipzig: schöpferische Köpfe besitzt die Stadt keineswegs im Übermaße. Aus dem hiesigen Nachwuchs ist aber immerhin ein junger Klavierspieler Erik Then-Bergh (in Clara Spittas Schule aufgewachsen) bedeutsam herausgetreten.

Zu den bestehenden Quartett-Vereinigungen der städtischen Konzertmeister Ladscheck und Rust ist eine neue getreten: sie wird von Erna Bethan geführt und wies als Neuheit eine Arbeit von Albert Barkhausen vor. Walter Schindler hat eine schmerzlich empfundene Lücke durch regelmäßige Aufführungen von bachischen Kantaten geschlossen. Den dritten Teil von Bachs Klavierübung brachte Gustav Sasse in der Kreuzkirche zu Gehör. Einen Abend mit mittelalterlicher Musik veranstaltete Paul Gümmer mit dem Fiedel-Trio aus München, einen andern die Gedok.

Die Konzerte des städtischen Orchesters unter Rudolf Krasselt haben als größten Erlebniswert Bruckners fünfte Symphonie gebracht. Sehr bedeutende Anregungen gingen von dem Gastspiel des römischen Augusteum-Orchesters aus, das in Bernardino Molinari einen überaus geistvollen Leiter hat. In der Oper gab es als Hauptereignis die erste Aufführung von Wilhelm Kempffs „Fastnacht in Rottweil", über die an anderer Stelle berichtet wird. Prof. Dr. Theodor W. Werner.

HILDESHEIM. Hervorragende Leistungen wurden wiederum den Mitgliedern der Hildesheimer Musikgemeinde E. V. in den drei letzten Konzerten des vergangenen Winters ge-

boten, vor allem dank der großzügigen Leitung durch KM Fritz Lehmann. Das 4. Konzert brachte außer einer Uraufführung (Eröffnungsmusik für Orchester von dem jungen Hannoverschen Komponisten Ulrich Sommerlatte), über die schon ausführlich berichtet worden ist, Bruckners 3. Symphonie in d in einer glänzenden, von starkem innerlichen Erleben erfüllten Wiedergabe. Das 5. Konzert bot als Kammermusikabend Beethovens gewaltiges Quartett op. 131 in cis und Schuberts Quartett op. 161 in G, in dem auch Schubert gleichsam über sich hinauswächst. Das Strub-Quartett vermittelte uns diese monumentalen Schöpfungen in einer technisch und geistig bewundernswerten Aufführung. Im 6. Konzert erlebte Beethovens Eroica eine tiefbeseelte Wiedergabe durch unser tüchtiges Städtisches Orchester, das durch Kräfte des Niedersächsischen Landesorchesters verstärkt war. Auch das ist ein Vorteil tüchtiger, in weiten Kreisen anerkannter Musiker, daß sich leichter derartige Arbeitsgemeinschaften ermöglichen lassen. Wie Lehmann über diese beiden Orchester verfügt, so hatte er auch die Hildesheimer Chorvereinigung, die er ebenfalls leitet, für dieses Konzert gewonnen, um Beethovens Phantasie für Klavier, Solostimmen und Orchester op. 80 herauszubringen. Das Klavier spielte dabei Adrian Aeschbacher aus Berlin, der auch durch die Wiedergabe von Mozarts Klavierkonzert in G einen starken und nachhaltigen Eindruck hinterließ.

Die Hildesheimer Chorvereinigung hatte sich in diesem Winter an Bachs h-moll-Messe herangewagt. Dank Lehmanns genialer Führernatur und der aufopferungsvollen Hingabe des Chores und des Orchesters fand das Werk in seiner fast übermenschlichen Erhabenheit am Karfreitag eine durchaus würdige Gestaltung. Als Solisten machten sich verdient Adelheid Armhold (Berlin), Anny Bernads (Köln), Walter Sturm (Köln) und Fred Driffen (Berlin). Die Chorvereinigung verschaffte uns auch den Genuß, Georg Kulenkampff Schuberts Sonatine in D, Bachs Partita in d, Beethovens Frühlingssonate und Cesar Francks Sonate in A in vollendeter Weise spielen zu hören. Hier bewährte sich Fritz Lehmann wieder als Meister auch auf dem Klavier.

Der „Volkschor Hildesheim" machte sich durch eine wohlgelungene Aufführung von Händels „Acis und Galathea" verdient. Der Dirigent Karl Kreuzkam wächst immer mehr in seine Aufgabe als Chorleiter hinein. Marianne Ammerpohl (Wittenberge), Elsa Angermann-Dedekind (Hannover), Werner Menke (Leipzig) und vor allem Karl-Josef Trümper (Bremen) hatten ihren redlichen Anteil am Gelingen des Ganzen.

Die beiden großen Männerchöre Hildesheims: der Männergesangverein Hildesheim und der „Schubertbund" gaben je ein Konzert, in denen ältere und namentlich moderne Lieder zum Vortrag kamen. Der erste Verein sang unter einem neuen Dirigenten Hermann Fürchtenicht, der sich auch als Pianist vorteilhaft einführte.

Auf künstlerisch sehr hoher Stufe stand eine Abendmusik, die Prof. Kurt Thomas mit seiner Kantorei in der Michaeliskirche veranstaltete mit Motetten von Joh. Nep. David, Kurt Thomas und Bach („Komm, Jesu, komm") und Passionsgesängen von Eccard, Haßler und Schein. Hans Heinz Haase spielte Sweelinck, Kerll und Bach auf der Orgel.

Die sog. „Volkstümlichen Konzerte", die das Hildesheimer Theater veranstaltet, erlebten zweifellos unter dem neuen Theaterkapellmeister Hans Müller-Oertling einen neuen Aufschwung. Es würde zu weit führen, auf die gediegene Vortragsfolge im einzelnen einzugehen. Von dem Braunschweiger Opernpersonal wurden in diesem Jahre „Arabella", der „Troubadour", „Tiefland" und „Tristan und Isolde" geboten. Zwei junge Hildesheimer Künstler legten in Sonderkonzerten Zeugnis ab von ihrem Aufstieg zur künstlerischen Reife: Irene Sander, die mit klarer und ausgiebiger Sopranstimme Lieder von Franz, Brahms, Wetz und Trunk sang, und der Pianist Werner Mirow, der durch seine ausgereifte Technik überraschte. Dafür, daß auch die Hauskonzerte zu ihrem Rechte kamen, sorgte die Pianistin Gertrud Zimmermann, die ein geladenes Publikum durch gehaltvolle Vorträge kammermusikalischer Art erfreute. Prof. Fritz v. Jahn.

KOBLENZ. Das Koblenzer öffentliche musikalische und musikdramatische Leben pulste auch während der vergangenen Spielzeit mit gewohnter Kraft in schwungvollen Rhythmen. Alle maßgebenden Faktoren waren, wie immer, mit Erfolg bestrebt, das kulturelle und künstlerische Niveau dieses Lebens auf traditioneller Höhe zu erhalten. Das Musikinstitut veranstaltete diesmal wieder sechs Konzerte mit fast nur deutschen Werken. Seine Programmgestaltung war vor allem auf die Wiener Klassiker und die Romantiker eingestellt, ließ aber auch das zeitgenössische Schaffen recht zu Worte kommen. Nach alter Überlieferung bilden die Sinfonien das Herzstück dieser Konzerte. So kamen denn auch in den sechs Veranstaltungen sechs Sinfonien zur Aufführung, eine Tatsache, die den Geist und das künstlerische Streben des Musikinstituts kennzeichnet und beleuchtet. Ein schöner, wohlgelungener Beethoven-Abend leitete die Konzertzeit kraftvoll ein. Die feierlichen Klänge der 3. (Leonoren-)Ouvertüre, das Es-dur-Klavierkonzert und die 5. Sinfonie unter der fortreißenden Leitung von GMD Prof. Dr. Raabe und unter solistischer Mitwirkung des tüchtigen Pianisten Karl Delseit gestalteten diesen Abend

zu einem seelischen Erlebnis. Das zweite Konzert brachte Paul Graeners Variationen über ein russisches Volkslied, ein interessantes, farbiges Stück, Dvořáks Cellokonzert und die 4. Symphonie von Brahms. Der Solist des Abends, Ludwig Hoelscher, erwies sich als erstklassiger Cello-Meister. Im dritten Konzert kamen das Schillersche „Lied von der Glocke" in der Vertonung Hugo Distlers, sowie Schumanns 2. Symphonie zu Gehör. Das Werk von Distler konnte nicht recht erwärmen; es leidet unter Monotonie, die — vielleicht als Folge von Originalitätssucht — das Ganze beeinträchtigt. Das vierte Konzert war ein volkstümlicher Schubert-Abend mit Ouvertüre zu „Rosamunde", Solo-Lieder, Nachtgesang im Walde für Männerchor und vier Hörner, Ständchen für Altsolo und Frauenchor mit Klavierbegleitung und Sinfonie Nr. 8 in C-dur. Die Solisten Else Sihler (Alt) und Rud. Watzke (Baß-Bariton) lösten ihre schöne Aufgabe mit Geschmack und künstlerischem Verständnis. Die Vortragsfolge des fünften Konzertes enthielt Symphonie Nr. 2 in D-dur von Ernst Peters (Uraufführung), das Mozartsche Klavierkonzert in B-dur, die Burleske in d-moll für Klavier und Orchester von Rich. Strauß und Haydns Symphonie in D-dur Nr. 104. Elly Ney zeigte hier wiederum ihr hervorragendes pianistisches Können. Im sechsten Konzert gelangte Bruckners f-moll-Messe zu einer guten Aufführung mit den Solisten Gisela Derpsch (Sopran), Luise Richartz (Alt), Willi Lorscheider (Tenor), Hans Hagen (Baß). Außer dem ersten standen sämtliche Konzerte unter der musikalischen Leitung des städt. MD Dr. Gust. Koslik, der mit künstlerischem Schwung und Verständnis die musikalischen Werke zum charakteristischen Ausdruck brachte. Der Chor sang mit Eifer und schönem Stimmklang; das verstärkte Orchester der Koblenzer Berufsmusiker trug wesentlich zum guten Gelingen dieser Konzerte bei.

Das Stadttheater brachte in dieser Spielzeit drei Neuheiten für Koblenz heraus: „Dr. Johannes Faust" von Reutter, Mussorgskys „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi" und „Der Gondoliere des Dogen" von Reznicek. „Dr. Faust" wirkte durch die Eigenart seines Stils und seiner Bühnenbilder; die Musik charakterisiert die ursprüngliche, derbe Faustsage in entsprechender, effektvoller Weise. Alle drei Neuheiten gelangten zu einer vortrefflichen Wiedergabe dank der musikalischen Leitung, dank der Inszenierung und Bühnengestaltung, vor allem dank der guten Besetzung der Hauptrollen. Das Opern-Ensemble war überhaupt während der verflossenen Spielzeit im Ganzen recht gut vertreten, sowohl für Haupt- als auch für Nebenrollen. So erfreuten denn auch den sachkundigen Hörer die Aufführungen der übrigen Werke: Bohème, Cavalleria rusticana, Bajazzo, Zar und Zimmermann, Die Königskinder, Barbier von Sevilla, Euryanthe, Die verkaufte Braut. Traviata stand hinter diesen Treffern zurück. Das Opernereignis der Spielzeit war aber die Aufführung des „Rosenkavaliers" von Rich. Strauß. Hier entsprachen Inszenierung und Bühnenbilder dem ganzen Milieu. Die Hauptdarsteller waren ihren Aufgaben vollauf gewachsen. Helene Zogbaum, die ausgezeichnete 1. dramatische Sängerin, verkörperte gesanglich und darstellerisch hervorragend die Feldmarschallin. Lily Geier (Rosenkavalier), Fritz Bergmann (Baron Ochs), Edith Berger (Sophie), Fritz Hertling (Herr von Faninal) Julius Lichtenberg (Wirt und Sänger) verstanden es trefflich, sich in Geist und Materie zu versenken; auch die Nebenrollen waren gut besetzt. Orchester und Chor vollendeten das schöne Gesamtbild. Die schwierige, fein differenzierte Partitur kam unter der suggestiven musikalischen Leitung von Dr. Gust. Koslik zu blühendem klanglichen Leben.

Die vier Konzerte des Vereins der Musikfreunde boten wiederum edelstes Gut der Kammermusik. Die Streichquartette Wendling und Stroß erfreuten mit Werken von Beethoven, Mozart, Schubert, Tschaikowsky und Wilh. Maler durch ausgezeichnetes, fein abgestimmtes Zusammenspiel und durch charakteristischen Ausdruck ihrer schönen Klangkörper. Das Pozniak-Trio vermittelte den dankbaren Zuhörern in der vorzüglichen Wiedergabe der Klavier-Trios: Beethoven op. 1 Nr. 2, Dvorak op. 90, Brahms C-dur op. 87 auserlesene Genüsse. Das erste Konzert wurde bestritten von Jos. Pembaur, der drei Klavier-Sonaten von Beethoven: op. 27, die Appassionata und op. 31 sowie zwei Legenden und andere Stücke von Liszt spielte. Die Lisztschen Stücke kamen mit großer Bravour zum Vortrag, während die Interpretation Beethovens, zu subjektiv gefärbt, unter Maniriertheit litt.

Von den solistischen Vorträgen einheimischer Künstler sind vor allem diejenigen der Pianistin Emma Sagebiel hervorzuheben. Die junge Künstlerin hat sich in den letzten Jahren prächtig entwickelt. Ihr Anschlag und ihre Technik, besonders aber ihre Einfühlung, das Sichversenken in den Geist der Tonsprache sind mehr ins Große gewachsen und machen ihr Spiel ausdrucksvoller und fortreißender. Emma Sagebiel spielte verschiedentlich im Rundfunk, in einer Veranstaltung der NS-Kulturgemeinde und in einem Kammermusikabend der Ortsmusikerschaft Koblenz und zwar Werke von Brahms, D'Albert, Reger und Grieg, alle mit feiner Einfühlung schwungvoll und ausdrucksstark.

Die Orgelkonzerte der einheimischen Organisten Erich Kletzin (Christuskirche) und Adolf Heinemann (Florinskirche) gestalteten sich in gewohnter Weise. Die Pflege Bachs, Händels und der Vorklassiker der Orgelkunst war das Leitmotiv dieser Veranstaltungen. Auch Jos. Buschmann

(Jesuitenkirche) betreute durch sein Orgelspiel, unterstützt von seinem trefflich geschulten gemischten Chore, in erbaulicher Weise seine Hörergemeinde. Albert Bröker, der Organist der Josefskirche, führte anläßlich der Generalversammlung der Cäcilienvereine der Diözese Trier mit seinem gemischten Kirchenchore die Messe „Salve Regina" von Otto Jochum charakteristisch und klangschön auf; auch eine Folge von Gesängen „zu Ehren der heiligen Elisabeth" von Franz Philipp kam durch seinen Chor mit Orgelbegleitung und Violine ausdrucksvoll zu Gehör.

Auf dem Gebiete des Chorgesanges wurde nach den Richtlinien der RMK fortgeschritten. Dieser Weg soll im Sinne des nationalsozialistischen Staatsgedankens zur höchsten Gemeinschaftskultur führen, bei der auch das Chorwesen als Kulturträger entsprechend seinem Charakter und seiner Kraft mitwirkt. Zur Erreichung dieses Zieles müssen noch weitere Erfahrungen gesammelt werden. In diesem Sinne sind hier Männerchorgroßkonzerte des Gaues Rheinland-Süd in den Rahmen der großen Konzertveranstaltungen eingeführt worden. Während der verflossenen Spielzeit fanden zwei dieser Konzerte statt unter Mitwirkung des Männergesangvereins Troisdorf (Ltg.: W. Schell) und der Männerquartettvereinigung Cäcilia, Irlich (Leitung: Lorenz Corzelius). Ihre Programme umfaßten Chöre von Schubert, Stürmer, Lißmann, v. Othegraven, Knab, Jochum u. a., die mit schönem, ausgeglichenem Stimmklang und guter Gesangskultur charakteristisch vorgetragen wurden. Kammersängerin Gertrud Rünger und Prof. Alfred Hoehn (Klavier) unterstützten mit ihrer gereiften Kunst diese Veranstaltungen.

Der „Tag der Hausmusik" wurde gemäß seiner Bedeutung festlich begangen. Die Ortsmusikerschaft Koblenz betreute die oberen Klassen der Volksschulen mit musikalischen Vorträgen ihrer Schüler und veranstaltete außerdem einen Kammermusikabend mit folgender Vortragsfolge: Schubert: Streichquartett d-moll Satz II (Ausführende: Gg. Graeffe, Karl Fritsch, Gust. Rudel, Heinrich Palmer), Lieder von Schubert, Schumann, Wolf (Sopran: Else Staudt), Suite nach slowakischen Volksmelodien für Klavier und Violine von Ernst Peters (Ernst Peters, Klavier, Georg Graeffe, Violine), Violinvorträge: Romanze von Wilhelmi, Sarabande und Tambourin von Leclair (Franz Sagebiel), Klaviervorträge: Reger: „In der Nacht", d'Albert: Scherzo, Brahms: Rhapsodie (Emma Sagebiel), Chordarbietungen: Chöre a cappella und mit Instrumentalbegleitung und als Finale: Schlußchor aus Händels Festkantate „Alexander-Fest" (ausgewählter Schülerchor des Kaiserin Augusta-Gymnasiums, Leitung: Studienrat Dr. Heinrichs). Sämtliche Vorträge kamen technisch und musikalisch mit künstlerischem Verständnis schwung- und ausdrucksvoll zu Gehör; überraschend gut gelangen auch die Chorgesänge des wohldisziplinierten Schülerchores.

Erwähnenswert ist noch die Musik Max Broermanns zu dem Schauspiel „Das Leben ein Traum" von Calderon in der Nachdichtung von Wilhelm v. Scholtz, das im Stadttheater in dieser melodramatischen Fassung aufgeführt wurde. Der junge Ehrenbreitsteiner Komponist spricht hier eine ausdrucksvolle, charakteristische Tonsprache, die nach Form und Inhalt natürlich und überzeugend wirkt und auch eine persönliche Note hat. Broermanns interessante, schwungvolle Lieder werden z. T. von Kammersänger Schlusnus in seinen Konzerten gesungen. Ernst Peters.

LÜBECK. (Konzerte junger Künstler. — Gründung eines Kammerchors.) Die vier für diesen Winter vorgesehenen „Konzerte junger Künstler" werden von der „Konzertgemeinschaft" und dem Richard Wagnerverband deutscher Frauen (Ortsgruppe Lübeck) durchgeführt. Sie erstreben eine wirksame Förderung des musikalischen Nachwuchses, der Gelegenheit erhält, sich dem musikliebenden Publikum, der Presse und den Konzertveranstaltern mit einem Leistungsausweis vorzustellen. Marianne Tunder (Violine) und Karl Weiß (Klavier) — ein Schüler Walter Bachmanns — beide aus Dresden, erzielten im vorigen Jahre bei einer Austauschreise nach Griechenland bemerkenswerte Erfolge. Ihr Auftreten in Lübeck erbrachte mit Werken Bachs, Regers und Dvořáks einen bedeutsamen künstlerischen Gewinn. J. S. Bachs g-moll-Partita für Solovioline erfuhr durch Marianne Tunder eine stilstrenge, tonsatte Wiedergabe, die sattelfeste Grifftechnik, straffe Bogenführung und musikantische Willenskraft auswies. Seine im Jahre 1904 erschienene Variationenfuge über ein Thema von Bach op. 81 für Klavier nennt Max Reger in seinen Briefen „ein kolossales Werk" — „das Beste, was er bisher geschrieben habe". Er wünscht ihm eine erstrangige Wiedergabe, wie sie denn auch von Karl Weiß zu hören war. Dieser hoffnungsvolle Pianist spielte die Komposition aus dem Vollbesitz einer geistigen und musikalischen Erarbeitung. Klare Durchlichtung der kontrapunktischen Abwandlung des Grundthemas, plastische Tonformung, fein ausgewogene Schattierung und Phrasierung in einer anschmiegsamen Anschlagtechnik waren Kennzeichen einer eigenwüchsigen Persönlichkeit, die in ihrem Vortrag durch ernsten künstlerischen Wertgehalt und beharrliche geistige Spannkraft bestach. Mit frisch zupackender Musizierfreudigkeit vereinigten sich Marianne Tunder und Karl Weiß zu einer rhythmisch schnittigen und klangfrohen Wiedergabe von Dvořáks Sonatine in G-dur (op. 100). Dies Stück böhmischer Heimatkunst in so sprühendem und innerlich beglücktem Zusammenspiel zu hören, war ein Gewinn dieser

von herzlichem Beifall begleiteten Morgenfeier. — In den drei nächsten „Konzerten junger Künstler“ werden sich Hugo Steurer (Klavier), Kurt Gester (Bariton), Gertrud Tiede-Lategahn (Alt), Alfred Lueder (Klavier), Elisabeth Delseit (Sopran) und Karl Delseit (Klavier) vorstellen.

Der neubegründete Kammerchor besteht aus sechzehn Mitgliedern und ist der Lübecker Singakademie angegliedert. Er widmet sich unter Leitung von Dr. Wilh. Haas der Pflege weltlicher kammermusikalischer Chorwerke. Sein erster Konzertabend enthielt eine Vortragsfolge, die einen Querschnitt aus dem zu erarbeitenden Literaturgebiet veranschaulichte. Sie reichte von englischen Madrigalen des 16. Jahrhunderts über das altdeutsche Lied (Senfl, Eccard, Schein) zu Chorweisen und Madrigalen der Gegenwart. Dr. Haas steht hier noch am Anfang seiner Arbeit. Über das bisher in einjährigem Vorstudium Erreichte gab der erste Konzertabend einen klaren Leistungsausweis: erfreulich die disziplinierte Haltung und sichere Musikalität, gewandt die Einfühlung in die Stilbedingungen der Lieder. Die klanggerechte Einordnung der einzelnen Stimmgruppen und die dynamische Ausfeilung verlangen jedoch noch eine wesentlich verbessernde Überwachung. Anspruchsvolle Aufgaben stellten die zwei ernsten Chorgesänge des von Dr. Haas gern geförderten Ernst Pepping, der ebenso wie Ludwig Weber dem Stil und Satz älterer Vorbilder nachstrebt, im „Säerspruch“ (C. F. Meyer) jedoch zu konstruktiv wirkt. Eine nicht leichte und auch wenig dankbare Aufgabe meisterte der Chor in den Beispielen für das fragwürdige Experiment einer Vertonung von Wilhelm Busch-Versen, wie sie Kurt Thomas in seinem op. 27 wagte.

Die Solistin des Abends war Lore Fischer. Ihr klangwarmer Alt befleißigte sich einer beseelten Ausdruckskultur im Vortrag heiterer und ernster Volksweisen, von denen Telemanns „Rechte Stimmung“ als neckisches Liedchen hervorgehoben sei. Lore Fischers künstlerischer Einsatzwille gilt der Stuttgarter Komponistin Hilde Kocher-Klein. Von den beiden als Uraufführung gesungenen Liedern mutete das „Es rauscht ein alter Brunnen“ als das wertvollere an: melodische Führung und romantisierende Fassung der Begleitstimme entsprechen dem Stimmungsgehalt der Verse von Jürgen Eggebrecht. Aus der übrigen sehr unterschiedlichen Auswahl sei das „Geheimnis“ (Max Geißler) als solider musikalischer Einfall genannt. Dr. Paul Bülow.

MANNHEIM. Es bedarf sicherlich keines Gerhart Hauptmann-Gedenktages, um Paul Graeners Oper „Hanneles Himmelfahrt“ aktuell zu machen. Im Gegenteil, so manches, das in der Dichtung zeitgebunden und daher vergänglich ist, wird in der Oper durch die Sprache der Musik in das Zeitlose emporgehoben. Dies zeigte uns die Erstaufführung von Paul Graeners Oper. Zudem ist die Musik ein viel reicheres und feineres Ausdrucksmittel als das gesprochene Wort; sie vermag noch zarteste und geheimste seelische Vorgänge zu erhellen, die diesem nicht mehr zugänglich sind. In eine Traum- und Märchenwelt führt uns Paul Graeners Musik; sie war auch bei der Mannheimer Erstaufführung der Ausgangspunkt für den Regisseur Curt Becker-Huert sowie den musikalischen Leiter Dr. Ernst Cremer, die beide ganz aus ihr heraus gestalteten und so ein eindrucksvolles Erleben des Werkes vermittelten. Unter den Darstellern seien Gussa Heiken als Hannele, Erich Hallstroem als Lehrer Gottwald und Fremder, sowie Irene Ziegler als Diakonissin und Hanneles Mutter lobend erwähnt. Gut bewährte sich auch Karl Klauß als Leiter des Chores. Da die Oper nicht abendfüllend ist, ließ man ihr hier noch Graeners Sinfonie breve vorausgehen.

Eine weitere Neuheit bescherte uns das Spieljahr mit der Erstaufführung von Norbert Schultzes „Schwarzer Peter“, Oper für große und kleine Leute. Auch ihr liegt wie dem vorgenannten Werk das Märchen zugrunde. Aber was dort im Traumhaften dämmert und webt, das ist hier ins helle Tageslicht versetzt, wandelt fest und unbekümmert auf derben Füßen, ist vergröbert und in das Groteske gezogen. Frisch und froh, so recht unbekümmert singt und klingt es hier. Diesen heiteren Charakter wahrten auch Hellmuth Ebbs in der Inszenierung und Dr. Ernst Cremer in der musikalischen Leitung, denen wir als dritten im Bunde gleich noch Friedrich Kalbfuß, den Schöpfer der Bühnenbilder hinzufügen wollen. Die Rollen der beiden Könige waren bei Hans Scherer und Friedrich Kempf gesanglich und darstellerisch in guten Händen; nicht minder kann dies von dem Spielmann Theo Lienhards, dem Prinzen Roderich von Franz Koblitz und der Prinzessin Erika Milli Gremmlers gesagt werden.

Neben diesen Erstaufführungen brachte die Spielzeit einige neue Inszenierungen, so gleich zur Eröffnung Verdis „Ein Maskenball“. Hier zeigte der neuverpflichtete Regisseur Curt Becker-Huert zum ersten Male mit gutem Erfolg sein Können. Einen großen Erfolg errang auch C. M. v. Webers „Euryanthe“, besonders durch die prachtvolle musikalische Ausdeutung von GMD Karl Elmendorff. Er war es auch, der die neuinszenierte Oper Beethovens „Fidelio“ zum tiefen Erlebnis werden ließ.

Zur Bereicherung des Spielplanes trugen die Neueinstudierung von Mascagnis „Cavalleria rusticana“ und Leoncavallos „Der Bajazzo“ bei, ferner die Wiederaufnahme von Siegfried Wagners Volksoper „Schwarzschwanenreich“, P. Tschaikowskys

„Eugen Onegin“ und nicht zuletzt die unsterbliche Operette „Der Zigeunerbaron“ von Johann Strauß.

So darf man wohl behaupten, daß die ersten Monate in unserem Nationaltheater reich waren an Abwechslung, an redlichem Bemühen und gutem Erfolg. Karl Stengel.

MEXIKO. (Deutsche Musik.) Als ich neulich aus einem der Preparatoria-Konzerte, die vom Universitätschor und -orchester veranstaltet werden, kam, traf ich am Tore, noch ganz benommen von den Klängen der Schicksalssinfonie Beethovens, mit einer mir bekannten mexikanischen Familie zusammen. Obwohl ich auch nur einer der vielen Zuhörer war, gratulierte man mir mit aufrichtiger Begeisterung: „Sind Sie nicht stolz, Deutscher zu sein. Es muß doch ein herrliches Gefühl sein, zu dem Volke zu gehören, das Meister der Musik hervorgebracht hat wie diesen Beethoven!“ Ein andermal spielte ich in einem rein mexikanischen Festkreise die Mondscheinsonate. Man äußerte so viele freundliche und herzliche Dankesworte. Eine Dame, auch Mexikanerin, gestand mir, daß sie Musik über alles liebe und Beethoven könne sie nicht genug hören, sie könne alles vergessen darüber, wie sei doch das deutsche Volk dieses Mannes allein wegen zu beneiden. Es ist immer gar nicht leicht, solche Freundlichkeiten geziemend zu erwidern. Es ist aber wahr, daß die deutsche Musik dem Mexikaner wirklich zu Herzen geht und daß zum großen Teil die Deutschfreundlichkeit des Mexikaners in der deutschen Musik ihre Ursache hat. Beethoven liebt man vor allen anderen. Die Neunte ist schon öfter hier aufgeführt worden und einer der neuzeitlichsten Konzertsäle hat den Namen „Sala Beethoven“ erhalten. Das Beethoven-Denkmal, das die deutsche Kolonie von Mexiko gestiftet hat, hat man gegenüber dem gewaltigen Gebäude aus Marmor, dem riesigen Palacio de Belles Artes aufgestellt, der in seiner Großartigkeit seinesgleichen in der Welt sucht.

Auch Johann Sebastian Bach verehrt man in Mexiko. Ob man aber seine tiefgründige Bekenntnismusik richtig auffaßt und versteht, möchte ich noch dahingestellt sein lassen. Tatsache ist, daß ein Konservatorium den Namen „Juan Sebastian Bach“ trägt, daß darin auch ein großes Maendler- und Schramm-Cembalo steht, auf dem viele altklassische Musik erklingt. Von Bachs Musik konnte man außer vieler Kammermusik einschließlich der Brandenburgischen Konzerte, Orgelwerke, die Kantate „Wachet auf“ und sogar Teile aus der Hohen Messe, Teile der Kunst der Fuge und des Magnificat hören, auch Suiten für Orchester sind in der kurzen Zeit von 10 Monaten, die ich jetzt hier bin, in den Konzertsälen erklungen.

Interessant ist es, festzustellen, welchen Anteil die deutschen Meister in den hiesigen Hauptmusikveranstaltungen haben und welche Epochen vor allem bevorzugt werden, beziehentlich welche überhaupt nicht vertreten sind.

Die musikalischen Zyklen der Abteilung für soziales Handeln und Tun an der Nationaluniversität (Departamento de Accion Social de la Universidad Nacional de Mexico) sind wohl die gewaltigste und vornehmste Kulturkundgebung, die unsere mexikanische Regierung auf musikalischem Gebiet durchzuführen im Begriff ist. Erstmalig hat man in der Hauptstadt einen so umfassenden Konzertplan aufgestellt. Sie werden im Anfiteatro Bolivar de la Escuela Nacional Preparatoria durchgeführt. Der Eintritt ist frei! Die Konzerte sind überfüllt. Die Begeisterung kennt keine Grenzen. — In 25 Aufführungsabenden werden die charakteristischsten, entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Werke der Weltliteratur zu Gehör gebracht. Man ist dabei ausgegangen von dem Gedanken, den Musikliebenden des Volkes, denen die Eintrittspreise für Konzerte unerschwinglich sind, die Möglichkeit zu bieten, gute Konzerte zu besuchen. Man führt damit gleichzeitig eine Tat der Volkserziehung durch, die in der Form der Abendschule ihresgleichen sucht! Die Planung nach zeitlicher Ordnung und sachlich in drei Gruppen zyklisch getrennt, zeigt deutlich die erzieherische Absicht: Stilentwicklung am praktischen Beispiel zu zeigen.

Den ersten Zyklus „Kammermusik“ bringt die Instrumentalvereinigung „Trio classico“ zur Durchführung. Deren Musiker — Mexikaner — sind meist in Europa, d. h. in Berlin oder in Paris ausgebildet. Außer anderen Solisten, die nach Bedarf in den verschiedenen Werken mittun, gruppiert sich das Interesse um die Hauptausführenden Santos Carlos, hervorragender Pianist, Ezequiel Sierra, Violine, und Domingo Gonzales, Cello. Die deutschen Namen und Werke stehen, vor allem, was Klassik betrifft, in überwiegender Mehrheit im Vordergrund. Auch die Programme, die musikerzieherische Notizen zu den Werken enthalten, werden jedem kostenlos am Eingang in die Hand gedrückt. — Was wird in den sieben Kammermusikabenden gespielt?

I. Couperin, Triosonate für 2 Violinen und Klavier, Corelli Violinsonate, Vivaldi Cellosonate und Klaviertrio von Rameau.

II. J. S. Bach Triosonate c-moll, Cellosonate von Händel und Kaiserquartett von Haydn (nur deutsche Werke!).

III. Mozart Klavierquartett g-moll, Kreutzersonate von Beethoven, Beethoven Klaviertrio in c-moll (nur deutsche Werke!).

IV. Schuberts Forellenquintett, Mendelssohn Cellosonate (auf dem Programm wird die jüdische Abkunft besonders erwähnt!) und Robert Schumanns feuriges Klavierquintett in Es-dur.

V. Klarinettentrio von J. Brahms, die berühmte A-dur Violinsonate von Franck, die auch hier selten in den Konzerten der Gastviolinisten fehlen darf, und Saint-Saëns' Klavierquintett.

VI. Tschaikowsky: Quartett, Arensky: Klaviertrio und Dohnanyi: Quintett.

VII. Pierné Trio mit Flöte, Debussy Violinsonate und Ravel Quartett.

Von 22 aufgeführten Werken waren 9 deutsche. Und die deutschen, vor allem die romantischen, etwa das Forellenquintett sprachen beim Mexikaner am meisten an.

Der zweite historische Kursus wird vom Universitätschor durchgeführt. Sein Leiter Maestro Juan D. Tercero ist stolz auf seine deutschen Lehrjahre und ist begeisterter Deutschenfreund. Was bringt er in seiner Konzertreihe?

I. John of Fornsete, den englischen Sommerkanon, Adam de la Hale: Rondel, altes französisches Lied, dessen Verfasser nicht bekannt ist, Crispinus Stappen: Frottola. Arcadelt: Madrigal, Pierre de la Rue: Mille Regretz, zwei Gesänge von Josquin de Près, Orlando di Lasso wird in französischer Sprache serviert: Quand mon Mary. Weiterhin bekommt man zu hören von Du Caurroy, Claude de Jeune und Clement Janequin, selbstverständlich auch französisch.

II. Zwei Madrigale von Palestrina und weiterhin liest man die Namen folgender Autoren: Gesualdo de Venosa, Marenzio, Gastoldi, Ingegneri, auch zwei zeitgenössische Namen mexikanischer Autoren tauchen im Programm an dieser Stelle auf: Morales und Ponce, darnach Goudimel, Orlando di Lasso, T. L. de Victoria und Févin. Die Werke sind von dem etwa 60 Stimmen starken Chor wirklich lebendig und einwandfrei aufgeführt worden. Im ersten Teil des folgenden Konzertes hört man nur Schütz und zwar in deutscher Sprache!

III. Heinrich Schütz: „In dich, Herr", „Komm, ich bitte" und „Cantate Domini". Im zweiten Teile hört man Musik von W. Byrd, John Hilton und Th. Morley. Zuletzt drei Madrigale von Monteverdi.

Das 4. Konzert gilt J. S. Bach und Händel alles deutsch gesungen, der Chor hat nur mexikanische (also spanisch sprechende) Mitglieder.

IV. J, S. Bach Kantate „Wachet auf". Händel Chöre mit Orchester aus dem Alexanderfest und aus dem Messias, das Halleluja hört man stehend! Große Begeisterung. Nur deutsche Werke!

V. Mozart-Haydn-Beethoven. Mozart singt man lateinisch und italienisch, Haydn englisch und Beethoven deutsch. Von Mozart hört man einige Kanons weltlicher Art und einige geistliche Gesänge, von Haydn aus „Die sieben Worte" und von Beethoven aus den „Ruinen von Athen". Nur deutsche Werke!

VI. Wieder nur deutsche Werke und zwar in deutscher Sprache: Schumann: Beim Abschied (mit Holzbläsern), Frühlingsglocken (Männerchor). Brahms: Liebesliederwalzer mit vierhändiger Klavierbegleitung. Schubert: 92 Psalm mit Baritonsolo und Männerchor mit Hörnerbegleitung. Liszt singt man in spanischer Übersetzung: Himno del Niño al Despertar (Frauenchor mit Harfe und Orgel) und „A San Francisco" für Männerchor, Orgel, Trompeten und Schlagzeug.

VII. Das letzte Konzert bringt Debussy, N. Sokolow, Tscherepnin, Ravel und Hindemith (Frauenklage und Landsknechtslied) und als Abschluß Richard Strauß' sechzehnstimmiges gigantisches Chorwerk op. 34.

Der dritte Zyklus „Orchestermusik in geschichtlicher Folge" wird vom Nationalorchester ausgeführt, das die Herren Maestro José F. Vazques und Maestro José Rocabruna dirigieren.

Auch hier herrschen die Namen deutscher Komponisten im Gesamtprogramme vor. Ebenfalls in sieben aufeinanderfolgenden Konzerten bringt man die Hauptstücke musikalischer Literatur:

I. Corellis Concerto grosso mit dem Weihnachtspastorale, Händels „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" für Sopran (Maria Bonilla, ausgebildet in Berlin und München) und Orchester, Vivaldis Konzert für 3 Soloviolinen und Streichorchester, J. S. Bachs Suite für Soloflöte und Streicher und die Ratswahlkantate.

II. Haydns Militärsinfonie, Mozarts Konzert für 2 Klaviere mit Orchester, dazu die Es-dur Sinfonie und Ausschnitte aus der Schöpfung Haydns werden mit Chor gebracht. Nur deutsche Werke!

III. Schuberts himmlisch lange C dur Sinfonie, Beethovens Violinkonzert und die Schicksalssinfonie. Nur deutsche Werke!

IV. Schumanns 4. Sinfonie, Chopins Klavierkonzert (op. 11) und Brahms' F-dur Sinfonie.

V. Berlioz' Ouverture zu Benvenuto Cellini, Wagners Karfreitagszauber, Siegfrieds Trauermarsch und Isoldens Tod, Liszts Tasso.

VI. Tschaikowskys 5. Sinfonie, Richard Strauß' „Canto de la Sacerdotisa de Apolo" für Sopran (Maria Bonilla) und Orchester und Rimski-Korssakows Scheherezade „Poema".

VII. Bruckners 3. Sinfonie (in Mexiko zum ersten Male in der alten Fassung) und Francks La Redemption.

Außerdem sollen im Oktober und November des Jahres einige Operneinstudierungen die Konzerte krönen. Es ist besonders erstaunlich und bemerkenswert, daß hier für den sogenannten „Ciclo Historico de Drama Lirico" nur deutsche Werke ausgewählt wurden, obwohl die meisten der Musikstudenten fürs Opernfach nach Italien geschickt wurden. Es werden folgende Opern zur Aufführung kommen: Gluck „Orfeo ed Euridice",

Weber „Der Freischütz“, Mozart „Don Juan“ und Wagner „Lohengrin“. Dies alles stellt aber nur einen Teil des hiesigen Musiklebens dar, es sind nur die staatlichen Musikveranstaltungen, die von der Regierung durchgeführt werden zur kulturellen Aufbauarbeit. Dazu kommen zahlreiche Privatkonzertveranstaltungen von hiesigen Künstlern und von fremden. Die nach ihrem Orchesterleiter benannten „Chavez-Konzerte“ bringen sehr viel Modernes, auch viel Versuchsmusik, sie nehmen die erste Stellung im Musikleben Mexikos ein und stellen im guten Sinne das gesellschaftliche Ereignis dar. Hervorzuheben sind davon die Aufführung der Neunten Beethovens, die zur jährlichen Tradition geworden ist, Richard Strauß' „Eulenspiegels lustige Streiche“, Bachs Brandenburgische Konzerte unter vielem anderen. In den Kammerkonzerten im Beethovensaal, die unter der Leitung des bedeutendsten mexikanischen Komponisten Manuel M. Ponce stehen, sang Maria Bonilla den Beethovenzyklus „An die unsterbliche Geliebte“, ein Chor sang Teile der Hohen Messe J. S. Bachs, u. a. hörte man auf einer sehr modern intonierten Orgel außer der Toccata und Fuge in d-moll Choralvorspiele von J. S. Bach. Augenblicklich ist der Wiener Konviktschor auf einer Gastreise hier und hat das Brahmssche Requiem angekündigt. Also alles in allem, es ist auch in Mexiko viel musikalischer Betrieb, leider beinahe manchmal zuviel Betrieb! Aber keinesfalls ist es wahr, daß, wie man in Deutschland die Vorstellung verbreitet finden kann, in Mexiko musikalische Kultur fehle. Auch mit dem Kulturbolschewismus, der zweifellos mehr und mehr überhand nimmt, wird übertrieben. Wir haben in Mexiko-Stadt eine der größten Auslandsschulen, eine Hochburg des Deutschtums. Fast 1000 Schüler lernen nicht nur die deutsche Sprache, sondern singen auch deutsche Volkslieder und die Kampflieder des neuen Deutschland werden trotz strenger Inspektion durch die mexikanische Regierung und trotz des dortigen jüdischen und russischen Einflusses von den deutschen Schülern mit Begeisterung gesungen.

Dr. phil. Arno Fuchs.

MÜNCHEN. Der Generalintendant der Bayerischen Staatsbühnen, Oskar Walleck, hat unlängst darauf aufmerksam gemacht, daß München auf dem halben Wege zwischen Berlin und Mailand liege, und aus dieser erdkundlichen Tatsache den Schluß einer besonders regen und ausgiebigen Pflege der italienischen Oper gezogen. Eine solche verwirklicht sich vor allem in der großzügigen Berücksichtigung Giuseppe Verdis, der zu einem Hauptbeherrscher des Münchener Opernspielplans geworden ist. Binnen verhältnismäßig kurzer Frist sind „Rigoletto“, „La Traviata“, „Troubadour“, „Macbeth“, „Maskenball“ und „Aïda“ szenisch wie musikalisch vollständig erneuert worden, und nun ist diesen „Don Carlos“ gefolgt. Es ergab sich dabei der seltsame Fall einer Erstaufführung nach 70 Jahren, denn sonderbarer Weise war gerade diese Schöpfung des Maestro noch niemals in der Staatsoper dargestellt worden. Indes, es wäre töricht, um frühere Versäumnisünden rechten zu wollen, zumal diese nunmehr durch den Glanz einer Aufführung wettgemacht worden sind, wie solcher zu keinen Zeiten wohl werbender für Werk und Wiedergabe hätte erstrahlen können. Die Münchener Oper hatte sich ihre eigene Übersetzung und Bearbeitung geschaffen. Die Übertragung eines Ungenannten läßt diesen als vorzüglichen Musiker und Mann vom Fach erkennen, denn die Textworte schmiegen sich unmittelbar der musikalischen Diktion, sowie den Forderungen des Gesanges an. Im allgemeinen gründet die Münchener Fassung auf der von Verdi selbst autorisierten vieraktigen Gestalt des Werkes, schmilzt aber auch kleinere Teile der ursprünglichen fünfaktigen Form nietenlos dem Ganzen ein. Als glücklichen Einfall muß man es bezeichnen, daß in der Schlußszene auf die Entführung des Infanten durch Karl V. verzichtet wurde. Carlos gibt sich nun, um nicht in die Hände der Inquisition zu fallen, selbst den Tod, übrigens ein Zug, der aus der Schiller'schen Urfassung herübergenommen wurde. Zum Ausklang kehrt dann der Mönchschor „Recordare, Jesu pie“ aus der Anfangsszene wieder — ein ergreifender Augenblick. Der ersten Fassung entstammt die Verkleidungsszene der Eboli, leider hat dafür die Sängerin auf das bezeichnende spanische Kanzon im ersten Akte verzichten müssen: der einzige Strich, mit dem man sich nicht recht befreunden kann. Szenische und musikalische Leitung griffen geschwisterlich ergänzend ineinander, die Aufführung, zu der Rochus Gliese stimmungsprächtige Bühnenbilder geschaffen hatte, war mit größter Sorgfalt und Liebe vorbereitet, die dem Regisseur Rudolf Hartmann, sowie dem Dirigenten Clemens Krauß alle Ehre machten. Zudem hatte Krauß für eine bis in die kleinsten Aufgaben reichende Vollkommenheit der sängerlichen Interpretation gesorgt. Viorica Ursuleac (Königin), Gertrud Rünger (Eboli), Hanns Hermann Nissen (König Philipp II.), Torsten Ralf (Carlos), Alexander Sved (Posa), Hans Hotter, bezw. Paul Bender (Großinquisitor), Georg Wieter (Mönch) und Felicie Hüni-Mihacsek (Sopranstimme) — eine wahrhaft erlesene Besetzung!

Die Operette, deren zeitweiliger Verwaisung man vorübergehend im Nationaltheater ein gastlich Asyl geboten hatte, ist nun in das völlig neugestaltete Theater am Gärtnerplatz zurückgekehrt. Allerdings ist damit die Verbindung mit den Staatsbühnen nicht abgerissen; im Gegenteil, als erstes „Staatliches Operettentheater“

des Fischers Zephori den beschwingten Auftakt der Sommerspielzeit.

In den Orchesterkonzerten des Richard Wagner-Vereins und der NS-Kulturgemeinde fesselte besonders die Uraufführung von S. W. Müllers „Böhmischer Musik", nachdem seine „Heitere Musik" noch von 1934 in bester Erinnerung stand. Die eigene Einfälle und Smetana-Dvořák-Anklänge geschickt verbindenden Sätze „Furiant", „Polka", „Altes Trutzlied" (Passacaglia über ein eigenes Thema) sowie „Dorfkirmes" erwiesen sich alle als gleich wirkungssicher gearbeitete Unterhaltungsmusik. Tschaikowskys Vierte und ein Liszt-Wagner-Abend mit solistischen Darbietungen von Josef v. Manowarda-Wien bildeten den Ausklang der von KM Lessing wieder umsichtig betreuten Sinfoniekonzerte.

Die verdienstvollen „Musikalischen Feierstunden" der Kreismusikerschaft setzten sich auch weiterhin für das einheimische Schaffen ein und vermittelten u. a. die Bekanntschaft mit Julius Gatters humorvollen Variationen über „Hab ein Wage vollgelade" für Klavier, Oboe, Klarinette und Fagott, ferner mit drei eigenwilligen, kontrapunktisch apart durchgeführten Chorsätzen von Hans Wolfgang Sachse nach Texten von E. Roth, W. Busch und Goethe, umrahmt von Dittersdorfs Es-dur-Quartett und dem g-moll-Klavierquartett von Brahms mit Frieda Lohse am Flügel. Von den vielen weiteren Chorkonzerten verdient noch das des Plauener Männerchors (unter W. Reichel) genannt zu werden, da es zwei Uraufführungen von Johannes Händel („Säerspruch" und „Trompeter, blase") sowie das schwerblütige „Hohe Lied der Arbeit" von Kurt Thomas brachte, während Georg Böttchers neuromantisches „Oratorium der Arbeit" in der Nachbarstadt Oelsnitz eine groß angelegte Wiedergabe erfuhr.

In der Berichtszeit verschied im Alter von 82 Jahren Hilmar Mückenberger, der als Komponist zahlreicher Heimatlieder weit über die Grenzen des Vogtlandes hinaus bekannt geworden ist. Dr. Hans Dietrich Hellbach.

REGENSBURG. Der Aufbau unserer Oper, der in den letzten Jahren glücklich begonnen wurde, geht stetig weiter unter dem Zusammenwirken zweier so ausgezeichneter Kräfte, wie es unser Intendant Dr. Rudolf Meyer und unser 1. leitender Kapellmeister Dr. Rudolf Kloiber sind. Unter den bisher zur Aufführung gelangten Opern ist vor allem neben dem „Freischütz" und neben „Tosca" eine Neueinstudierung von Glucks „Iphigenie in Aulis" zu erwähnen. Dr. Rudolf Meyer hat sich zum Ziele gesetzt im Stadttheater Regensburg, dem „Theater der Bayerischen Ostmark", welch ehrenvollen Titel es von der Reichstheaterkammer verliehen erhielt, die wichtigsten Werke Glucks, als des großen Sohnes der Bayerischen Ostmark, nach und nach zur Aufführung zu bringen. Wir erinnern uns noch gern der vorjährigen Wiedergabe von Glucks „Orpheus und Eurydike" und können mit Genugtuung feststellen, daß „Iphigenie in Aulis" nicht nur im Gelingen der Aufführung den vorjährigen Gluckerfolg noch stark übersteigerte, sondern vor allem auch, daß das Publikum heute schon auf die Werke Glucks weit mehr eingestellt ist und begeistert mitgeht, so daß sämtliche Aufführungen vor ausverkauftem Hause stattfinden konnten. Die Wiedergabe der Oper erfolgte nach der Bearbeitung von Richard Wagner, der die Göttin Artemis selbst auf der Bühne erscheinen läßt und durch sie einen versöhnenden Schluß herbeiführt. Die Oper war in allen Einzelheiten glücklich besetzt. Für den Agamemnon war Robert Hager als Dauergast von der Oper in Chemnitz gewonnen. Alle anderen Partien wurden durch einheimische Kräfte besetzt, die sich neben dem stimmgewaltigen Hager durchaus würdig behaupteten. Mit besonderer Anerkennung verdienen erwähnt zu werden der Achilles von Gerhard Zimmermann, die Klytemnestra von Anna Bargo und die Iphigenie von Friedel Winhold. Aber auch die kleinen Partien waren vollkommen einwandfrei besetzt, so vor allem die Artemis von Else Schlegel. Dr. Rudolf Kloiber hatte als musikalischer Leiter Chor und Orchester auf besondere Höhe gebracht und Anni Heuser gab in der Leitung der von ihr stilvoll einstudierten Reigen Ausgezeichnetes. Besonders dankbar sind wir auch dem Bühnenbildner Jo Lindinger, der diesmal seine hervorragende Kraft in der „Iphigenie" auch der Oper lieh, die sonst leider gegenüber dem Schauspiel in der Gestaltung des Bühnenbildes etwas zurückstehen muß. Der besondere Dank für das Außerordentliche, das uns mit der Wiedergabe der „Iphigenie in Aulis" geschenkt wurde, gebührt aber unserem Intendanten Dr. Rudolf Meyer, der das Ganze betreute und zu einer glücklichen und in allen Teilen hervorragenden Einheit werden ließ. Die uns gebotene Leistung läßt den schon dann und wann wachgewordenen Wunsch nach der Entstehung von Gluck-Festspielen durch das „Theater der Bayer. Ostmark" erneut wach werden. Möchte es gelingen, diesen Plan doch noch zur Tat werden zu lassen. — Neben der Oper wurden uns eine große Reihe von Konzerten beschert, von denen wir hier die wichtigsten nur kurz erwähnen können. Die feste Säule unseres Konzertlebens bildet der Musikverein, der unter Führung von Landgerichtsdirektor Wilhelm Schmitt auch für diesen Winter ein vielseitiges und reiches Programm zusammengestellt hat. In der Kammermusik war wieder das Calvet-Quartett (Paris) und Wilhelm Stroß mit Wolfgang Ruoff

in einem Violin-Klavier-Sonatenabend vertreten. Calvet brachte diesmal erfreulicher Weise 3 Franzosen zu Gehör, von denen Ravel mit seinem Streichquartett in F-dur und Debussy mit seinem Streichquartett in g-moll besonders begeisterten. Im Sonaten-Abend Stroß-Ruoff bildete die „Suite im alten Stil" von Max Reger den Höhepunkt. Hierin vereinigten sich beide Künstler zu einer restlos vollendeten Wiedergabe. Poldi Mildner überzeugte auch bei uns in einem Klavierabend von ihrer ungeheueren technischen Fertigkeit, die sich besonders in den Variationen über ein Thema von Paganini in a-moll von Brahms zu imponierender Größe gestaltete. Ein nicht hoch genug zu bewertendes Verdienst hat sich der Musikverein durch die Übernahme der bisher vom Stadttheater allein veranstalteten Symphoniekonzerte erworben. Das erste dieser Konzerte brachte unter Dr. Rudolf Kloiber mit dem verstärkten Theaterorchester Franz Schuberts Symphonie Nr. 7 in C-dur und Beethovens Symphonie Nr. 4 in B-dur. Dr. Kloiber war beiden Werken ein überlegener Ausdeuter. — Ein weiteres Orchesterkonzert wurde uns zum „Tag der deutschen Hausmusik" unter dem Titel „Musik um Mozart" vom Collegium musicum beschieden. Dr. Ernst Schwarzmaier, der verdiente Leiter desselben, brachte uns in frischem Draufgängertum die Symphonie in D-dur für Doppelorchester von Joh. Christ. Bach und die Symphonie in B-dur von Mozart. Klara Lazar (Budapest) erwies sich in der Wiedergabe des Klavierkonzertes in D-dur von Mozart trotz ihrer Jugend als eine vortreffliche vielversprechende Pianistin. Neben ihr zeigte noch die Sopranistin Hannah Klein von Pöppinghausen-Berlin in zwei Arien von Joh. Christ. Bach ihre ausgezeichnete Schulung in der Leichtigkeit, mit welcher sie die Koloraturen meisterte. — Erwähnt sei auch eine kirchenmusikalische Feierstunde, zu der sich die Sopranistin Maria Weiß und der Nürnberger Organist Rudolf Zartner zusammengetan hatten. Rudolf Zartner erwies sich als ein gewandter Könner in dem Vivaldi-Konzert in C-dur für Orgel von Joh. Seb. Bach und in dessen Triplex-Fuge in Es-dur. Maria Weiß ist nun schon heimisch in unseren Konzertsälen und Kirchen. Man hört ihren schönen klaren und weittragenden, gut durchgebildeten Sopran immer wieder gern. Ihr liegt die getragene Melodie ebenso gut wie die Koloratur-Arien und wir freuen uns immer wieder, ihr im Konzert zu begegnen. — Auch in Regensburg lag in den letzten Jahren wie in so vielen anderen Orten unseres deutschen Landes das Chorwesen stark darnieder. Nun endlich weht auch hier ein frischer Wind. Der Singverein Regensburg, der sich in früheren Jahren wiederholt großzügig für das Schaffen lebender Komponisten eingesetzt hatte, hielt auch diesmal nach langer Pause unter seinem neuen Leiter Gustl Buchner an dieser Gepflogenheit fest und brachte uns Werke lebender Komponisten der Bayerischen Ostmark. Unter diesen hob sich ein Zyklus für 3stimm. Männerchor „Lieder von der Landstraße" von Karl Schäfer besonders hervor. Das war ein gewaltiger Schritt vorwärts, hinweg von der alten Liedertafelei. Wir sind dem Singverein aufrichtig dankbar, daß er uns mit diesem Werk bekannt gemacht hat. Ebenso zeichneten sich die Chöre von Rudolf Eisenmann, einem Schüler von Joseph Haas, aus. Besonders gelungen in ihrer zarten, stimmungsvollen Romantik erwiesen sich die gemischten Chöre Rudolf Eisenmanns, die durch den Madrigalchor des Singvereins mit Begleitung einer Flöte und einer Geige dargeboten wurden. Drei Chöre im heimatlich bayerischen Volkston von H. K. Schmid machten den Beschluß des Abends, der von der Sopranistin Carola Schmitt mit Liedern von Josef Schneider und Josef Sell noch besonders abwechslungsreich gestaltet wurde. Zu einem Ereignis besonderer Art wurde uns die Aufführung von Franz Liszts großem Oratorium „Christus" durch den Regensburger Liederkranz mit dem Damengesangverein anläßlich des 100jährigen Bestehens des Liederkranzes. Dr. Bruno Stäblein, der Leiter beider Vereine, hat in der Wiedergabe des Liszt'schen Werkes eine meisterliche Leistung vollbracht, die alles Chorische, was wir in den letzten Jahren hier erlebten, weit hinter sich ließ und so zu einem einzigartigen Erlebnis wurde. Der Chor zeigte eine Stimmkultur, wie wir sie bisher an ihm nur selten erlebt haben, willig und erfolgreich folgte er allen dynamischen Zeichen. Es war mehr als ein einfaches Festkonzert. Wir hatten den Eindruck, daß es Dr. Stäblein und seiner Gattin, die als Sopranistin die führenden Soli innehatte, ein religiöses Erlebnis war, was sie uns gaben. Dr. Stäblein gebührt aufrichtiger Dank für diese hervorragende Leistung. Nach dieser hochgesteigerten Leistung war es nur natürlich, daß man mit gespannter Erwartung dem rasch folgenden Konzert des „Regensburger Domchores", dessen Veranstaltung der Musikverein übernommen hatte, entgegensah. Es zeigte sich gerade durch die rasche Folge der beiden Konzerte, daß beide Arten der Besetzung, sowohl die des gemischten Chores mit Frauenstimmen, wie auch die des gemischten Chores mit Knabenstimmen ihre Berechtigung haben. Man wende nur beides zur rechten Zeit an, wie es hier so vorbildlich geschah. Domkapellmeister Prof. Dr. Theobald Schrems führte uns mit seiner Schar in einem umfangreichen Programm durch die Musik von 4 Jahrhunderten. Von Obrecht und Palestrina angefangen über Lasso, Schein und andere bis zu Mozart, Bruckner, Brahms und Thiel wurden uns geistliche Chöre beschert. Den Beschluß machten heitere Chöre von Donati, Morley und Lasso, denen als Zugabe noch zwei

Weihnachtsliedchen folgten. Nicht endenwollender Beifall dankte immer von neuem den bekannten vortrefflichen Leistungen unserer Domspatzen. Der Abend reihte sich würdig den in vergangenen Jahren vom Musikverein veranstalteten Weihnachtsmusiken an. Gustav Bosse.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Programme mit alter Musik sind durchweg schon aus klanglichen Gründen in hohem Grade mikrophongeeignet. Das ist auch ein Beweis, daß die kompositorische Technik der alten Meister die Materie überwindet, weil sie immer vom Tonmaterial ausgeht, also bei allem Ideenflug den konkreten Klang zum entscheidenden Ausgangspunkt und Ziel nimmt. Als Beispiel sei die Sendung „Nordische alte Musik" angeführt, in der man eine Triosonate von Buxtehude (Flöte: Gebel, Gambe: Kohlschütter, Spinett: Kremer) und Lieder von Purcell (Bariton: Drosihn) hörte.

Adelheid Armhold setzte sich für die Lieder von Yrjö Kilpinen ein, die sie mit ihrem klaren Sopran und voll inniger Einfühlung in den seelischen und naturhaften Ausdruck dieser Gebilde ihrem ganzen „atmosphärischen" Reichtum gemäß ausschöpfen konnte. Gerhard Gregor am Klavier war ein zuverlässiger Partner.

Die ausgezeichnete Pianistin Else C. Kraus hatte in ihre „Klaviermusik" auch Stücke von Scarlatti und Haydn aufgenommen, über deren Wirkung das eingangs Gesagte gilt.

Das im Rahmen des Hamburger Brahms-Festes veranstaltete Konzert der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler, das in seiner ganzen Ausdehnung übertragen wurde, übte natürlich große Anziehungskraft aus. (Es mochte nur bedauert werden, daß das Eröffnungskonzert des Festes nicht auch übertragen werden konnte; denn der rein künstlerische Eindruck der vom Hamburgischen Staatsorchester unter Eugen Jochum aufgeführten I. Sinfonie und des B-dur-Klavierkonzertes (Wilhelm Kempff) hätte in keiner Weise einen Vergleich mit den Berlinern zu scheuen brauchen.)

Der Bariton Hans Heinz Hamer wird allmählich zum Spezialisten des „zeitgenössischen" Lied-Faches. Er bevorzugt allerdings eine gewisse nachromantische Richtung, so daß der von ihm gebotene Ausblick in das heutige Liedschaffen mithin eine erhebliche Einschränkung erfährt. Damit soll natürlich sein Verdienst um die Zeitgenossen nicht geschmälert werden, nur erscheint der repräsentative Begriff „zeitgenössisch" bei ihm mehr biographisch als stilistisch eindeutig.

Die 150. Wiederkehr des Uraufführungstages des „Don Giovanni" veranlaßte die Sendeleitung zu einer Übertragung des anbetungswürdigen Werkes aus der Hamburgischen Staatsoper; daß wir die dort beliebte Textfassung von Hermann Roth weder für mozartnah noch für anbetungswürdig halten, haben wir bereits vor längerer Zeit an dieser Stelle ausgesprochen. Und auch sonst ist der Duktus dieser Aufführung inzwischen nicht ärmer an Problemen geworden.

Siegfried Schultze brach für Robert Schumann eine kräftige Lanze. Die „Fantasiestücke" (op. 12) sind und bleiben eben doch ein Glücksfall der deutschen Klaviermusik.

Unter den ständigen und gastierenden Dirigenten des Senders konnte sich der Mailänder Oreste Piccardi mit einem speziell italienischen Programm („Tor zur Welt") erheblich auszeichnen. Besonders Geminianis „Follia" (nach Corellis Sonate op. 5, Nr. 12) und die Orchester-Sonate von Mario Labroca hinterließen nachhaltigen Eindruck.

Der spanische Gitarrist Andres Segovia war glücklicherweise an einem Tag gleich zweimal zu hören. Es ist phantastisch, was dieser Mann auf seinem Instrument fertigbringt; er ist bei seiner brillanten Virtuosität doch ein herrlicher Musiker geblieben.

Man kann dem Sender an Hand dieser kurzen Notizen also nachsagen, daß er bestrebt ist, durch Einladung zahlreicher interessanter Gäste die musikalischen Aufführungen aufzulockern, um auch durch Abwechslung unter den Interpreten die Hörerschaft zu neuer oder verstärkter Teilnahme anzuregen. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Oft schon haben wir zu würdigen gewußt, mit welcher Sorgfalt unser Sender sich der „Oper im Funk" annimmt. Im November waren es vier Opern und eine Operette. Neben dem damit vermittelten Genuß der Kenntnisnahme schlägt man den Weg frei, in der Zusammenarbeit mit der echten Bühne den Hörer dann auch ins Theater zu bringen. Das ist verdienstvolle Arbeit! Wir hörten eine sehr lebendige Übertragung von Smetanas „Die verkaufte Braut" aus dem Deutschen Opernhaus Berlin. Daß Lortzings „Casanova" in der frischen Bearbeitung Müller-Arhembergs freudig begrüßte Auferstehung feierte, sei dem Reichssender München besonders gedankt. Unverständlich scheint, daß eine solche Meisterpartitur so lange liegen bleiben mußte! Ein glückhaft Musizieren ging von der Wiedergabe aus; Hans A. Winter und seine Solisten sprühten von strahlender Laune. Die Wiederholung wird diesen bestechenden Eindruck

nur bestätigen und zugleich die Opernbühnen vielleicht doch zu überzeugen wissen, daß Lortzings „Casanova" sich sehr wohl für die weltbedeutenden Bretter eignet. Die Gluckfeier wurde gekrönt mit zwei Werken des Meisters. Ein in seiner köstlichen Melodik bezauberndes Stück ist die komische Oper „Der betrogene Kadi"; und darauf folgte „Orpheus und Eurydike". Hier war eine Neuerung bemerkenswert: den Orpheus sang ein Bariton (Harlan); vom funkischen Standpunkt ist das zu begrüßen, weil durch den Stimmunterschied die Klangcharaktere voneinander abgehoben sind. Eine kugelrunde Angelegenheit ist die Operette „Extrablätter" von Quedenfeldt und Dostal. Kugelrund deswegen, da der Text operettenhaft voll lustiger Unmöglichkeiten, dabei so charmant ist und die Musik Dostals auffallend sauberes Können und viel hübsche Einfälle zeigt. Vorzüge, die Spaß machen. Müller-Arhemberg hat den Text, Michalski die Musik fein aufeinander eingeschliffen.

Wie gut, daß die „Stunden der jungen Nation" als Reichssendungen eingeführt wurden. Von Berlin kam die Kantate „Briefe der Gefallenen" von Möller und Blumensaat. Das Werk muß ob seiner Ehrlichkeit, ob seiner ernst leuchtenden Schönheit tief ins Herz eines jeden dringen. München nun ergänzt diese Reichssendungen mit einer Viererreihe von zeitgenössischer Klavier- und Kammermusik unter dem Titel „Jugend der Nationen", deren erste Deutschland und Polen galt. Cesar Bresgens Bratschensonate (vom Komponisten und Valentin Härtl zwingend gespielt) ist in Bachs Nähe geraten; wobei die Bratschenlinie viel eigenwilliger geführt ist (Zukunftsversprechen!) als der mehr barocke Klaviersatz. Dammert setzte sich darauf ein für talentvolle, in der pianistischen Darlegung anreizende Klavierstücke des Polen Maciejewski, die indes noch nicht ganz ausgereift scheinen und, im durchsichtigen Satz, klare Klavierbagatellen von Labunski.

Jedermann wird an Felix Raabes gar lustiger Vertonung von Hans Sachsens „Wahrhaftige Beschreibung etwelcher Stände" nachhaltige Freude haben; ein Werk echten Humors. Vorzüglich die Wiedergabe unter Zengerles Leitung. Vom Londoner Fleet Streetchor hörten wir erstaunliche Leistung. Diese Zeitungsleute erreichen einen, in solcher Reinheit und Stilsicherheit selten erzielten Zusammenklang. Alle Achtung vor dem Programm, das Musik des 16. Jahrhunderts und der Gegenwart aufwies.

In den Orchesterkonzerten eine sehr beachtliche Uraufführung: v. Westermans „Serenade". Prägnante Einfälle sind geschmackvoll harmonisiert; deutscher Tanzrhythmus wird geschickt mit slawisch anmutender Melodie gekoppelt. Der Beginn taucht in sorglos freimütige Naturschilderung. Der 2. Satz der musikantisch geschlossenste. Das Werk wird seinen Weg machen. In einem Abendkonzert Hans A. Winters ersang Luise Willer den „Gesprächen des Todes" von Paul v. Klenau freundliche Eindrücke. Man wünscht ihnen mehr Ursprünglichkeit. Berlioz' wunderbares Lied „Auf dem Friedhof" wurde von Karl Erb außerordentlich tief gedeutet. Ebenfalls von Winter begleitet spielte Hoehn das B-dur-Brahms-klavierkonzert in Vollendung. Von Nürnberg kam Zilchers eingängige musica buffa mit leider das künstlerische Niveau nicht ganz haltenden Gedichten Meders.

In der Kammermusik gab es herrliche Lieder von Pfitzner, die Gertrud Pitzinger, vom Komponisten begleitet, eindringlich sang. Viel Hingabe steckte in der Konzertstunde, da Olga Schwind und Corry de Rijk wundervolle Frühmusik mit Radleier und Laute brachten. Erlesenen Genuß schenkten König, Uhl und Dorfmüller mit dem melodiebegnadeten Dumky-Trio Dvoraks. Ein vorbildliches Programm hatte Agnes Forell mit dem Geiger Schmidtner gewählt. Technisch wie in der Gestaltung darüberstehend spielte Agnes Forell Werke von Rheinberger und Skriabin. Glänzend gelangen die Violinsonate von Haas und die doch etwas angesüßten „tre Canti" Pizettis. v. Bartels.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE NACHRICHTEN

Kürzlich tagte der Verwaltungsausschuß der Arbeitsgemeinschaft Musikinstrumentengewerbe in der Reichsmusikkammer. Es wurde u. a. besprochen: die Vorbereitung einer Neuregelung der im Geigenbau üblichen Ursprungsbezeichnungen, Maßnahmen zur kulturpolitischen Ausrichtung der deutschen Schallplatten-Industrie. Begrüßt wurde die Mitteilung, daß dem Präsidenten der Reichsmusikkammer durch eine namhafte Spende von privater ausländischer Seite die Möglichkeit gegeben wurde, die Anfertigung hochwertiger deutscher Meistergeigen in Auftrag zu geben, die gemeinnützigen Kulturorchestern zur Verfügung gestellt werden sollen.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Münchener Festspiele 1938 (vom 24. Juli bis 7. September) werden mit der Uraufführung von Richard Strauß' neuer Oper „Der Friedenstag" eröffnet. Vorgesehen sind ferner: an Wagner-Opern „Parsifal", „Meistersinger", „Tristan und Isolde", „Der fliegende Holländer". Mozart wird vertreten sein mit „Don Giovanni", „Zauber-

flöte", „Cosi fan tutte", „Figaros Hochzeit"; Rich. Strauß mit dem „Rosenkavalier", „Ariadne" und „Salome". Den Abschluß der Festspiele soll eine „Italienische Festwoche" mit „Aida", „Barbier von Sevilla", „Tosca" und Puccinis „Il Trittico" bilden.

In Hameln veranstaltete die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" eine Lortzing-Festwoche unter Mitwirkung des Niedersächsischen Landesorchesters, des Niedersächsischen Symphonie-Orchesters und der Solisten Kurt Huxdorf, Wilhelm Patsche, Paul Wiesendanger vom Opernhaus Hannover und Lilly Krayer vom Stadttheater Duisburg.

Der Städtische Gesangverein M.-Gladbach „Cecilia" beging die Feier seines 85jährigen Bestehens mit einem dreitägigen Musikfest, das zugleich auch das 35jährige Bestehen des Städtischen Orchesters feierte. Geboten wurde Kunst der Großmeister (Bach, Kantate 79; Beethoven, 9. Symphonie; Bruckner, 6. Symphonie in der Originalfassung; Brahms Violinkonzert).

Am diesjährigen „Deutschen Musikfest" in Wiesbaden nehmen die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler, die Münchener Philharmoniker unter Siegmund von Hausegger und die Wiesbadener Symphoniker unter Carl Schuricht teil.

Frankfurt a. M. bereitet für den Sommer eine Festwoche für deutsche Chormusik vor, in Erinnerung daran, daß vor 100 Jahren, im Sommer 1838, das erste deutsche Sängerfest in seinen Mauern abgehalten wurde. In Verbindung mit dieser Festveranstaltung wird auch gleichzeitig die 100-Jahrfeier der Mozartstiftung, die auf dem damaligen ersten deutschen Sängerfest ins Leben trat, begangen.

Die Salzburger Festspiele 1938 (23. Juli bis 31. August) bieten „Tannhäuser", „Zauberflöte", „Meistersinger von Nürnberg", „Fidelio", „Falstaff", „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit", „Orpheus und Eurydike", „Cosi fan tutte" und den „Rosenkavalier".

Das nächste Fest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik wird im Frühjahr 1938 in London durchgeführt.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Wien wurde eine „Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker" ins Leben gerufen, die sich die in den letzten Jahren unterbrochene Pflege der Bläser-Kammermusik zum Ziele gesetzt und für die von Jänner bis März 1938 angesetzten vier ersten Konzerte ein wertvolles klassisches, auch mit modernen Neuheiten (von R. Huber, K. Winkler, L. Thuille und H. Hadamovsky) versehenes Programm aufgestellt hat. Der neuen Vereinigung gehören die Philharmoniker und Professoren Josef Niedermeyer (Flöte), Hans Kamesch (Oboe), Leopold Wlach (Klarinette), Karl Oehlberger (Fagott), Gottfried von Freiberg (Horn) und Leopold Kainz (Horn) an.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien konnte soeben die Feier ihres 125jährigen Bestehens festlich begehen.

Die Danziger Singakademie konnte unlängst auf ihr 120jähriges Bestehen zurückblicken.

Auch die Singakademie Chemnitz feiert ihr 120jähriges Bestehen.

Die Nürnberger Chorvereinigung beging die Feier ihres 100jährigen Bestehens mit einem öffentlichen Konzert.

Vom 26. Juni bis 2. Juli tagt der Internationale Verband der Gesellschaft der Autoren und Komponisten in Stockholm. Man erwartet die Teilnahme von etwa 200 Komponisten und Schriftstellern.

Conrad Hansen, Siegfried Borries und Arthur Troester haben sich unlängst zu einem Trio zusammengeschlossen.

Die neugegründete Kammermusikvereinigung des städt. Orchesters Wuppertal trat mit einem beifällig aufgenommenen Konzert erstmalig an die Öffentlichkeit. Die Vereinigung hat es sich zur Aufgabe gemacht, die großen Kammermusikwerke für kombinierte Streicher- und Bläserbesetzung zu pflegen. Das Programm des Abends enthielt neben dem Nonett von Spohr und dem langverschollenen Septett von K. Kreutzer die Serenade für Flöte, Harfe und drei Streicher von A. Roussel.

Die sudetendeutschen Künstler Maria Heller (Cembalo und Klavier), Alfred Wildner (Flöte), Willibald Buchner (Violine), Oskar Riedl (Bratsche), Emil Buchner (Cello) haben eine Kammermusikvereinigung gebildet, die sich die Pflege alter und neuer Kammermusik zur Aufgabe gestellt hat.

Prof. Johannes Biehle-Berlin teilt in einem Rundschreiben an die Mitglieder der Akademischen Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst die Auflösung der Vereinigung mit.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In den Lehrkörper der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München wurden berufen: Dr. Heinz Bischoff als Lehrer für Laute und Gitarre, Kammermusiker Wilhelm Arnold und Kammermusiker Josef Schmid als Lehrer für Klarinette.

Am 1. Oktober 1937 wurde nun auch in Karlsruhe eine Musikschule für Jugend und Volk mit einem Festakt feierlich eröffnet.

Die Lessing-Hochschule in Berlin veranstaltete eine Gluck-Gedenkstunde, in deren Rahmen Prof. Dr. Franz Rühlmann von der Staatl. Hochschule für Musik über „Christoph Willibald Gluck, ein Wegbereiter des deutschen Musikdramas" sprach.

Im Rahmen einer schlichten Feier übernahm die Staatliche Hochschule für Musikerziehung in Charlottenburg das von der Alt-Kameradschaft „Organum" anläßlich ihres 50jährigen Bestehens 1936 gestiftete und von dem Berliner Bildhauer Fritz Melis ausgeführte Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkrieges. Musikalisch wurde die Feier von Bachs Präludium c-moll und Kurt Thomas' Variationen über „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" (vorgetragen von Prof. Fritz Heitmann) und von Armin Knabs Kantate „Heldengedenkfeier" umrahmt.

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin veranstaltet auch im Jahre 1938 und zwar Ende Januar eine Musikwoche, die als der festliche Höhepunkt des Studienjahres gedacht ist und in einer Reihe von Sonderveranstaltungen Zeugnis von der Jahresarbeit ablegen soll. Vorgesehen sind: die Eröffnungsfeier (23. Jan.) mit der Aufführung der Bachmotette „Singet dem Herrn", einer Orchester-Suite von Max Reger und einer Feierkantate von Wolfg. Fortner unter Leitung von Direktor Prof. Dr. Eugen Bieder; eine Musikstunde „Das Volkslied in künstlerischer Gestaltung" (Werke u. a. von Praetorius, Ottmayer, Senfl, Lemlin, Froberger, Cesar Bresgen, Paul Höffer, Gerhard Maaß und Friedrich Zipp), ausgeführt durch das Seminar für Privatmusiklehrer; ein Kammermusikabend mit Werken von Max Reger, dargeboten durch die Fachgruppe „Kunstübung"; ein Volksspielnachmittag; ein Singspielnachmittag, veranstaltet von der Jugendgruppe der pädagogischen Abteilung. Den Abschluß der Woche bildet eine Veranstaltung des staatlichen Lehrgangs für Volks- und Jugendmusikleiter mit der Uraufführung einer Kantate von Heinrich Spitta. In Verbindung mit dieser Arbeitswoche ist eine Arbeitstagung für Musikerzieher geplant.

Das Staatskonservatorium der Musik in Würzburg bot in einem kürzlichen Abendkonzert Werke von Bach, Händel, Beethoven und Grieg und in einer weiteren Veranstaltung Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele".

Im Rahmen eines Orgelabends der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln erklang u. a. Mathias Weckmanns „Toccata in g-moll", Hermann Schroeders „Fantasie in e-moll" und J. N. Davids „Toccata und Fuge in f-moll".

Der als Nachfolger von Professor Erdmann an die Kölner Hochschule für Musik berufene Pianist Hermann Drews stellte sich mit zwei Beethoven-Abenden, an denen er Beethovens letzte Klavierwerke spielte, der Öffentlichkeit vor.

Die Preußische Akademie der Künste, Abteilung Musik, machte in einer Abendveranstaltung unter Mitwirkung des Landesorchesters Berlin mit Werken der Studierenden der Meisterschulen bekannt. Man hörte: Johannes Przechowskis „Sinfonisches Vorspiel", Johannes Rietz' „Zweite Sinfonie", S. L. Eckhardt-Gramattés „Passacaglia und Fuge", Theodor Wegelebens Variationen „Der Hildebrandston".

## KIRCHE UND SCHULE

Prof. Franz Xaver Dreßler-Hermannstadt veranstaltete Orgel-Abende in Klausenburg und Bistritz, die mit Altmeister-Kunst bekannt machten.

Die Evangelische Kantorei St. Matthäus München brachte unter ihrem Leiter Landeskirchenmusikdirektor Prof. Friedr. Högner zwei Motetten von Heinrich Schütz und zwei fünfstimmige Motetten von Johannes Brahms zu einer vortrefflichen Wiedergabe.

Organist Walther Kunze widmete seine 29. Geistliche Abendmusik in der Evangelischen Kirche zu Radewell Bach, Buxtehude, Schütz.

Domorganist Horst Schneider-Bautzen brachte im letzten Halbjahre wieder eine Reihe zeitgenössischer Werke zur Aufführung: Joseph Haas (Orgelsuite in A, Gesänge an Gott, Deutsche Singmesse), K. Thomas (Chöre aus dem Weihnachtsoratorium), Distler (aus dem Jahreskreis), Göhler (Geistliche Hirtenlieder), Mauersberger, Grabner (op. 24 Media vita in morte sumus), Karg-Elert, Wenzel (Orgelsonate in a, Orgelgesänge für Alt), J. N. David (Fantasie und Fuge in C), Paul Krause. Die Chorwerke wurden von dem Kammerchor Bautzen und dem Inquilinerchor an St. Petri (gegr. 1574) gesungen.

Organist Paul Bauer veranstaltete in seiner Stadtkirche zu Eisenberg einen Abend „Alte und neue Adventsmusik" unter Mitwirkung von Konzertsängerin Toni Scholtz-Halle, von Mitgliedern der Stadtkapelle und von H. Prüfer (Orgel).

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar führt in diesem Winter einen Vortrags-Zyklus „Klingende Musikgeschichte" (mit musikalischen Beispielen) durch, für den u. a. Prof. Dr. Hans Joachim Moser-Berlin, Prof. Richard Münnich-Naumburg, Dr. Otto zur Nedden ihre Mitwirkung zugesagt haben.

Als Max Reger-Feier vermittelte Domorganist Prof. Josef Ahrens an drei Abenden in der Hedwigs-Kirche zu Berlin Orgelwerke des Meisters.

In einem stark besuchten Kirchenkonzert in der Bonifatiuskirche zu Mannheim hörte man Werke von Joseph Meßner und Karl Höller, dar-

geboten durch den Cäcilienchor der Pfarrei unter Leitung von Organist Adolf Berchtold und unter Mitwirkung der Solistin Ellen Pfeil.

Die Oberrealschule 3 in München bot ein Weihnachtskonzert im großen Saal des Odeon unter Leitung ihres Musiklehrers Karl Meister, bei dem alte und neue Weihnachtsmusik erklang.

## PERSÖNLICHES

Der bekannte isländische Komponist Jon Leifs wurde zum Präsidenten des „Isländischen Kulturamtes für Internationalen Austausch" ernannt.

Als Nachfolger des verstorbenen Kapellmeisters Helmuth Schlawing wurde Siegfried Meik vom Koburger Landestheater nach Bremerhaven berufen.

Der bekannte Geiger Florizel von Reuter wurde zum Mitglied des Prüfungsausschusses für Musikerzieher in Stettin und Pommern ernannt.

KMD Richard Wagner konnte unlängst auf eine 40jährige Wirksamkeit als Kantor in Buchholz i. Sa. zurückblicken.

Der lyrische Tenor des Kasseler Staatstheaters Jacob Sabel wurde ab Herbst 1938 auf 5 Jahre an das Opernhaus Frankfurt a. M. verpflichtet.

Kammervirtuos Joseph Lederer feierte das Jubiläum seiner 40jährigen Zugehörigkeit zur Kapelle der Sächsischen Staatstheater in Dresden.

Nachdem Reichheer und Luftflotte ihren eigenen Musikinspizienten für die Musikkorps erhielten, bekam nun auch die Kriegsmarine mit Wirkung vom 1. Dezember ihren eigenen Musikinspizienten. Stabsmusiker Karl Flick-Wilhelmshaven wurde mit der Wahrnehmung dieser Geschäfte beauftragt. Karl Flick, der im 61. Lebensjahre steht, gehört seit 1897 der Marine an.

Robert von Scheidt feierte das Jubiläum seiner 40jährigen Bühnentätigkeit und zugleich seiner 25jährigen Zugehörigkeit zur Oper in Frankfurt a. M.

*Geburtstage.*

Am 25. Januar feiert Landgraf Alexander Friedrich von Hessen seinen 75. Geburtstag (vgl. hierzu S. 64).

Der bekannte Komponist, das verdiente langjährige Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Hermann Bischoff, wird am 7. Januar 70 Jahre alt.

Gymnasialdirektor i. R. Prof. Stephan Ley-Bonn, der sich als Beethovenforscher einen Namen gemacht hat, wurde am 30. November 1937 70 Jahre alt.

Die bekannte Sängerin und Gesangspädagogin Anna Bahr-Mildenburg wurde am 29. November 1937 65 Jahre alt.

Am 6. Januar wird Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube 65 Jahre alt (vgl. hierzu S. 65).

Am 12. Dezember 1937 wurde der auch in Deutschland hochgeschätzte Komponist Kurt Atterberg, der bedeutendste schwedische Tonsetzer der Gegenwart, 50 Jahre alt.

*Todesfälle.*

† am 1. Oktober 1937 an Herzschlag Kantor Otto Lange-Leipzig, der über 30 Jahre an der dortigen Andreasgemeinde wirkte.

† am 9. November 1937 der Generalabt des Stiftes Klosterneuburg bei Wien, Dr. Josef Kluger. Selbst ein tüchtiger Musiker und Musikkenner war er am künstlerischen Leben unserer Zeit hoch interessiert und fördernd tätig. Als junger Stiftsgeistlicher hatte er die Liebe Anton Bruckners gewonnen, der von 1869 an bis zu seinem Tode immer Gast des Stiftes war, und bewahrte ihm seine Anhänglichkeit und treue Gefolgschaft bis zu seinem eigenen Ende. Dr. Kluger gehörte auch dem Präsidium der Gesellschaft der Musikfreunde und der Wiener Konzerthausgesellschaft an. J.

## BÜHNE

Die Württembergischen Staatstheater brachten unlängst 3 Ballettpantomimen zur Erstaufführung: Beethovens „Geschöpfe des Prometheus", Rudolf Wagner-Régenys „Zerbrochenen Krug" und Igor Strawinskys „Petruschka".

Das Stadttheater in Münster, das sich in den letzten Jahren wiederholt durch die Pflege weniger bekannter Gluck-Opern und -Singspiele verdient machte, hat anläßlich des Gluck-Gedenktages sein heiteres Singspiel „Der bekehrte Trunkenbold" zur Aufführung gebracht.

Die Dresdener Staatsoper feierte den Gluck-Gedenktag mit einer Neuinszenierung seiner „Iphigenie auf Tauris".

Barbara Kemp-von Schillings wird die Regie der Erstaufführung von Max von Schillings' „Ingwelde" in der Berliner Staatsoper übernehmen.

GMD Prof. Karl Leonhardt leitete als Gast eine Festaufführung von Beethovens „Fidelio" im Württembergischen Staatstheater.

Die Städtischen Bühnen Nürnberg haben erfreulicher Weise Heinrich Kaminskis „Jürg Jenatsch" in den diesjährigen Spielplan aufgenommen.

Die Stuttgarter Oper hat Alfred Lortzings „Undine" in einer sehr wirkungsvollen Neuausstattung herausgebracht.

Am Ulmer Stadttheater brachte die Tanzmeisterin Anni Peterka Hans Claus Langers musikalisch-dramatisches „Italienisches Straßenlied" zu einer wirkungsvollen Uraufführung.

## KONZERTPODIUM

Im „Gohliser Schlößchen" zu Leipzig wird in den Monaten Dezember bis März das gesamte kammermusikalische Schaffen Beethovens in einer Reihe von Abendveranstaltungen

aufgeführt. Im Januar kommen an drei Abenden die Violinsonaten zu Gehör, es folgen dann die Klaviertrios, Streichquartette und die Kammermusik für Bläser.

Nach der soeben stattgehabten Berliner Uraufführung erklingt Robert Schumanns nachgelassenes Violin-Konzert nun zunächst in Düsseldorf, der Stätte, an der die Komposition entstand, unter Leitung von GMD Hugo Balzer. Professor Kulenkampff wird auch bei dieser Aufführung den Solopart übernehmen.

Das soeben in Frankfurt uraufgeführte „Duo für Violine und Cello" von Hans Pfitzner kommt demnächst in Jena (Professor Volkmann), Berlin (Hans Pfitzner-Gesellschaft) und Stuttgart (Intern. Musikfest des Ständigen Rates) zur Aufführung.

Hans Pfitzner übertrug die Münchener Erstaufführung seines neuen Duos für Geige und Cello Prof. Wilhelm Stroß und Konzertmeister Hermann von Beckerath.

Walter Niemann und Hans-Vollrath von Klipstein gaben in der Leipziger Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen mit großem Erfolg einen Abend „Antiker Idyllen und Balladen" im kerzenbeleuchteten Oesersaal des Gohliser Schlößchens. W. Niemann spielte aus eigenen Klavierwerken: Altgriechischer Tempelreigen op. 51, „Pompeji"-Miniaturen op. 48, Antike Idyllen nach Dichtungen von Else Bergmann op. 99; von Klipstein sprach Schillers „Pompeji und Herculanum", „Hymne an die Freiheit" und die Bergmannschen Dichtungen.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Paul Gerhardt fanden eine Reihe von Aufführungen seiner Werke für Orgel, Chor, Sologesang, Einzelinstrumente und Orchester statt und zwar geschlossene Paul Gerhardt-Abende in Greiz, Zwickau-Bockwa und Dresden, Gruppen- und Einzelwerke in Marburg/Lahn, Planitz, Schedewitz, Pirna a. E. u. a., eine Paul Gerhardt-Stunde mit Liedern und Kammermusik im Reichssender Leipzig. Durch das städtische Orchester Zwickau kam seine neugestaltete Sinfonische Fantasie über „Ein feste Burg" für großes Orchester zu glänzender Uraufführung, Marburg und Planitz brachten sein großes Blasorchester-„Requiem" op. 18, das weiterhin in Greiz, Kassel, Lichtenstein-Callnberg zur Aufführung kommen soll. Weitere Aufführungen — zumeist unter Mitwirkung des Komponisten an der Orgel — sind in Crimmitschau, Dortmund, Zwickau, Frankenberg, Leipzig, Chemnitz, Dresden, Altenberg vorgesehen.

Der bayerische Ministerpräsident Ludwig Siebert lädt alljährlich die Mitglieder der Münchener Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, deren Ehrenvorsitzender er ist, zu einer Feierstunde ein, die auch im heurigen Jahre wieder zum schönsten Ausdruck seiner tiefen Verehrung für den Bayreuther Meister wurde.

Anton Bruckners 5. Symphonie kam soeben in Lübeck unter GMD Heinz Dressel zu einer vortrefflichen Wiedergabe in der Originalfassung.

Friedrich Karl Grimms „Kammertrio-Sonate für Klarinette, Fagott und Klavier" kam durch Mitglieder des Bläserquintetts der Berliner Staatsoper zur Ur-Aufführung. Seine „Suite" für Englisch Horn erklang kürzlich in Wiesbaden erstmals.

Im 3. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft Bremen kam Haydns „Schöpfung" unter GMD Hellmuth Schnackenburg mit Amalie Merz-Tunner, Walter Ludwig, Fred Drissen als Solisten zur Aufführung. Im 4. Konzert hörte man u. a. Max Trapps „Fünfte Symphonie" und die „Fünf Lieder für Sopran und Orchester" von Joseph Marx.

Im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Gemeinschaft KdF — NS-Kulturgemeinde Detmold — sang Alwine Jording-Ridderbusch Johannes Brahms' Symphonische Gesänge „Romanzen aus Tiecks Magelone", am Flügel von dem Leiter der Meisterklasse für Klavier am Konservatorium Osnabrück, Heinrich Graf von Wesdehlen, begleitet.

Der Münchener Pianist Otto A. Graef begleitete in den letzten Monaten die Geiger Vasa Prihoda, Walter Barylli, Sigmund Bleier, Michael Schmid und Melanie Michaelis, die Sänger Elisabeth Feuge, Anny von Kruyswyk und Rudolf Gerlach in zahlreichen Konzerten des In- und Auslandes.

Robert Hegers „Ernstes Präludium und heitere Fuge" hatte bei der kürzlichen Lübecker Aufführung unter GMD Heinz Dressel guten Erfolg.

Gustav Schwickerts „Concertino für Kammerorchester", Werk 9a, kam Ende des Jahres in Dortmund unter Prof. Sieben zur erfolgreichen Ur-Aufführung.

Landesleiter und Pianist Paul Schotte fand als Solist der KdF-Konzerte im Gau Württemberg-Hohenzollern zusammen mit dem Landesorchester des Gaues bei Publikum und Presse größte Anerkennung.

Das Dahlke-Trio (Prof. Julius Dahlke, Klavier; Prof. Alfred Richter, Klarinette; Prof. Walter Schulz, Cello) kehrte soeben von einer erfolgreichen Konzertreise durch das Memelgebiet und Ostpreußen zurück, auf der es neben klassischer Musik Werke von C. H. Grovermann und Kurt Schubert vermittelte.

Heinz Schuberts „Verkündigung" für Solo-Sopran, Frauenchor, gemischten Chor und Orchester kam in Berlin (Singakademie unter Prof. Dr. Georg Schumann) und in Königsberg/Pr. (Vereinigte Musikalische und Sing-Akademie unter MD Hugo Hartung) zur Aufführung.

Heinrich Kaspar Schmids neue „Liederserenade“ für gemischten Chor, Solostimmen, Streichquartett oder Streichorchester und Klavier erklang bereits in mehreren Städten.

Im „Gohliser Schlößchen“ zu Leipzig findet im Januar ein Martin Plüddemann-Balladenabend statt.

Valentin Ludwig-Berlin sang im „Bayreuther Bunde“ zu Berlin einen Martin Plüddemann-Abend mit einer Auswahl seiner Tenorlieder, Balladen und Romanzen und hielt einen einleitenden Vortrag über des Meisters Schicksalsweg und trauriges Künstlerlos. Der interessante Abend weckte bei Publikum und Presse weithingehendes Echo.

Das Göhre-Wasowicz-Trio spielte in Münster in Westfalen das „Hungerpastor-Trio“ von Paul Graener.

Maximilian Sternitzki führte in seinem Konzert mit dem Gauchor der NS-Frauenschaft-Berlin Chöre lebender Tonsetzer auf, darunter auch acht Frauenchöre von Armin Haag. Die Solistin des Abends, Margarete Schiele, steuerte Lieder desselben Komponisten bei. Besonders großen Erfolg errangen neben fünf ungarischen Volksliedern für dreistimmigen Chor, Streichern und Soloklarinette die „Drei deutschen Tanzlieder“ für Frauenchor und kleine Bläserbesetzung, in den sich die anwesende Dichterin Dorothea Maikath-Knofpe und der gleichfalls anwesende Komponist teilen konnten.

Im 2. volkstümlichen Symphoniekonzert des Kammerorchesters des Bach-Vereins Königsberg i. Pr. unter Leitung von Traugott Fedtke hörte man nach Werken von Mozart, Grieg und Wolf-Ferrari eine Uraufführung, des jungen ostpreußischen Komponisten Kurt Usko „Heitere Musik für Streichorchester“.

Karl Ludolf Weishoff wurde neuerdings zu Konzerten nach Ostpreußen und an den Sendern Königsberg und Hamburg eingeladen.

Emmi Leisner hatte ihren Liederabend in der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen ausschließlich auf Franz Schubert eingestellt.

In diesem Winter veranstaltet Köln 9 Konzerte in Abständen von jeweils 14 Tagen, in denen je 3 junge Künstler des Gaues der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

Auch Breslau wird in diesem Winter „Stunden der Musik“ durchführen, die mit dem jungen künstlerischen Nachwuchs bekanntmachen.

Der Frankfurter Cäcilien-Verein bringt kommende Ostern eine Karfreitagsaufführung der „Matthäus-Passion“ unter Leitung von Prof. Dr. Ludwig Holle und ein Sonderkonzert mit Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“ mit GMD Franz Konwitschny als Gastdirigent.

Beim 2. internationalen Austauschkonzert Deutschland-Schweiz in Winterthur kamen Paul Höffers „Festliches Vorspiel“, „Drei Sätze für Streichorchester“ von Th. Peter Schacht, die „Variationen über ein Geusenlied“ von Helmuth Degen und Hans Chemin-Petits Symphonie in a-moll unter Leitung von GMD Herbert Albert zur Aufführung. Das schweizerische Gegenkonzert ist für Ende Mai in Frankfurt a. M. vorgesehen.

In einem Festkonzert der Stadt Velbert im Rahmen der Gaukulturwoche (Ltg.: MD Mombaur-Langenberg) hörte man u. a. Herbert Brusts Kantate „Der Memelruf“.

Paul Graeners Violinkonzert kam Anfang Dezember durch die Berliner Philharmoniker unter GMD Carl Schuricht und mit Prof. Wilhelm Stroß als Solist zur Aufführung.

Othmar Gersters Kantate für Männerchor, Knabenchor, Sopransolo und Orchester „Hymne an die Sonne“ kam in Essen unter MD Albert Bittner zu einer erfolgreichen Aufführung.

Das Salzburger Mozart-Quartett veranstaltete unter Mitwirkung der Tübinger Künstlerin Johanna Löhr einen Kammermusikabend in Tübingen.

Das NS-Reichs-Symphonieorchester befindet sich soeben auf einer Konzertreise durch die Gaue Hessen-Nassau, Weser, Ems und Hamburg.

Hermann Schroeder machte in München-Gladbach mit seinem Konzert für Streichorchester bekannt.

GMD Karl Boehm ist stark bemüht, Deutschland mit dem Schaffen der österreichischen Komponisten bekannt zu machen. So setzte er sich wiederholt für Werke von Franz Schmidt, Egon Kornauth und Alexander Spitzmüller-Harmersbach ein.

Kurt Atterbergs letztes Orchesterwerk „Ballade und Passacaglia“ hat heute, wenige Wochen nach seinem Erscheinen, bereits 13 Aufführungen im Konzertsaal und am Rundfunk zu verzeichnen.

Das Festkonzert in Langenberg/Rhld. im Rahmen der Gaukulturwoche (Ltg.: MD Gustav Mombaur) war in seinem ersten Teil jungen Bergischen Komponisten gewidmet. Man hörte: Kurt Thomas' Kantate „Weite Welt und breites Leben“, Erich Sehlbachs „Musik für Klavier und Orchester“ und Paul Greeffs „Der Sonnengesang von Franz von Assisi“.

Unter Leitung von KM Meißner erklang in Mülheim a. d. Ruhr Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart“ und Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester“.

Der Solobratscher des Berliner Philharmonischen Orchesters Reinh. Wolf spielte auf der Konzertreise der Vereinigung durch Deutschland und

Italien Viola d'amore-Konzerte von Stamitz und Arioſti mit großem Erfolg.

Hans Pfitzners Symphonie in cis-moll für großes Orcheſter erklang ſoeben erſtmals in Krefeld unter Leitung von MD Werner Richter-Reichhelm. Eine beſondere Note erhielt das Konzert durch die Mitwirkung des greiſen Vortragsmeiſters Ludwig Wüllner, der die Worte des „Manfred" zu Rob. Schumanns Dramatiſchem Gedicht ſprach.

Hans Wedigs „Orcheſter-Suite" kam vergangenes Jahr in Berlin, Ludwigshafen, Roſtock, Salzuflen, Saarbrücken und Wiesbaden, ſeine „Kleine Symphonie" in Breslau, Deſſau, Meiningen und Krefeld zur Aufführung.

Aenny Siben-Frankfurt a. M. ſang mit Begleitung von Otto Braun kürzlich in Frankfurt/M. Goethe- und Morgenſtern-Lieder von Wilhelm Peterſen in Ur- und Erſtaufführung.

Bei dem kürzlichen Internation. Austauſch-Konzert Finnland-Deutſchland vermittelten die Berliner Philharmoniker im Saale der Singakademie Werke finniſcher Komponiſten unter Leitung des erſten Dirigenten am finniſchen Rundfunk Dr. Toivo Haapanen.

Johannes Brahms' „Deutſches Requiem" kam unter Leitung von Franz Büchinger durch Mitglieder der Aſchaffenburger Liedertafel und des NS-Lehrerbundes unter Mitwirkung des Landesſymphonieorcheſters Saarpfalz in Aſchaffenburg zu einer erfreulichen Wiedergabe, beſtens unterützt von den Soliſten Sofie Hoepfel-Würzburg (Sopran) und Prof. Johannes Willy-Frankfurt a. M. (Bariton).

Die Dresdener Philharmonie vermittelte in der Ludwig Siebert-Halle zu Bayreuth Werke von Beethoven, Schumann und Hektor Berlioz.

Philippine Schicks „Lieder im Volkston" für Alt op. 25 ſang Iſolde Riehl in der Wiener Akademiſchen Mozartgemeinde.

Der Wiesbadener Pianiſt Albert Hofmann ſpielte erfolgreich im Feſtkonzert Rhein-mainiſcher Orcheſter der Gaukulturwoche Heſſen-Naſſau im heſſiſchen Landestheater Darmſtadt.

GMD Prof. Dr. Peter Raabe ſetzte ſich im Feſtkonzert der Gaukulturwoche in Dresden für Muſik der Lebenden ein: Fritz Reuters einſätzige Symphonie, Bruno Heroldts „Konzert für Klavier und 11 Soloinſtrumente", Gottfried Müllers „Morgenrot-Variationen" und das „Rondo burlesk" von Kurt Striegler.

In einem Konzert des Collegium musicum in Schwerin hörte man ſelten geſpielte Werke alter Meiſter unter Leitung ſeines neuen Dirigenten Fritz Mechlenburg.

Auch in dieſem Jahre werden erfreulicher Weiſe die weihnachtlichen „Münchener Turmmuſiken", um deren Durchführung ſich Friedrich Rein bemühte, fortgeſetzt.

Im Rahmen der Gaukulturwoche gelangten in Rudolſtadt durch die Landeskapelle Werke der Thüringer Komponiſten Hilmar Beyersdorf („Feierklänge"), Willi Müller (Fantaſie über Thüringer Volkslieder) und Otto Koch (Huldigungsmarſch) unter Leitung der Komponiſten zur Aufführung.

Der Münchener Bach-Verein veranſtaltete kürzlich zwei Buxtehude-Feſtkonzerte. Im erſten Kammermuſik-Abend im Herkulesſaal ſpielte Landeskirchenmuſikdirektor Friedrich Högner das Pedalcembalo.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Johannes Günther, ein Meiſterſchüler von Paul Graener, erhielt vom Reichsminiſter für Volksaufklärung und Propaganda einen Kompoſitionsauftrag.

Julius Weismann hat ſoeben eine heitere Oper „Pernille" beendet.

Die Stadt Düſſeldorf erteilte Guſtav Schwikkert einen Muſikpreis-Auftrag auf ein größeres Orcheſterwerk, an dem der Komponiſt ſoeben arbeitet. Das Werk wird nach Fertigſtellung in Düſſeldorf uraufgeführt.

Otto Siegl hat ſoeben ein neues Werk für gemiſchten Chor mit Alt-Solo, Streichorcheſter und Orgel „Troſtkantate" geſchaffen.

Armin Knab hat ſoeben ſechs Bearbeitungen von Schwäbiſchen Volksliedern für gemiſchten Chor a cappella veröffentlicht.

## VERSCHIEDENES

Prof. Dr. Hermann Unger ſprach in einem Vortrag, der von dem umfaſſenden Wiſſen des Gelehrten zeugte, in der Kunſtakademie Köln über das Thema „Muſik und Raſſe".

Frankfurt a. M. plant in den kommenden Monaten eine Reihe von Muſikausſtellungen. Zunächſt wird zu Beginn des Jahres, in Erwiderung der Haager Ausſtellung „Zeitgenöſſiſche Muſik", im Opernhaus eine Holländiſche Muſikausſtellung gezeigt. Für den April iſt an gleicher Stelle eine Richard Wagner-Ausſtellung vorgeſehen.

Um den immer wieder auftauchenden Gerüchten einer jüdiſchen Abſtammung Karg-Elerts zu begegnen, hat ſeine Tochter ſoeben die Aufſtellung der Ahnenreihe in größerer Druckauflage herſtellen laſſen, die Intereſſenten zur Verfügung ſteht. Im Bedarfsfalle wolle daher Verbindung mit Frl. Käthchen Karg-Elert, Leipzig S. III, Eliſenſtr. 101, aufgenommen werden.

Das Reichskriegsminiſterium hat verfügt, daß das Spielen des Großen Zapfenſtreiches ausſchließlich der Wehrmacht vorbehalten iſt. Es iſt alſo nicht nur die Geſamtaufführung, ſondern auch ein auszugsweiſes Spielen des Großen Zapfen-

streiches durch Musikverbände außerhalb der Wehrmacht verboten.

Die HJ führte vom 13. bis 16. Dezember 37 in Berlin eine Instrumentensammlung durch.

Dr. Otto Riemer sprach in der Volkshochschule zu Magdeburg über „Fünfhundert Jahre Magdeburger Musik".

Die Witwe von Prof. Ch. S. Terry stiftete die umfangreiche Bach-Sammlung des bekannten Bach-Forschers der Königl. Hochschule für Musik in London, die diese Sammlung als selbständige Bach-Bibliothek weiterführen wird.

In einer Veranstaltung der Deutsch-französischen Gesellschaft in Berlin sprach Prof. Valayer-Lyon in der Lessing-Hochschule über Beethoven und betonte, daß gerade die Pflege der Werke dieses Meisters zu einer Verständigung zwischen den Völkern führen könne.

Prof. Dr. Hermann Schultz hielt, unter Benützung der umfangreichen einschlägigen Schätze des Leipziger Instrumentenmuseums, einen Vortrag über „Pauken, Trommeln und anderes Schlagzeug".

Wie bereits kürzlich gemeldet, wird das Geburtshaus Georg Friedrich Händels in Halle zu einer Gedächtnisstätte ausgestaltet. Im Auftrag des Oberbürgermeisters der Stadt beginnt das Kulturamt soeben mit der Herausgabe einer „Schriftenreihe des Händelhauses".

In Arnstadt fand der erste Familientag des 1936 gegründeten Familien-Verbandes der „Bache" statt, der, altem Familiengebrauch gemäß, mit Musik vom Arnstädter Bachchor begonnen wurde.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Am 19. Dezember 37 ging die letzte Sendung der Bach-Kantaten über den Reichssender Leipzig. Damit fand eine musikalische Großtat ihren Abschluß: im Laufe der letzten sechs Jahre sangen die Leipziger Thomaner unter Mitwirkung des Gewandhaus-Orchesters unter Prof. Dr. Karl Straube sämtliche nahezu 200 Kantaten des Meisters in sonntäglichen Feierstunden.

Die Uraufführung von Robert Schumanns „Violinkonzert" im Rahmen der Jahrestagung der Reichskulturkammer am 26. November 37 wurde auf alle deutschen Sender übertragen.

Aus New York wird berichtet, daß man die Uraufführung von Robert Schumanns Violinkonzert, die durch das Rundfunknetz der National Broadcasting Company im ganzen Lande übertragen wurde, auch in Amerika mit lebhafter Anteilnahme verfolgte.

Hugo Kauns „Requiem" gelangte auch in diesem Jahr am Totensonntag am Reichssender Saarbrücken zur Aufführung unter Mitwirkung des verstärkten Saarquartetts, des großen Rundfunkorchesters und der Altistin Else Manrauh (Stadttheater) (Ltg.: MD Robert Carl).

Der Reichssender Berlin zeigt die Uraufführung eines „Konzerts für Klavier und Orchester des zeitgenössischen Komponisten Kurt Budde an.

Der Reichssender Königsberg bescherte seinem Hörerkreis zu Weihnachten Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel".

Im Reichssender Breslau vermittelte Valentin Ludwig selten zu hörende Arien und Kanzonetten altitalienischer Meister (Caldara, Matteis, Leo Carissimi, Pasquini und Scarlatti).

Zum „Tag der deutschen Hausmusik" machte der Reichssender Berlin mit alter und neuer Hausmusik bekannt. An zeitgenössischen Werken erklangen Philipp Jarnachs „Vier Gesänge aus dem Locheimer Liederbuch" (Solistin: Erika Legart) und ein neues Werk von Armin Knab „Suite im alten Stil für Violine, Bratsche und Cello", gespielt von Hermann Zernick, Heinz Kirchner und Helmut Reimann.

Hans Hermanns spielte Ende des Jahres eine Auswahl seiner „Präludien für Klavier" im Deutschlandsender aus dem Manuskript.

Der Reichssender Köln veranstaltete eine Erich Sehlbach-Kompositionsstunde. Zur Aufführung gelangten neuere Kammermusikwerke Sehlbachs für Klavier sowie für Klarinette und Klavier durch die Gattin des Komponisten Irma Zucca-Sehlbach und Oskar Kroll vom städtischen Orchester Wuppertal.

Im Reichssender Leipzig kam Heinrich Zöllners e-moll-Streichquartett, Werk 138, durch das Schachtebeck-Quartett zur Aufführung.

Gustav Heuer-Augsburg leitete ein Konzert am Deutschen Kurzwellensender, bei dem u. a. auch seine Fantasie für großes Orchester und konzertierende Oboe „Rattenfängers Abschied" (Solist: Kammermusiker Erich Wenzke) und sein „Capriccio für Flöte und großes Orchester (Solist: Kammervirtuose A. Harzer) zur Aufführung kamen.

Am Reichssender München erklang Hilda Kocher-Kleins Werk 25 „Das kleine Trio" für Flöte, Geige und Laute.

Werke von Beethoven hörte man im Deutschlandsender dieser Tage durch das Peter-Quartett und durch den Cellisten Adolf Steiner.

Der Reichssender Leipzig bot als zweite Veranstaltung seines Wagner-Zyklus den „Fliegenden Holländer" unter GMD Hans Weisbach.

Die Pianistinnen Irmgard Grippain-Gorges und Ina Krieger spielten im Reichssender Hamburg Cesar Bresgens „Konzert für zwei Klaviere".

In seiner Sendereihe „Oper im Rundfunk" brachte der Reichssender Berlin Mitte Dezember die „Zauberflöte" mit ersten Kräften zur Aufführung.

Der Reichssender Berlin setzt sich dankenswerter Weise für das selten gespielte Streichquartett in E-dur von August Weweler ein. Es kommt dieser Tage durch das Brunier-Quartett zum Vortrag.

Der Deutschlandsender vermittelte die Bratschensonate, Werk 7, des frühverstorbenen Siegfried Kuhn.

GMD Prof. Heinrich Laber leitete am Reichssender Leipzig ein Konzert „Spanische Komponisten", am Reichssender Königsberg ein Konzert „Auslandsdeutscher".

Der Reichssender München übertrug soeben Julius Weismanns Oper „Schwanenweiß" in der Bearbeitung von Müller-Ahremberg.

Die Dresdener Bläser-Kammermusikvereinigung (Paul Scheffel, Flöte; Karl Lüddecke, Oboe; Arthur Richter, Klarinette; Max Zimolong, Horn; A. Gottschald, Fagott) spielte soeben am Reichssender Leipzig Hermann Blumes Bläserquintett c-moll.

Zum 150. Geburtstag Christoph Willibald Glucks übermittelte der Deutschlandsender eine festliche Aufführung der „Iphigenie in Aulis".

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Anna Barbara Speckner gab in Athen vor überfülltem Saale ein Cembalo-Konzert, das dem Instrument, dem das Land anfänglich sehr ablehnend gegenüberstand, viel neue Freunde gewann.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester (Leitung: Gertrude-Ilse Tilsen), das soeben eine Reise durch die Lausitz, Pommern und Mitteldeutschland unternimmt, wurde für den Februar nach Amsterdam, Den Haag und nach Italien (zum 3. Male) verpflichtet.

Das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker wurde bei Konzertveranstaltungen in Rom und in Florenz lebhaft gefeiert.

Der Aachener GMD Herbert von Karajan wurde eingeladen, ein großes Symphoniekonzert des Concert-Gebouw-Orchesters in Amsterdam Ende Januar zu leiten.

Der Leipziger Riedel-Verein sang in Brüssel unter seinem Leiter Prof. Max Ludwig J. S. Bachs h-moll-Messe.

Josef M. Hauschild ersang sich soeben in Wien, Klagenfurt und Graz großen Erfolg. In Wien wird der Künstler im Laufe dieses Monats unter Hans Pfitzners persönlicher Leitung die Solopartie seiner Kantate „Von deutscher Seele" übernehmen.

GMD Dr. Ernst Praetorius-Ankara, über dessen intensive Brucknerpflege in der Türkei wir bereits wiederholt berichteten, brachte kürzlich nun auch des Meisters 6. Symphonie in der Originalfassung dort erstmals zur Aufführung.

Das Kölner Kammertrio für alte Musik (K. H. Pillney, Cembalo; Fritzsche, Flöte; Schwamberger, Gambe) wurde nach seinem kürzlichen Londoner Erfolg neuerdings für ein Konzert in London im Laufe dieser Spielzeit verpflichtet.

Wilhelm Backhaus hat seinen zahlreichen Auslands-Erfolgen soeben neue Triumphe in Mailand zugesellt.

Das Mildner-Quartett (Alfred Mildner, W. Pitzinger, E. Weis und E. Lukas) gastierte im Rahmen seiner diesjährigen sudetendeutschen Vortragsreise zweimal in Prag, wo es im Radio mit Mozart und Debussy und sodann im Deutschen Hause mit einem Abend Wiener Klassiker, darunter dem Klarinettenquintett von Mozart (mit Professor Jirtschak) auftrat.

Der Kapstadter Musikverein brachte im Beisein von Vertretern des deutschen Reiches, Italiens und der südafrikanischen Behörden Albert Lortzings „Zar und Zimmermann" zu einer sehr freudig aufgenommenen Aufführung.

In Tokio wurde kürzlich die Gründung einer Sektion der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Teilnahme offizieller Stellen in die Wege geleitet.

In Budapest wird am 17. März eine ungarische Sektion der Internationalen Bruckner-Gesellschaft gegründet. Die Wiener Symphoniker gestalten die Gründungsfeier durch eine Aufführung der 3. Symphonie des Meisters unter Oswald Kabasta festlich aus.

Der Deutsche Theater- und Musikverein in Troppau plant im Frühjahr ein Sonderkonzert „Sudetendeutsche Tondichter".

Der Oberspielleiter der Münchener Staatsoper Rudolf Hartmann wurde eingeladen die Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit" an der Mailänder Scala zu übernehmen.

Das Fehse-Quartett kehrte soeben von einer Konzertreise durch Rumänien zurück, auf der es neben Altmeisterkunst Werke der Lebenden, Arthur Donisch, Paul Graener, Heinrich Kaminski, vermittelte. Die Aufnahme war überall außerordentlich herzlich. Die Vereinigung wurde zu einer neuen Reise für die kommende Spielzeit verpflichtet.

Das kürzlich wiederhergestellte Stadttheater in Bordeaux plant zum Frühjahr größere Mozart-Festspiele mit Kräften der Wiener Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Professor Krips.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1937: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1938 HEFT 2

## INHALT



BEZUGSBEDINGUNGEN

**Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35**

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349 Öſterreichiſche Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

## AUS NEUEN ZEITUNGEN

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Zahlenspiel um das Wagner-Gedenkjahr 1938 („Dresdner Nachrichten", 1. Januar).

Preisfrage: Warum ist 1938 ein Wagnergedenkjahr? Sehr einfach: weil am 22. Mai dieses Jahres der 125. Geburtstag des Meisters Richard Wagner begangen werden kann! Das wird die allgemeine Antwort sein, und das ist auch der offiziöse Grund, warum 1938 „außer der Reihe" Bayreuther Festspiele stattfinden, warum Leipzig, die Geburtsstadt Richard Wagners, eine großzügige Gesamtaufführung seiner Werke veranstaltet, und warum — kurz eben überall wieder mal irgendwie Richard Wagner gefeiert wird, wie zuletzt noch 1933 anläßlich des 50. Todestages. Denn man hat sich gewöhnt, Zeitabstände, die durch 25, also ein Vierteljahrhundert, teilbar sind, als Jubiläen zu betrachten.

*

Aber zunächst: warum beim Geburtstag stehenbleiben? Gewiß, er ist für jeden Menschen und also auch für jeden großen Mann das Wichtigste. Jedoch, daß Richard Wagner 1938, das heißt vor 4 · 25, will besagen 100 Jahren, als junger Kapellmeister in Riga Text und Musik seines „Rienzi" entwarf, legte den Grund zum beginnenden Aufstieg. Und daß er wiederum 25 Jahre später, am 28. November 1863, in Berlin zur ersten entscheidenden Aussprache mit Cosima, der lange gesuchten Gefährtin seines letzten Wirkens, gelangte, war bedingend für die Verwirklichung des Bayreuther Gedankens. Abermals ein Vierteljahrhundert später stand die Festspielstätte Bayreuth. Der Meister war tot. Cosima aber hatte Bayreuth für Deutschland und die Kulturwelt gerettet. Und 1888 — vor 50 Jahren — wurde diese Rettungstat gekrönt durch die erste Bayreuther Aufführung der „Meistersinger". Seit diesem Festspieljahr 1888 war Bayreuth, das künstlerisch längst gesiegt hatte, auch materiell endgültig sichergestellt.

*

Der 25-Jahr-Abstand ist, rechnerisch betrachtet, etwas völlig Willkürliches und Zufälliges. Daß 1938 um 5 · 25 = 125 von der als Geburtsdatum gegebenen Zahl 1813 sich unterscheidet, besagt gar nichts für die Zahl 1938 selbst, steht mit ihr in keinerlei Zusammenhang. Frägt sich: liegen nicht in der Zahl 1938 selbst irgendwelche Beziehungen zu Lebensdaten Richard Wagners oder zur Geschichte des Bayreuther Werkes?

*

Sehen wir uns die Jahreszahl 1938 auf ihre Zusammensetzung etwas näher an, so finden wir allerhand Merkwürdiges. Zunächst, daß ihre Zehner und Einer genau das Doppelte ihrer Hunderter betragen. Denn 38 ist 2 · 19. Eine solche Jahreszahl kommt seit dem Jahre 1000 in jedem Jahrhundert nur einmal vor. 1020 gab das erste Beispiel, das sich weiterhin aller 102 Jahre wiederholte und wiederholen wird. Im vorigen Jahrhundert war die gleiche Bedingung durch 1836 erfüllt. Nun wird es bis 2040 dauern, bis der Fall wiederkehrt. Man kann 1938 auch ausdrücken als $1900 + 38 = 19 \cdot (100 + 2) = 19 \cdot 102 = 19 \cdot 17 \cdot 3 \cdot 2$. Damit sind zugleich die Faktoren gefunden, in die sich die Jahreszahl zerlegen läßt. Der kleinste Faktor zum zweitgrößten addiert gibt den größten: $2 + 17 = 19$. Die beiden kleineren Faktoren spielen noch besondere Rollen. Abwechselnd miteinander potenziert, lassen sie die beiden größten Ziffern der Jahreszahl erscheinen: $2^3 = 8$ und $3^2 = 9$. Multipliziert man die vier Ziffern der Jahreszahl miteinander, so erhält man $1 \cdot 9 \cdot 3 \cdot 8 = 27 \cdot 8 = 3^3 \cdot 2^3$. Die Quersumme von 1938 ist 21. Hier erscheint die 2 wieder als Nennzahl der Zehner, die 3 dagegen als Faktor: denn $21 = 7 \cdot 3$.

*

Dies sind die nächstliegenden — wenn auch nicht alle — rechnerischen Eigentümlichkeiten, die sich an der Zahl des neuen Jahres beobachten lassen. Was tragen sie nun bei zur Kennzeichnung von 1938 als Wagnergedenkjahr? 1938 ist, wie sich ergab, ein „Vielfaches" von 19 von 17 von 3 und von 2. Wir können darum zunächst untersuchen, ob die im Rahmen der Lebenszeit des Meisters oder der Werdezeit von Bayreuth liegenden niedrigeren Vielfachen dieser Zahlen irgendwie von besonderer Bedeutung waren.

Durch die Zahl 19 werden wir dabei auf die Jahre 1843 (= 19 · 97), 1862 (= 19 · 98) und 1881 (= 19 · 99) geführt. 1843 gelangte am 2. Januar im Dresdner Opernhaus der „Fliegende Holländer" zur Uraufführung. Einen Monat später wurde Wagner als Königl. Kapellmeister in Dresden angestellt. Auch das Männerchorwerk „Das Liebesmahl der Apostel" entstand in diesem Jahre und wurde in der Frauenkirche am 6. Juni 1843 zum ersten Male gesungen. 1862 dichtete Wagner im Januar die „Meistersinger" und begann im Laufe des Jahres in Biebrich a. Rh. auch mit der Vertonung des Werkes. 1881 aber fanden die ersten „Parsifal"-Proben im Bayreuther Festspielhause statt.

Durch die Zahl 17 sind in Wagners Leben die Jahre 1836, 1853 und 1870 bestimmt. 1836 kam zum ersten Male eine Oper von Richard Wagner auf die Bühne. Am 29. März dieses Jahres wurde des Meisters Jugendwerk „Das Liebesverbot" am

# MUSIKFEST DER STADT ESSEN

vom 12. bis 17. März 1938

aus Anlaß der Hundertjahrfeier des Städtischen Musikvereins

Gesamtleitung: Albert Bittner, Musikdirektor der Stadt Essen

Festdirigenten: Hermann Abendroth, Max Fiedler, Johannes Schüler, Albert Bittner

## 1. FESTKONZERT

Sonnabend, 12. März 1938, 20 Uhr

Joh. Seb. Bach: Hohe Messe h-moll. Leitung: Albert Bittner
Solisten: Mia Neusitzer-Thönnissen, Emmi Leisner, G. A. Walter, J. M. Hauschild.

## 2. FESTKONZERT

Sonntag, 13. März 1938, 17.30 Uhr

1. L.V. BEETHOVEN: Fantas. f. Klavier, Chor u. Orchester. Solistin: Elly Ney
2. MAX TRAPP: Cellokonzert (Uraufführung). Solist: Ludwig Hoelscher
Leitung des I. Programmteiles: Albert Bittner
3. ANTON BRUCKNER: 3. Symphonie d-moll. Leitung: Herm. Abendroth

## FESTAKT

im Anschluß an das 2. Festkonzert

Montag, 14. März 1938, 20 Uhr

## KAMMERKONZERT

Kammertrio „Alte Musik". (Paul Grümmer, Günther Ramin, Reinh. Wolf)

## 3. FESTKONZERT

Dienstag, 15. März 1938, 20 Uhr

1. MAX REGER: Serenade für Streichorch. 2. CL. DEBUSSY: L'après-midi d'un Faun. 3. JEAN SIBELIUS: Violinkonz. Solistin: Alma Moodie (Geige)
4. BORIS BLACHER: Concertante Musik (Westdeutsche Erstaufführung)
Leitung: Johannes Schüler

## 4. FESTKONZERT

Donnerstag, 17. März 1938, 20 Uhr

JOH. BRAHMS: Orgelfuge in as-moll. Orgel: Ernst Kaller
L. V. BEETHOVEN: 9. Symphonie d-moll. Leitung: Max Fiedler
Solisten: Adelheid Armhold, Marg. Lückel-Platt, Walter Sturm, Rudolf Watzke

Ausstellung im Heimat-Museum „Essener Musikleben im Wandel der Zeiten"

Magdeburger Stadttheater aufgeführt. 1853 begann mit den ersten musikalischen Entwürfen zum „Rheingold" das musikalische Riesenwerk der Vertonung des „Rings". 1870 erfolgte in München die von Ludwig II. wider den Willen des Meisters erzwungene Uraufführung der „Walküre", kurz vor Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges. Und am 25. August 1870 wurden in Zürich Cosima und Richard Wagner nach jahrelangem Kampf um ihre Vereinigung getraut.

Die beiden kleineren Faktoren 3 und 2 führen natürlich auf eine Folge sehr vieler Jahreszahlen, die alle hervorzuheben zu weit gehen würde und auch nicht als Besonderheit bewertet werden könnte. Anders, wenn wir die durch beide Faktoren irgendwie bestimmten Daten suchen, also die durch das Produkt $2 \cdot 3 = 6$ oder die — für den Aufbau der Zahl 1938, wie wir sahen, so bedeutungsvollen Potenzen $2^3 = 8$ und $3^2 = 9$ teilbaren Jahre.

Da werden wir zunächst dreifach auf die Jahreszahl 1872 — als durch 6, 8 und 9 teilbar — hingewiesen. Das war das Jahr der Niederlassung Richard Wagners in Bayreuth. Auch das schon durch die 17 bezeichnete Jahr 1836, das Jahr der Uraufführung des „Liebesverbots", wird durch die 6 und die 9 noch einmal in Erinnerung gebracht. Die 6 und die 8 zusammen führen auf das Jahr 1848, in dem „Lohengrin" vollendet wurde, die 8 allein auf das Jahr 1864 mit der Berufung durch König Ludwig, die 6 allein auf das Datum der Dresdner Uraufführung des „Rienzi" im Jahre 1842, und die 9 allein desgleichen auf 1845, das Jahr der Dresdner „Tannhäuser"-Uraufführung.

*

Und nun noch etwas Merkwürdiges: Auf das durch die Vollendung der Partitur zu „Rheingold" und der Kompositionsskizze zur „Walküre" denkwürdige Jahr 1854 werden wir nicht allein durch die 6 und die 9 hingewiesen, sondern auch — durch die Quersumme von 1938, die, wie erwähnt, 21 beträgt. Ziehen wir 21 in regelmäßiger Folge von 1938 ab, so ergeben sich die Zahlen 1917, 1896, 1875, 1854, 1833. Soweit sie ins 19. Jahrhundert fallen, haben sie alle ihre Bedeutung: 1854 die eben angegebene, 1875 die des Vorbereitungsjahres der ersten Bayreuther Festspiele, 1896 die der Wiederaufnahme des „Rings" in Cosimas erweitertes Festspielprogramm. 1833 aber entstand in Würzburg Richard Wagners erste vollendete Oper, „Die Feen".

*

Und schließlich noch ein beinahe mystischer Scherz: im System der durch den großen Mathematiker Euler angeregten Tonbestimmung durch Logarithmen bedeute log o, 1938 im Verhältnis zu c den Ton gis, der aus der grundlegenden C-dur-Tonleiter als „übermäßige Quinte" schärfstens dissonierend und die geregelten Bahnen durchbrechend, gewaltsam aufwärts- und vorwärtsdrängend herausstrebt: ein Revolutionär im braven Normaltongebiet! Paßt nicht selbst das gar nicht übel als Symbol des „Revolutionärs gegen das 19. Jahrhundert", wie man Richard Wagner neuerdings genannt hat?

*

„Mein Sohn, nichts in der Welt ist unbedeutend", sagt Seni im „Wallenstein" zur Rechtfertigung seiner Zahlentheorie. Und als ihn ein vorlauter Bedienter einen Narren schilt, mahnt ein Besonnenerer:

„Ei, laß ihn doch! Ich hör' ihm gerne zu,
Denn mancherlei doch denkt sich bei den Worten."

## EHRUNGEN

Die Stadt Meiningen überreichte dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe als dem Förderer unseres deutschen Musikschaffens die Ehrenplakette der Stadt.

Prof. Dr. Paul Graener erhielt die goldene Ehrenmünze der Stadt Köthen.

Der Führer und Reichskanzler verlieh dem verdienten Nestor der deutschen Rasseforschung Prof. Dr. Ludwig Schemann anläßlich seines 85. Geburtstages die Goethemedaille für Kunst und Wissenschaft.

Alfred Pellegrini wurde auf der letzten Hauptversammlung des „Camillo Horn-Bundes" in Anerkennung seiner langjährigen kulturellen Verdienste um das sudetendeutsche Musikleben einstimmig durch die Verleihung der „Camillo Horn-Ehrenplakette" ausgezeichnet.

Am 1. Weihnachtsfeiertag, dem 100. Geburtstag von Frau Cosima Wagner versammelten sich die

Vertreter des Staates und der Stadt mit zahlreichen Wagner-Verehrern zu einer schlichten Gedenkfeier am Grabe der Bayreuther Meisterin. Der Führer und Reichskanzler, der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe und Reichsminister Dr. Goebbels ließen in der Gedenkstunde Kränze niederlegen.

Der Kunstpreis der Stadt Dessau wurde soeben zum erstenmale verliehen und zwar für Musik an Musiklehrer Fritz Schulze.

Der Förderungspreis für Musik des österreichischen Staates wurde KM Franz Salmhofer für seine Oper „Ivan Sergejewitsch Tarassenko" und Hans Holenia-Graz für seine Oper „Der Schelm von Bergen" verliehen.

Hermann Blume komponierte zum Geburtstag des Reichsjägermeisters Generaloberst Hermann Göring einen Jägerchor mit Hornquartett „Halli, hallo, das Jagdhorn bläst", der von Kammermusikern und Mitgliedern des Chors der Berliner Staatsoper beim Festbankett anläßlich der Internationalen Jagdausstellung im „Haus der Flieger" mit großem Erfolg aufgeführt wurde.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das österreichische Ministerium für Unterricht und die Stadt Wien haben der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien wiederum die Durchführung eines Internationalen Musikwettbewerbs im Rahmen der Wiener Festwochen 1938 übertragen. Dieser Wettbewerb, der Gesang, Klavier und Holzblasinstrumente umfaßt, wird in der Zeit vom 27. Mai bis 14. Juni stattfinden.



Der Internationale Pianisten-Wettbewerb der Königin Elisabeth-Musikstiftung in Brüssel, der für Pianisten vom 15. bis 30. Lebensjahre offensteht, findet am 19. Mai in Brüssel statt.

Der Gau Magdeburg-Anhalt schreibt im Zusammenhang mit seiner Gaumusikwoche (10. bis 17. April) ein Preisausschreiben aus, an dem sich alle deutschen Komponisten beteiligen können. Für die vier besten Kompositionen sind 4 Preise ausgesetzt, und zwar Mk. 500.— für ein Streichorchester, Mk. 500.— für eine Blasmusik, Mk. 300.— für eine Kammermusik und Mk. 200.— für ein Gaumarschlied. Die Arbeiten sind bis Ende Februar bei der Landesleitung der Reichsmusikkammer, Dessau, Fürstenstraße 18 einzureichen.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Dieser Tage wurde Richard Wagners „Kinder-Katechismus", den der Meister zum 36. Geburtstag von Frau Cosima für die vier Töchter komponierte, in originalgetreuer Wiedergabe im Verlag von B. Schotts Söhne herausgebracht.

In den Liederblättern der SA „Lieder der Mannschaft", von denen bereits mehrere Folgen vorliegen, sammelt die oberste SA-Führung das in der SA entstehende Liedgut als Grundstock für das im neuen Jahre geplante neue SA-Liederbuch.

Dem heutigen Heft liegen drei Prospekte bei, die wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen. Henry Litolff's Verlag in Braunschweig zeigt das musikerzieherische Werk „Einheitliche Tonnamen" von Richard Wicke an. — Das Leben der großen Pianistin Anna Großer-Rilke führt der Beyer-Verlag, Leipzig durch sein spannendes Buch „Nie verwehte Klänge" vor Augen. — Das Brucknerland Oberösterreich ladet zum I. Bruckner-Vierjahrfest, zugleich X. Internationalen Brucknerfest in Linz und Stift St. Florian ein.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

### AUS TAGESZEITUNGEN:

Otto Steinhagen: Cosima Wagner zum 100. Geburtstag. (Berliner Börsenzeitung, 23. Dez. 37.)

Willy Krienitz: Cosima Wagner. (Fränkischer Kurier, 23. Dez. 37.)

Völk. Beobachter, München (11. Nov. 1937): Muſikkultur in Bayern: 11 000 Volksſchüler erhalten Muſikunterricht:

Die Landesleitung Bayern der Reichsmuſikkammer umfaßt das Gebiet der Arbeitsamtsbezirke Bayern außer Pfalz. Sie betreut mit ihrem Landesleiter Kapellmeiſter Kloß rund 12 000 gewerbliche Muſiker. Die Landesleitung ſetzt ſich zuſammen aus den Fachſchaften Komponiſten, Orcheſter, Unterhaltungsmuſiker, Muſikerzieher (in München gibt es 1500 Muſiklehrer), Soliſten und Kapellmeiſter, evangeliſche und katholiſche Kirchenmuſiker, aus dem Amt für Konzertweſen und aus den Fachſchaften Chorweſen, Jugend- und Volksmuſik, Muſikalienhändler, Muſikalienverleger und Inſtrumentengewerbe. Gegliedert nach den politiſchen Gauen gibt es fünf Landesſtellen, fünf Kreismuſikerſchaften, 30 Ortsmuſikerſchaften und 285 Nebenſtellen, die alle der Landesleitung Bayern der Reichsmuſikkammer unterſtehen. Jede Kreis- und Ortsmuſikerſchaft iſt genau wie die Landesleitung in die verſchiedenen Fachſchaften untergegliedert, ſoweit die Sparte vorhanden iſt.

Dieſer organiſatoriſche Aufbau zeigt klar und deutlich, daß die Reichsmuſikkammer nicht etwa, wie ſo oft geglaubt wird, eine Muſikerkammer iſt, ſondern eine Einzelkammer der Kulturkammer, die das geſamte Muſikweſen und alle an dieſem Kulturgut beteiligten Kreiſe und Perſonen zu erfaſſen und zu betreuen hat. Neben kultureller und wirtſchaftlicher Betreuung der leiſtungsfähigen Berufsmuſiker aller Sparten iſt es eine ihrer Hauptaufgaben, die weiteſten Kreiſe der Volksgemeinſchaft in möglichſt aktiver Form an das deutſche Muſikkulturgut heranzuführen. Es iſt das auch zugleich der einzige und natürlichſte Weg, einen leiſtungsfähigen, in künſtleriſcher Hinſicht ſeiner Aufgabe bewußten Berufsſtand in der Zukunft einer künſtleriſchen und wirtſchaftlichen Geſundung zuzuführen. Während bei früheren Muſikerverbänden und Organiſationen alle dieſe Fragen vom Standpunkt des Berufsſtandes aus behandelt wurden und dadurch von vornherein verurteilt waren, nie gelöſt zu werden, werden hier alle Probleme von einem großen Geſichtsfeld aus behandelt.

Die bis in die jüngſten Tage beſtehende Auffaſſung innerhalb des Berufsſtandes, der Laienmuſiker ſei der Feind des Berufsmuſikers eben durch ſeine muſikaliſche Betätigung, iſt falſch. Im Gegenteil, durch eine ungeheuere Breitenarbeit innerhalb der Volksgemeinſchaft muß die Laienmuſik gefördert und aufgebaut werden. Im Intereſſe des deutſchen Kulturgutes ſowohl, als auch im Intereſſe eines leiſtungsfähigen, künſtleriſch vollwertigen Berufsſtandes, können wir nicht genug muſizierende Volksgenoſſen innerhalb unſerer

Volksgemeinschaft besitzen. Denn wer ist letzten Endes in qualitativer und quantitativer Hinsicht der Abnehmer der Kulturgutübermittlung des Berufsstandes der Musiker? Immer nur eine musikalisch interessierte Volksgemeinschaft. Es ist ganz klar, daß dabei in erster Linie die Jugend erfaßt werden muß.

Die Landesleitung Bayern der Reichsmusikkammer hat aus diesem Grund auch den Instrumental-Gruppen-Unterricht an den bayerischen Volksschulen in den letzten Monaten als eine kulturpolitisch wichtige Aufgabe aufgegriffen. Zu diesem Zwecke wurde eine Arbeitsgemeinschaft zwischen der Landesleitung Bayern der Reichsmusikkammer und dem NS.-Lehrerbund ins Leben gerufen, deren Aufgabe es ist, die notwendige organisatorische Durchführung dieses Problems zu gewährleisten. Rund 11 000 neue Schüler wurden für den Musikunterricht geworben. Das stellt eine bedeutende Belebung des Instrumentengewerbes (besonders in Mittenwald) und des Instrumentenhandels dar. Die Zunahme des Privatmusikunterrichtes belief sich in den letzten Monaten im Durchschnitt auf 27 Prozent. Gerade das beweist, daß die vielen Gegner dieses Problems, die befürchtet hatten, der Privatunterricht würde durch den Instrumental-Gruppen-Unterricht zerschlagen, unrecht hatten. Vor allen Dingen darf für den sozial schlechter gestellten Volksgenossen dadurch kein Hindernis bestehen, daß er ebenso wie der sozial besser gestellte Volksgenosse an unser deutsches Musikkulturgut herankommt. Das ist auch mit Hauptaufgabe des Instrumental-Gruppen-Unterrichts an den bayerischen Volksschulen, der im übrigen auf einer freiwilligen Basis durchgeführt wird.

Des weiteren gilt es, die in der Fachschaft Volksmusik zusammengeschlossenen Laien-Kapellen der verschiedensten Instrumentengruppen zu beraten und zu betreuen. Vor allen Dingen muß dort für Nachwuchs gesorgt werden. Auf diesem Gebiet arbeitet erfolgreich der KdF.-Vereinsring, in dessen Mitarbeiterstab die Landesleitung Bayern der Reichsmusikkammer eingeschaltet ist.

Johannes Jakobi: Die Bannerträgerin von Bayreuth. (Wesermünder Neueste Nachrichten, 22. Dez. 37.)

Hans Rittel: Gedanken zum 100. Geburtstag Cosima Wagners. (Germania, Berlin, 25. Dez. 37.)

Anna Bahr-Mildenburg: Erinnerungen an Cosima Wagner. (Berliner Tageblatt, 25. Dez. 37.)

Robert Oboussier: Eine geschichtliche Gestalt. Cosima Wagner. (Deutsche Allgemeine Zeitung, 25. Dez. 37.)

Alfred Küffner: Die Wunderorgel von Bug. Jörg Magner arbeitet weiter an seinen Erfindungen. (Bamberger Volksblatt, 31. Dez. 37.)

Hans Joachim Moser: Wagner-Verdi-Hebbel-Büchner. 1938 feiert vier große Künstler des Jahrgangs 1813. (Leipziger Neueste Nachrichten, 2. Januar.)

Karl Behrisch: Die Meisterin von Bayreuth. (Leipziger Tageszeitung, 19. Dez. 37.)

Dr. Willy Fröhlich: Die Grenzen der Musik. (NS.-Kurier, Stuttgart, 9. Jan. 38.)

Karl Hasse: „Von der Weltgeltung deutscher Musik" (Solinger Tageblatt, 14. Januar).

Bruno Stürmer: Stadtverwaltung und Musikpflege („Kasseler Post", 27. Okt.).

Siegfried Kallenberg: Musik der Bulgaren („Völkischer Beobachter", 3. Nov.).

Otto Albert Schneider: Weltanschauung und Stilproblem („Düsseldorfer Nachr.", 25. Okt.)

Hermann Erdlen: Musikleben im Lebensraum. Zentrale Organisation eines dezentralisierten Musiklebens („Hamburger Tagblatt", 8. Nov.).

Reinhold Zimmermann: Dur oder Moll? (Die Sonne, Heft 10).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Dresdener Bruckner-Blätter, Nr. 3, Dezember 1937: Walter Schilling, Bruckner-Erlebnis E. Petermann, Die persönlichste Symphonie Nr. 5 B-dur; A. Neuberg, Das Scherzo der Neunten. Ein Vergleich beider Fassungen.



ZFM Archiv

Ludwig van Beethoven

(Nach einer Bleistiftzeichnung von Louis Letronne, Stich von Blas Höfel 1814)

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſi

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1938 HEFT 2

## Zu Beethovens Violinſonaten.

Von Arnold Schering, Berlin.

### IV.

### Die Sonate Es-dur, op. 12, Nr. 3.
(erſchienen 1799)

Den Brief an Goethe vom 8. Februar 1823 begann Beethoven mit den Worten: „Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in Ihren unſterblichen nie veraltenden Werken . . .". Unſere in dieſen Blättern vorgetragenen Entſchlüſſelungen früher Beethovenſcher Violinſonaten erbringen den Beweis, daß dieſe Worte aus tiefſter Überzeugung kamen und Beethoven als ſchaffender Muſiker von Goetheſchen Dichtungen nicht losgekommen iſt, — ſeit ſeinen „Jünglingsjahren". Er lebte buchſtäblich in ihnen. Wir können dieſe Tatſache durch immer neue Beweiſe ſtützen.

In der Es-dur-Sonate op. 12, Nr. 3, die Beethoven als Achtundzwanzigjähriger ſchrieb, werden weitere Geſtalten Goethes wach. Wir ſtehen diesmal vor Szenen des kleinen Buffoſingſpiels „Scherz, Liſt und Rache", das der Dichter 1784 verfaßte, erfüllt von den Eindrücken der in Rom und Neapel gehörten Intermezzi der Italiener[1]. Zuerſt von Kayſer (damals in Zürich lebend) komponiert, erſchien es 1790 im VII. Bande der Schriften. Mit folgenden, ſchon früher einmal angeführten Worten regte Goethe (1785) den Komponiſten an: „Folgen Sie übrigens Ihrem Herzen und Gemüthe! Gehen Sie der Poeſie nach, wie ein Waldwaſſer den Felsräumen, Ritzen, Vorſprüngen und Abfällen, und machen die Kaskade erſt lebendig! Denken Sie ſich Alles als Pantomime, als Handlung! Eben als wenn Sie ohne Worte mehr thun müßten, als Worte thun können." Als ſeien dieſe Sätze, wie ſich zeigen wird, an Beethoven gerichtet geweſen![2]

Der beſchwingten vieraktigen Dichtung, die das Gefopptwerden eines alten geizigen Doktors durch das liſtige Paar Scapin und Scapine in Verſe bringt, entnahm er folgende drei Szenen.

1. Satz. Allegro con spirito. 1. Akt. Begegnung Scapins und Scapines (von „O verwünſcht! Scapin, biſt du's" an); Scapins humoriſtiſche Schilderung ſeines Zuſammentreffens mit dem Doktor.

2. Satz. Adagio con molt' espressione. 4. Akt. Scapines Kavatine „Nacht, o holde! halbes Leben!"

3. Satz. Rondo. Allegro. 2. Akt. Buffoſzene zwiſchen Scapin, dem Doktor und Scapine (von „Herr, ein Mädchen! Herr, ein Weibchen!" an).

[1] Goethe ſpricht darüber in den „Annalen" unter dem Abſchnitt „Bis 1786".

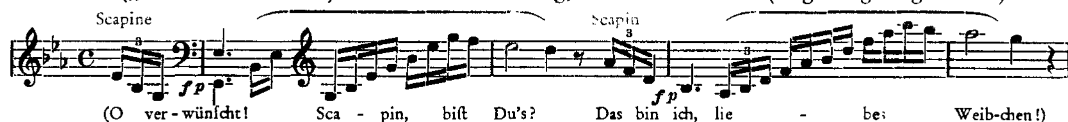
[2] Den von älteren Schriftſtellern gelegentlich immer wieder geäußerten Eindruck Beethovenſcher Inſtrumentalwerke als auf höchſte Höhe gehobene muſikaliſche Pantomimik hat u. a. auch Richard Wagner (gegenüber der Coriolan-Ouverture; Geſ. Schriften, V², S. 174) ausgeſprochen.

Erſter Satz: Allegro con ſpirito, 4/4.
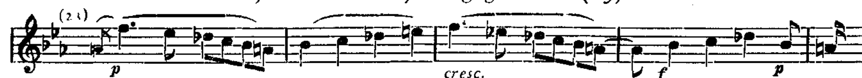
Scapine, als Verkäuferin verkleidet, wartet vor dem Hauſe des geizigen Doktors auf ihren geliebten Scapin, um mit ihm einen Plan gegen jenen zu ſchmieden. Scapin erſcheint, um nicht aufzufallen, in Krüppelgeſtalt, begrüßt Scapine, die er lange nicht geſehen, und erzählt ihr, wie es ihm durch Liſt gelungen, des Alten Mitleid zu erregen und in deſſen Dienſt zu kommen.

Scapin (in krüppelhafter Geſtalt): Wer iſt hier? Wer ruft?
Scapine (zurücktretend): Welche Geſtalt! Wer iſt das?
Scapin (näher tretend): Jemand Bekanntes.
Scapine: O verwünſcht! Scapin, biſt du's?
Scapin (ſich aufrichtend): Das bin ich, liebes Weibchen!
Du gutes Kind, du allerbeſter Schatz!
Scapine: O lieber Mann, ſeh' ich dich endlich wieder!
Scapin: Kaum halt' ich mich, daß ich dich nicht beim Kopf
Mit beiden Händen faſſe und auf einmal
Für meinen langen Mangel mich entſchäd'ge.
Scapine: Laß ſein! Geduld! Wenn's jemand ſähe,
Das könnt' uns gleich das ganze Spiel verderben.
Scapin: Du biſt ſo hübſch, ſo hübſch, du weißt es nicht!
Und vierzehn lange Tage
Hab' ich dich nicht geſehn!
Scapine: Sieh doch, ſogar auf dich wirkt die Entfernung!
Laß uns nicht weiter tändeln!
Laß uns ſchnell
Bereden, was es gibt.
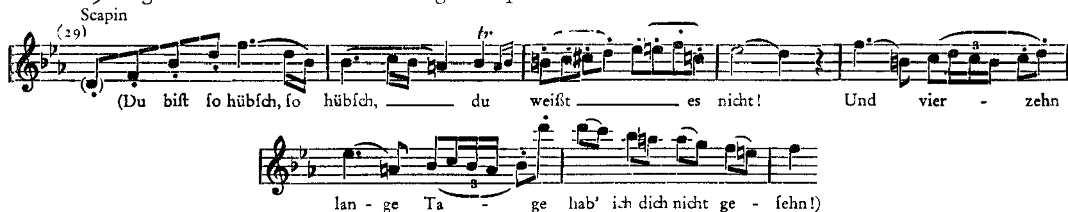
Der Reichtum des Beethovenſchen Satzes an thematiſchen Einzelgedanken ſteht in Beziehung zu den vielen „Vorfällen" der dichteriſchen Vorlage. Bewunderungswürdig ſind ſie charakteriſiert, bewunderungswürdig miteinander verknüpft und meiſterlich zu einem der reizvollſten muſikaliſchen Tonſtücke des jüngeren Beethoven zuſammengefaßt[3]. An der Spitze der erſten kleinen Liebesſzene ſtehen (Takt 1—4) der Fageruf und die Antwort des ſich begegnenden Paares: jedesmal heftiger Triolenabſturz auf *fp* und ein anmutig geſchwellter Arpeggiobogen aufwärts („ſich aufrichtend") mit Vorhaltendung, etwa im Sinne (ungeſungen gedacht!) von:




Von 5 an ein reizendes Liebesſpiel der Vereinten, wie ſie ſich gegenſeitig das Wort vom Munde nehmen, wiederum im Sinne von „Du gutes Kind, du allerbeſter Schatz" (5—8) und „O lieber Mann, ſeh' ich dich endlich wieder" (9—12). Die zärtliche Tändelei ſetzt ſich in 13—17 fort und mündet bei 18 in Scapins leidenſchaftlichen Ausbruch: „Kaum halt' ich mich, daß ich dich nicht beim Kopf mit beiden Händen faſſe", dem Scapine die zögernde Wendung („Laß ſein! Geduld! Wenn's jemand ſähe") entgegenſtellt (23):




Im 29 beginnenden Seitenthema ſingt Scapin die Partnerin ſchwärmeriſch an:
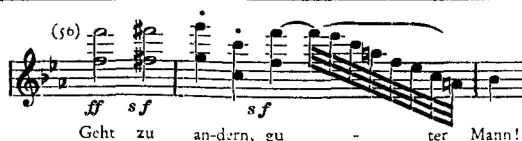



[3] Zu beachten iſt: die Zählung der Takte geſchieht beim Wiederholungszeichen ſo, daß der Takt unter der 2. als 68ſter mitgezählt wird.

Scapine wiederholt das gefällig-schelmisch, bricht aber mit der Kadenz in 44 das Tändeln ab: sie möchte wissen, was Scapin inzwischen erreicht hat. Infolgedessen springt auch Beethoven sogleich auf dessen Bericht vom Erlebnis mit dem Doktor über, wie er in folgenden Versen Goethes steht.
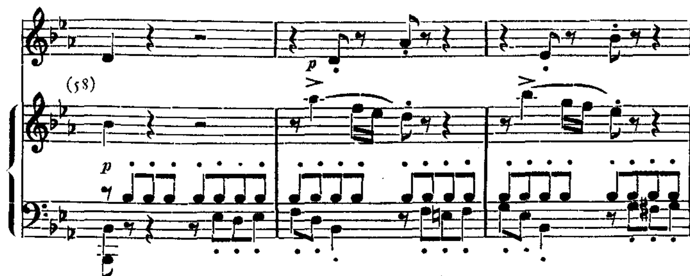
Scapin: In der Gestalt,
Wie du mich siehst (er nimmt nach und nach die Krüppelgestalt wieder an),
saß ich vor seiner Tür;
Und er ging aus und ein, und sah mich nicht,
Brummte und schien mich nicht zu sehn;
Mein Anblick war ihm keineswegs erbaulich.
Zuletzt ächzt' ich so lange, daß er sich
Verdrießlich zu mir kehrte, rief:
Was willst du hier? Was gibts? —
Und ich war fix und bückte mich erbärmlich.
Arm und elend soll ich sein,
Ach! Herr Doktor, erbarmt Euch mein!
(in der Person des Doktors:)
Geht zu andern, guter Mann!
Armut ist eine böse Krankheit,
Die ich nicht kurieren kann.
(als Bettler:)
Ach, weit bittrer noch als Mangel
Ist mein Elend, meine Krankheit,
Ist mein Schmerz und meine Not;
Könnt Ihr nichts für mich erfinden,
Ist mein Leben nur ein Tod.
(als Doktor:)
Reiche den Puls! Laß mich ermessen,
Welch ein Übel in dir steckt.
(als Bettler:)
Ach, mein Herr! ich kann nicht essen.
(als Doktor:)
Wie? nicht essen?
(als Bettler:)
Ja, nicht essen!
Lange, lang hab' ich vergessen,
Wie ein guter Bissen schmeckt.
(als Doktor:)
Das ist sehr, sehr sonderbar!
Aber ich begreif' es klar. — — —
Ich sah ihn an; kaum hatt' er es vernommen,
Als er sich auf einmal besann.
In seinem Herzen war das Mitleid angekommen,
Ich war sein guter, lieber, armer Mann.

An dieser Stelle (44) tritt Beethovens Musik ins Bereich der Komik und spielt humoristische Trümpfe aus, die sich im Schlußsatze wiederholen werden. Die Gestalt des Mädchens scheidet jetzt bis zur Reprise aus; gegenübergestellt sind Scapin und der (abwesende) Doktor, dessen lächerliches Betragen jener nachäfft. In den abwärts eilenden Sextolenkaskaden zu getrommeltem Baß (44 ff.) stellt sich Scapins erbärmliches Flehen vor dem brummenden Doktor dar, der schließlich (49; *ff*) ein verdrießliches „Was gibts?" hören läßt. „Arm und elend soll ich sein . . ." mimt Scapin weiter (50 ff.), indem er unter täppischen Gesten hinkend und seufzend fortklagt. Auf dem Höhepunkt des Crescendos trifft ihn des Doktors gewaltiges[4]:

[4] Wie hier, so sind auch im letzten Satze der Sonate gehämmerte Oktaven jedesmal das Symbol für den grob dreinfahrenden Geizhals.




Der Schelm aber läßt sich nicht abschrecken: „Ach, weit bittrer noch als Mangel . . .“ (58 ff.). Man sehe, wie jede der vier Stimmen zur Verdeutlichung des Gedankens beiträgt:




Nicht weniger als drei Symbole wirken in diesen Takten gleichzeitig: in dem beharrlich klopfenden *b* steckt der Pulsschlag („Reich den Puls!“), in den immer dringlicher werdenden Seufzern der rechten Hand das „Ach, mein Herr!“, in der Baßfigur die Ursache der Krankheit, das „Ich kann nicht essen, ich kann nicht essen!“; dazu ein Abnehmen bis zum *pp* in 62, 63. Nunmehr, im Forte dreinschlagend und bis zum Fortissimo gesteigert (64), eine weitere übertriebene Schilderung des Elends unter Berührung von Mollstufen. Mit beinahe drohender Gestikulation setzt Scapin dem Doktor zu: erregtes Sextolengetriebe im Klavier, zornige Schläge in der Violine. Eine zweimalige Abwehr in 76 und 78. Dann in 82 ff. die Wiederholung der Jammerepisode, die jetzt so zimperlich, furchtsam und dringlich (in Moll!) herauskommt, daß der Doktor von Mitleid bewegt wird: Takt 97—104. Wie hier Beethoven plötzlich nach Ces-dur (!) einschwenkt, die Bässe in geheucheltem Theaterpathos *pp* tremolieren und darüber eine gefühlvoll-bedauernde Melodie anstimmen läßt (Scapin wird plötzlich des Doktors „guter, lieber, armer Mann“!), das ergibt einen Höhepunkt der Komik und zugleich einen überzeugenden Beweis für das Folgerichtige unserer Deutung. Wer hätte sich diese Seltsamkeiten bisher erklären können? Damit ist die für Scapins Bericht entscheidende Wendung der Angelegenheit erreicht, und Beethoven beginnt die Reprise.

Ein Wort noch zu dem Wiederholungszeichen nach 67. Der soeben auseinandergesetzte Vorgang geht so glatt und folgerichtig über dieses Wiederholungszeichen hinweg in die Durchführung, daß man empfehlen möchte, es zu übersehen und als äußeres Zugeständnis an die herkömmliche Teilung des Sonatensatzes aufzufassen. Auch wer die Sonate ohne Kenntnis des programmatischen Zusammenhangs spielt, wird empfinden, daß eine Rückkehr in den zierlichen Anfang eine Abschwächung der Wirkung bedeutet, ohne eine Ausgewogenheit der Teile sonderlich zu begünstigen. Die eigentliche Reprise (105, die jetzt nicht mehr als „Fortsetzung“ des Vorgangs zu gelten hat) reicht aus, um die Einheit des Satzes in jeder Weise zu bekräftigen. In einem ähnlichen Falle — es ist der 1. Satz der Werther-Sonate in c-moll, op. 30 Nr. 2 — hat Beethoven selbst das Wiederholungszeichen unterdrückt.

Die Koda endlich (163 ff.) greift auf Scapin und Scapines Dialog zurück. Scapin schließt in 163 den Bericht mit Eifer, Scapine antwortet in 165 ebenso, und beide freuen sich des gelungenen Betrugs.

Zweiter Satz: Adagio con molt' espressione, 3/4.

Das Lied der Scapine an die Nacht (am Anfang des 4. Aktes) ist der einzige lyrische Erguß in der Dichtung, eine Art Kavatine, wie geschaffen für einen versonnenen Mittelsatz. So, wie Beethoven ihn gegeben hat, spiegelt er, ohne der Sentimentalität zu verfallen, die ganze träumerische Stimmung der schönen Verse wider. Zeile für Zeile folgt die Musik ihnen, und zwar hat der Satz nicht mehr und nicht weniger Perioden, als zur Bestreitung der drei ungleichen Strophen erforderlich sind. Der Leser tut am besten, sich auf grund der folgenden Taktangaben

die betreffenden Verszeilen über die Noten ſeines Exemplars zu ſchreiben, um auf dieſe Weiſe inne zu werden, wie Muſik und Verſinhalte ſich decken.

Scapine:

Takte: 1—8 Nacht, o holde! halbes Leben!
Jedes Tages ſchöne Freundin!
9—15 Laß den Schleier mich umgeben,
Der von deinen Schultern fällt!

19—22 In dem vollen Arm der Schönen
23—26 Ruhet jetzt belohnte Liebe;
27—30 Und nach einſam langem Sehnen
31—34 Bringen auch verſchmähte Triebe
35—39 Träume jetzt ein Bild der Luſt.
39—46 Nacht, o holde! —

46—53 Es ſchleicht mit leiſen Schritten
Die Liſt in deinen Schatten;
54— Sie ſuchet ihren Gatten,
59; 60 Den Trug! — Im ſtillſten Winkel
Entdeckt ſie ihn, und freudig
—64 Drückt ſie ihn an die Bruſt!

64—71 Nacht, o holde! . . . .
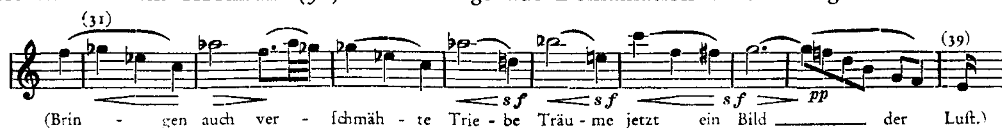
Der Anfang würde demgemäß folgendermaßen ausſehen:

Kl. *p* *sfp*
(Nacht, o hol - de, hal - bes Le - ben! Je - des
*tr* *sfp* Viol. *(p)*
Ta - ges ſchö - ne Freun-din! Laß den Schlei - er mich ___ um -
8va
ge - ben, der ___ von dei-nen Schul - tern fällt.)
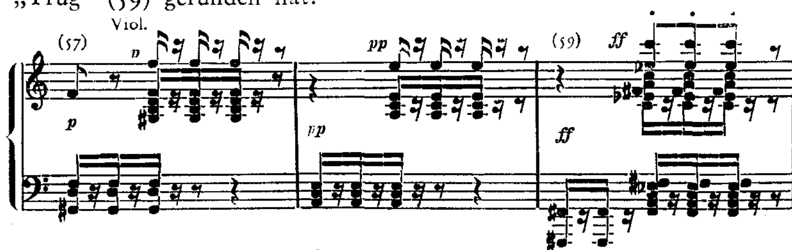
Dabei ſei bedacht, daß es ſich in Wirklichkeit nicht um ein geſungenes Lied oder eine Arie, ſondern um ein Inſtrumentaladagio handelt. Die Verſe im Kopfe oder vor Augen, deklamiert der Spieler ſie gedankenvoll in ſein Inſtrument ſo, wie es deſſen Charakter angemeſſen iſt. Möglicherweiſe iſt die Melodie (mit vielen ähnlichen Gebilden) in dieſer Weiſe als ſpontaner Erguß, improviſiert, unter den Händen Beethovens am Klavier hervorgewachſen. Man könnte an das ſchöne Wort Herders (in der „Kalligone", 1800) denken: „Bei einem Zeitungsartikel denkt niemand an Muſik; leſe man aber eine Stelle, die ganz und innig Sprache der Empfindung iſt; man will, man muß ſie laut leſen mit Ton und Gebärde. Ton und Gebärde rufen zu ihr die Muſik, wie gegenſeitig zu ſüßen melodiſchen Geſängen man Worte ſich nicht nur wünſcht, ſondern in der Empfindung ſie auch ohne Sprache ſich ſelbſt dichtet". Möchte es nicht geradezu als Selbſtverſtändlichkeit erſcheinen, daß der halbtaube Beethoven, der ſich beim glutvollen „Lautleſen mit Ton und Gebärde" kaum ſelbſt verſtand, derlei hohe Poeſie jetzt wie künftig am liebſten wortlos ins Klavier, ins Bereich der Inſtrumente deklamierte?
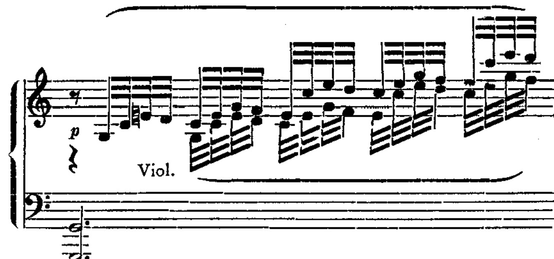
Zur erſten Strophe bleibt, da ſie für ſich ſelbſt ſpricht, kaum etwas zu ſagen. In der zweiten (19—39) ſind bei „Ruhet jetzt . . ." (23) und bei „Und nach . . ." (27) die gehäuften weiblichen Versenden in männliche Schlüſſe verwandelt. Die Zartheit und Weihe der Doppelſtelle, das ſanfte Wogen der Begleitung, über der eine traumſchwere Melodie dahinzieht, wie wenn Schlummer ſich auf müde Augen ſenken will (perdendosi!), endlich das Ein-

münden in die weitab gelegene Beethovensche „Liebestonart“ Des-dur, — alles entspricht dem Versinhalt. Beim Abschluß (31) wird die genaue Deklamation wieder aufgenommen:




Mit Takt 46 beginnt die Auslegung der dritten Strophe. Sie, nur sie allein vermag zu erklären, warum Beethoven plötzlich den Stimmungscharakter des Vorhergehenden verläßt und eine geradezu dramatisch sich geberdende Episode einschiebt. Was wir bisher ahnungslos und mit Kopfschütteln als seltsam barocken Einfall des Meisters („so gewollt“) hinnahmen, hinnehmen mußten, enthüllt sich uns jetzt als unter dem Zwange des dichterischen Bildes entstanden. Zunächst (46—53) ein leises, suchendes Heranschleichen der schadenfroh auflachenden „List“ und vorsichtig tastende Schritte (50, 51, mit Generalpausen!). Dann (53 ff.) ein neues Suchen, heftigeres Lachen und wiederholtes argwöhnisches Sichducken, bis die List ihren Gatten, den „Trug“ (59) gefunden hat:







Beethoven hat das Wort, wie man sieht, buchstäblich mit Trugschluß und als aufgescheuchtes Schreckgespenst (*ff* gegen *pp*) hingestellt, — offenbar mit besonderer Freude am starken Kontrast. In den kanonisch aufsteigenden Zweiunddreißigsteln und der merkwürdigen gegenseitigen Umgaukelung der Oberstimmen in 60, 61 wird man die flüchtige Andeutung des Sichfindens, Sichbegegnens, in den beiden Takten 62, 63 die Geste des erregten an die Brust Drückens erkennen dürfen. Beethoven überging hier nichts, weil sonst die Umsetzung der poetischen Gedanken unvollständig, mithin unlogisch geblieben wäre[5]! Mit einer feinen Zurückdeutung auf das Hauptthema der jetzt durch Trug leicht gestörten holden Nacht schließt das Stück, nach C-dur zurücklenkend, mit drei freundlich-besinnlichen Gesten.

### Dritter Satz: Rondo. Allegro molto, 2/4.

Scapin und Scapine haben verabredet, dem geizigen Doktor einen Streich zu spielen. Scapine soll sich krank stellen, damit während der Untersuchung blinder Feuerlärm geschlagen und dabei die richtige Arzneibüchse mit der Arsenikbüchse vertauscht werden kann. Aus den Folgen der Verwechselung erhofft das Paar gründliche Bestrafung des Geizigen. Beethoven hat jene kurze Szene gewählt, wo Scapine, von Scapin angemeldet, beim Doktor eintritt und das
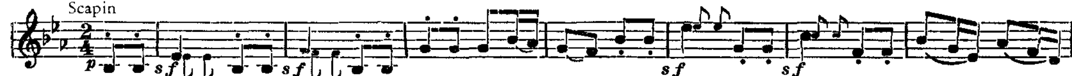
[5] Ein ganz ähnliches überraschendes Intermezzo, nur ins Sinnige gewandt, findet sich im dritten Satze des Streichquartetts op. 59 Nr. 1 (Goethes Harfnerlied) dort, wo es heißt: „Es schleicht ein Liebender lauschend sacht“. Ich bitte den Leser, dazu in „Beethoven und die Dichtung“ S. 259 nachzuschlagen.

Poſſenſpiel der Unterſuchung der angeblich Kranken beginnt. Folgende Worte Goethes kommen in Betracht.

(Scapin ab. Der Doktor beſchäftigt ſich während des Ritornells mit dieſem und jenem.)

S c a p i n (kommt zurück): Herr! ein Mädchen! Herr! ein Weibchen,
Wie ich keines lang geſehn.
Wie ein Schäfchen, wie ein Täubchen!
Jung, beſcheiden, ſanft und ſchön.
D o k t o r : Führ herein das junge Weibchen!
Mich verlanget, ſie zu ſehn.
S c a p i n : Nur herein, mein Turteltäubchen!
Sie muß nicht von weitem ſtehn.
D o k t o r : Nur herein, O wie ſchön!
(Zu zwei.)
Nur herein! O wie ſchön!
So beſcheiden und ſo ſchön!
Nur herein!
Sie muß nicht von weitem ſtehn.
S c a p i n e : Ein armes Mädchen!
Vergebt, vergebet!
Ich komm' und flehe
Um Rat und Hilfe
Von Schmerz und Not.
Ich bin ein Mädchen!
Nennt mich nicht Weibchen!
Ihr macht mich rot.
D o k t o r : Mein liebes Kind, Sie muß ſich faſſen;
Tret' Sie getroſt herbei!
Sie darf vor aller Welt ſich frei
Vor Kaiſer und vor Königen ſich ſehen laſſen.
Was fehlt Ihr? Rede Sie! Sie darf ſich mir vertraun
Wie ſoll man mehr auf äuß'res Anſehn bau'n!
Wer Sie nur ſähe, ſollte ſchwören,
Sie ſei recht wacker und geſund;
Ich glaub' es ſelbſt, es muß Ihr ſchöner Mund
Mich eines andern erſt belehren.
S c a p i n e : Wollt Ihr den Puls nicht fühlen, weiſer Mann?
Vielleicht erfahrt Ihr mehr, als ich Euch ſagen kann.
(Sie reicht ihm den Arm.)
D o k t o r : Ei! ei! Was iſt das?
Wie geſchwind! Wie ungleich!
Bald früher, bald ſpäter.
Das kindiſche, unſchuldige Geſicht! —
Im Herzchen iſt kein Gleichgewicht.
Ja, ja, gewiß, der Puls iſt ein Verräter.
Zaudre nicht! Die Zeit vergeht!
Geſteh', wie es in deinem Herzen ſteht!

Scapin gebärdet ſich wie einer der verſchmitzten zungenfertigen Diener in den Dramme giocose der Zeit. Demgemäß bedient ſich auch die Muſik eines entſprechend buffonesken Stils. Das Rondothema ſprudelt über von Heiterkei und Laune. In nicht zu übertreffender Weiſe iſt es (1—8, 9—16) den Worten angepaßt[6]:




[6] Daß Beethoven für die zweiſilbigen Worte „Mädchen, Weibchen, Schäfchen, Täubchen" nur eine Viertelnote (aber mit *sf!*) gewählt hat, iſt vom Standpunkt des „akkompagnierenden" Inſtrumentiſten leicht erklärlich. Läßt man Scapin Tenor, den Doktor Baß ſingen, ſo hat man das feinſte Buffoduett.

(8) Doktor (17) Scapin

ſchön. Führ' her - ein das junge Weibchen! Mich ver - lan - get ſie zu ſehn. Nur her - ein, mein Tur - tel-

(24) Viol.

täubchen! Sie muß nicht von wei - tem ſtehn. Nur herein! ——— O wie ſchön! ——— )

Ebenſo vergnügt ſchlägt, wie man bemerkt, mit „Führ' herein das junge Weibchen" (16—20) der Doktor ein; Scapin ſetzt fort (20—24): „Nur herein, mein Turteltäubchen . . .". Unter höflichen Verbeugungen (24—31) fordert er das Mädchen zum Eintreten auf.

Der erſte Zwiſchenſatz (40—79) bringt das rauhe „Nur herein!" des Doktors (*ff*), Scapines verſtellte Furchtſamkeit (*p*) und ſchließlich deren Anrede „Ein armes Mädchen . . ." (51 ff.). Beethoven hat dieſer Rede nur den Sinn entnommen: die luſtige Durchtriebenheit des anmutigen Geſchöpfs. Zu Ende gekommen (67), will Scapine hereinſchlüpfen, gezogen von Scapin (Imitation der Violine in 69) und vom Doktor (Imitation des Baſſes in 71). Dazu kleine kokette Geſten des Sträubens („Ihr macht — mich rot"), bis ſie mit komiſcher Plötzlichkeit (75) mitten im Zimmer ſteht. Ich gebe den erſten Abſchnitt von Takt 40 an mit Texterläuterungen.

Doktor (40) Scapine (furchtſam) Doktor (45) Scapine

(Nur her - ein! ——— Nur her - ein! ———
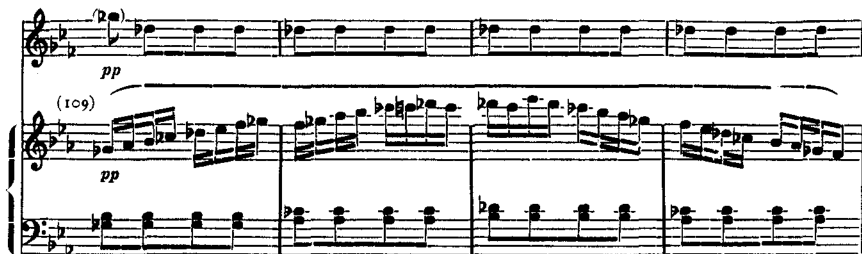
(O wie ſchön!)

Doktor, Scapin (zu zwei) (51) Scapine (ſchalkhaft)
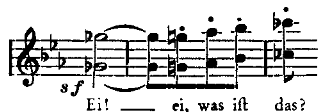
Nur her - ein, nur her - ein! Sie muß nicht von weitem ſtehn. Ein armes Mädchen uſw.

(O wie ſchön!)

Mit kurzen genialen Strichen hat alſo Beethoven die ganze buffoneske Einleitung der Szene muſikaliſiert und damit gleicherweiſe Perſonen wie Situation getroffen. Nach der neuerlichen Wiederholung des Rondothemas beginnt in 95 der zweite Zwiſchenſatz. Der bärbeißige Doktor tritt auf mit „Mein liebes Kind, Sie muß ſich faſſen, tret' Sie getroſt herbei!" Die rauhen Oktavenkontrapunkte des Klaviers verſinnlichen das Polternde des Geizhalſes. Als ſcharfer Gegenſatz dazu die Epiſode des Pulsfühlens 109 ff. Die Rede ſetzt aus; im *pp* und in Ges-dur klopft der Puls Scapines, während ſie innerlich voll Schadenfreude des Tölpels lacht (Sechzehntelfiguren des Klaviers).




Die Überraſchung des Doktors folgt 117 ff. auf dem Fuße: eine Wiederholung der polternden Oktaven, wobei die ſchon vorher gehörte Figur, jetzt höchſt nachdrücklich im Klavier gebracht:




ſich mit den hier untergelegten Worten erklären läßt[7]. Und nochmals wird, nunmehr in b-moll, der Puls befühlt (131). In der Weiterführung (139) verharrt im Klavier Scapines verſtellte Schelmerei, während in der Violine das „Doktormotiv" im Piano weitergeht, einem Kopfſchütteln des Alten vergleichbar („ Das kindiſche, unſchuldige Geſicht . . ."). Plötzlich (147) ſetzt er ab und ruft triumphierend im *ff*: „Ja, ja, gewiß, der Puls iſt ein Verräter". Mit der beſchwichtigenden Überleitung 153 ff. wird der Anſchluß an das Rondothema (163) wiedergewonnen.

Die hiermit einſetzende Repriſe bringt in verkürzter Faſſung die Epiſoden des Anfangs bis zum Augenblick des Eintretens Scapines (218). Es folgt die Koda, ein luſtiger Kehraus, der alle drei Perſonen noch einmal durcheinanderwirbeln läßt. Um ihn inhaltlich zu verſtehen, ſind noch einige Worte Goethes erforderlich. Nachdem Scapine geſtanden, über ihr Herz nichts zu wiſſen, heißt es:

(Sie hat ſich während der Arie manchmal nach Scapin umgeſehen, als wenn ſie ſich vor ihm fürchtete.)

Doktor: Ich verſtehe dich; du trauſt mir wohl,
Doch willſt du dich vor dieſem Burſchen da
Nicht explizieren.
Ich lobe die Beſcheidenheit. (Zu Scapin.)
Haſt du nichts zu tun, als dazuſteh'n?
Geh hin, beſchäft'ge dich!

Scapin: Mein Herr, der Anblick heilet mich:
Ich fühle nach und nach ein himmliſches Behagen;
Ich glaube gar, mir knurrt der Magen!
Wie durch ein Wunder flieht die Pein,
Die Luft zum Eſſen ſtellt ſich ein.
O dürft' ich, um es zu beweiſen,
Gleich hier in dieſen Apfel beißen!
(Er greift ihr an die Wange.)

---

[7] Die Stelle erinnert an die Szene im Trio des Falſtaffquartetts (Es-dur, op. 127), wo der als altes Weib verkleidete zitternde Falſtaff vom polternden Ford herumgejagt wird; vgl. Beethoven in neuer Deutung I, S. 37 ff.

Doktor: Willſt du! — Unverſchämter! —
Hinaus mit dir! Was fällt dir ein?
Der Biſſen iſt für dich zu fein.
(Er treibt ihn fort.)

Die Szene endet alſo mit dem Hinauswerfen Scapins. Dieſe Gewalthandlung des Doktors hat Beethoven in die *ff*-Stelle bei 245 gelegt. Auf donnerndem Orgelpunkt B ſchlagen die Rhythmen des Hauptthemas in Engführung mit nur einem Viertel Abſtand aufeinander: das Klangbild ſinnloſen Drauflosfahrens, wie wenn Zwei ſich wütend in die Haare geraten[8]. Der Doktor (Oktaven) muß alle Kraft aufbieten, um den ſchlangengleich ſich windenden Scapin (Sechzehntelfiguren) zu packen. Mit zwei Stößen (254, 256) befördert er den hell Auflachenden ins Freie, der ſich nun mit luſtigem Singſang (258) und heimlichen Kußhänden an Scapine (274) empfiehlt.

Man bemerkt, daß der Orgelpunkt in 245 ff. zu einem kleinen, bei 226 beginnenden Fugato gehört, deſſen Schluß und Krönung er bildet. Zuerſt (226) tritt Scapin hervor, darüber Scapine mit ihren Kicherfiguren[9], dann werden die Stimmen vertauſcht, und ſchließlich erſcheint der über die Frechheit empörte Doktor ſehr heftig im Baß (234). Das Ganze hat als tönendes Sinnbild der in den letzten Verſen ſich vorbereitenden dramatiſchen Verwickelung zu gelten und wird auch ſchon vom nicht eingeweihten Hörer in ähnlichem Sinne verſtanden. Nur war bisher ganz unklar, warum das Stück gerade mit dieſem ſeltſam ſtürmiſchen Nachſpiel auslaufen mußte. —

Die Sonate iſt ohne die vorausliegende muſikaliſche Buffotechnik Mozarts, ſeines Osmin, ſeines Leporello nicht zu denken. Mit ebenbürtiger Gewandtheit und Hellſichtigkeit für Menſchenbilder jeglicher Art hat Beethoven das Lebendige der drei Goetheſchen Geſtalten eingefangen. Auch die ſanfte Elegik des Mittelſatzes ſteht Mozart nicht fern. Wie durch ein Transparent leuchtet jetzt durch die Töne eine liebenswürdige, humorverklärte Menſchenhandlung, deren meiſterhafte und geiſtvolle Charakteriſtik zu ſtudieren, jedem phantaſiebegabten Spieler und Hörer dauernde künſtleriſche Freude bereiten wird. Keine Beethovenmonographie hat künftig Grund, über dieſe dritte Nummer des von vielen Verfaſſern unterſchätzten op. 12 hinwegzugehen. Erheiternd wirkt heute, was ein Rezenſent der „Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" im Jahre 1799 darüber zu ſagen wußte: „Wenn Beethoven nur mehr ſich ſelbſt leugnen und den Gang der Natur einſchlagen wollte, ſo könnte er bei ſeinem Talent und Fleiß uns ſicher recht viel Gutes liefern." Was hätte dieſer Flachkopf wohl geſagt, wenn Beethoven ſein geheimes Programm zur Es-dur-Sonate verraten hätte!

# Zur Entſtehungs- und Aufführungsgeſchichte von Beethovens Oper „Leonore".

Von Max Unger, Zürich.

Die einzige Oper Beethovens war ſein Schmerzenskind. Sie hatte überhaupt eine ſo eigenartige Geſchichte wie nur wenige bedeutende Werke der Schaffensgattung. Zweimal mußten Buch und Muſik umgearbeitet werden, bis ſich das Werk auf der Bühne dauerndes Heimatrecht erwarb. Bei jeder Faſſung verſuchte ſich ein neuer Dichter am Text: Joſeph Sonnleithner hatte ihn für die erſte vom Jahre 1805 nach dem Opernbuch „Léonore ou l'amour conjugal" von J. N. Bouilly in drei Akten zurechtgemacht, Stephan von Breuning, Beethovens Jugendfreund, für die weſentlich kürzere zweite von 1806 in zwei Akten bearbeitet; Georg Friedrich Treitſchke für die dritte von 1814. Alle drei Faſſungen wurden unter dem Titel „Fidelio oder Die eheliche Liebe" gegeben, obgleich der Tondichter die erſten beiden — vor allem wohl in Erinnerung an ſeine Bonner Freundin Eleonore von Breuning — unter dem Namen „Leonore" aufgeführt wiſſen wollte. Auf einem Klavierauszug der zweiten Bearbeitung

[8] Man erinnere ſich ähnlicher Stellen im Rondo „Die Wut über den verlorenen Groſchen".

[9] Sie erſcheinen nahezu in gleicher Form im Rondo der F-dur-Sonate op. 24 als Kicherfiguren der Landmädchen aus „Claudine von Villa Bella"; vgl. ZFM 1936, Heft 11 (April), S. 1317.

und auf der Stimmenausgabe der großen Ouvertüre in C-dur — beide im Jahre 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienen — nannte er die Oper immer noch so, und erst bei der Aufführung der dritten Fassung entschloß er sich zum Namen „Fidelio" — offenbar, um damit den beträchtlichen Unterschied zwischen den ersten beiden Bearbeitungen und der dritten zu beurkunden.

Zur Fidelio-Geschichte haben die wertvollsten Beiträge geliefert: Alexander Wheelock Thayer im 3. Bande seines großen Beethovenwerkes, Gustav Nottebohm in seinen zwei Bänden Beethoveniana (Leipzig und Winterthur 1872 und 1887) und in seiner Sonderarbeit „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803" (Leipzig 1880), Otto Jahn in seinem Klavierauszug der zweiten Fassung mit den Abweichungen der ersten (Leipzig 1851), Erich Prieger in dem der ersten (Leipzig 1905) und Josef Braunstein in dem Buche „Beethovens Leonore-Ouvertüren" (Leipzig 1927). Daneben gibt es eine Menge Aufsätze, die so groß ist, daß selbst der Sonderforscher schwer nachkommt. So sind in neuerer Zeit verschiedene für die Entstehungsgeschichte der Oper bedeutungsvolle Schriftstücke aufgetaucht, aber so gut wie ganz wieder vergessen worden. Beispielsweise fehlen drei Briefe des Meisters an Joseph Sonnleithner, obgleich sie schon an gar nicht etwa verborgener Stelle veröffentlicht sind, noch in der letzten Gesamtausgabe der von Julius Kapp besorgten Neuausgabe der Sammlung von Emerich Kastner. (Das waren die ersten, die an den Textverfasser der Ur-Leonore überhaupt zutage gekommen sind!) Ferner haben einige Schriftsteller, die ebenfalls aus neuen Quellen schöpfen konnten, hier oder da versäumt, wichtige Schlüsse zu ziehen.

Auf den vorliegenden Seiten wird kein wirklich unbekannter Stoff zur Fidelio-Wissenschaft beigebracht, sondern einmal die Frage des Beginns der Arbeit an dem Werke, die den Forschern schon viel Kopfschmerzen gemacht hat, erörtert und soweit als möglich beantwortet. Nottebohm erklärt beispielsweise auf S. 80 seiner Schrift „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803", es müsse späteren Forschungen überlassen bleiben, den weiten Zeitraum (Mai 1803 bis Februar 1804), den er dem Beginn der Arbeiten an der Leonore zuweisen mußte, einzuschränken. Um aber auch dem Leser, welcher der „Beethoven-Philologie" keinen Geschmack abzugewinnen vermag, etwas zu bieten, sollen noch die drei Briefe des Tondichters an seinen Textbearbeiter angeschlossen werden, nach Lichtbildern, die ich mir von den Urschriften herstellen ließ.

*

Stellen wir zuerst einmal die wichtigsten erreichbaren Überlieferungen über die Vorgeschichte der Ur-Leonore nach dem gegenwärtigen Stande der Beethovenwissenschaft zusammen.

Bald nach Beginn des Jahres 1803 war der Meister von Emanuel Schikaneder, dem aus Mozarts Lebensgeschichte hinlänglich bekannten Textbuchverfasser und Theaterdirektor, an das Theater an der Wien verpflichtet worden, dessen neues Gebäude ein Kaufmann namens Bartholomä Zitterbarth kurz vorher hatte erbauen lassen. Anscheinend die früheste Nachricht über das Amt des Tondichters enthielt ein unterm 12. Februar d. J. von seinem Bruder Karl an Breitkopf & Härtel geschriebener Brief, dessen Text so schließt: „Sie werden schon gehört haben, daß mein Bruder bey dem Wiedener Theater engagirt ist, er schreibt eine Oper und hat das Orchester unter sich, kann dirigiren, wenn es nöthig ist, weil für alle Tage schon ein Direktor da ist. Er hat die Oberdirektion deswegen mehrentheils genommen, damit er ein Chor für seine Musick hat."

Die erste öffentliche Nachricht über die Angelegenheit erschien am 12. April im Berliner „Freimüthigen" — wahrscheinlich aus der Feder August von Kotzebues, eines Mitgründers dieser Zeitschrift: „Beethofen ist seit Kurzem mit einem ansehnlichen Gehalt bei dem Theater an der Wien engagirt worden, und wird dort nächstens ein Oratorium seiner Arbeit, ‚Christus am Oelberge' aufführen". Und in demselben Blatte vom 17. Mai: „Er [Beethoven] wird eine, Vogler drei Opern schreiben. Dafür erhalten sie nebst freier Wohnung von der Einnahme der zehn ersten Vorstellungen 10 Procent".

Am 2. August 1803 enthielt die Leipziger „Zeitung für die elegante Welt" einen „Bericht, geschrieben am 29. Juni 1803", worin die Worte vorkommen: „So schreibt jetzt der Abbe Vogler eine Oper von H. [= Huber], und Beethoven eine von Schikaneder".

Wie Raoul Biberhofer in der „Musik", Märzheft 1930, festgestellt hat, handelt es sich dabei um das Textbuch „Vestas Feuer". Erhalten sind zu dessen erstem Finale im Archiv der Gesell-

ſchaft der Muſikfreunde 81 Seiten Entwürfe von der Hand des Tondichters. Wie lange war dieſer aber mit dem Werk beſchäftigt?

Einem Briefe, den Beethovens Schüler Ferdinand Ries am 22. Oktober 1803 an Nikolaus Simrock nach Bonn ſchrieb, entnehmen wir die folgende Mitteilung: „Beethoven wird nun bald das Sujet zu ſeiner Opera erhalten. Nach dieſer will er weg [nach Paris]“ (Erich H. Müller im Simrock-Jahrbuch II, Berlin 1929, S. 27). Danach ſieht es aus, als ob der Meiſter das Buch Schikaneders ſchon bei Seite gelegt und nun auf Sonnleithners Text gewartet hätte.

Daß es ſich nicht ſo verhielt, lehren zwei Stellen aus Briefen des Legationsrates Georg Auguſt Grieſinger an Breitkopf & Härtel. Als es ſich darum handelte, ob er wegen des Textes einer Art großer Kantate mit Beethoven ſprechen ſolle, fügte er in einem Schreiben vom 12. November 1803 hinzu: „Er komponirt zwar gegenwärtig an einer Oper von Schikaneder, aber er ſagte mir ſelbſt, daß er vernünftige Texte aufſuche“ (W. Hitzig, Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927. Leipzig, 1927). Dann am 4. Januar 1804: „Beethoven hat kürzlich dem Schikaneder ſeine Oper zurückgegeben, weil ihm der Text zu undankbar ſchien“ (ebenda, S. 30).

Man muß zu dieſen Überlieferungen noch die folgende Mitteilung des Meiſters an den Maler Alexander Macco vom 2. November 1803 halten: „Nur iſt es mir in dieſem Augenblicke unmöglich, dieſes Oratorium [„Der Weg des Lebens“ von dem Prager Dichter Meißner] gleich zu ſchreiben, weil ich jetzt erſt an meiner Oper anfange . . .“

Hält man alle dieſe Angaben nebeneinander, ſo darf man mit ziemlicher Sicherheit folgern: Die Nachricht der „Zeitung für die elegante Welt“ vom Sommer 1803 war verfrüht geweſen. Beethoven konnte damals mit der Vertonung von Schikaneders Text noch garnicht angefangen haben, weil er dieſen erſt etwa Ende Oktober d. J. erhielt. (Wir werden ſehen, daß der Meiſter auch Not damit hatte, von Sonnleithner das Leonore-Buch vorgelegt zu bekommen.) Der Tondichter begann alſo mit „Veſtas Feuer“ etwa Ende Oktober oder Anfang November 1803 und ſah erſt um die Wende dieſes Jahres von der Weiterarbeit daran ab. Da es nicht gut zu denken iſt, daß er an zwei Opernbüchern gleichzeitig arbeitete, da auch Grieſinger Ende 1803 noch nichts von einem Texte Sonnleithners wußte, kommt das Jahr 1803 für den Anfang an der „Leonore“ überhaupt nicht in Betracht.

Aus der Zeitbeſtimmung der Niederſchrift des erſten der drei hier mitzuteilenden Briefe Beethovens an den Theaterſekretär wird noch mit Gewißheit hervorgehen, daß dafür ſpäteſtens der Anfang März 1804 zu denken iſt und daß wir dafür etwa den Januar oder Februar d. J. in Anſpruch nehmen dürfen. Grieſingers kurze Bemerkung beſeitigt alſo mit einem Schlage die Ungewißheit über die Zeit des Beginns an dem Werke.

*

Joſeph Sonnleithner (1766—1835) entſtammte einer angeſehenen Juriſtenfamilie, in der die Muſik eine Heimſtatt hatte; er ſtudierte gleichfalls die Rechte, hatte aber auch Sinn für Tonkunſt und Literatur. Schon als Jüngling ſoll er eine Druckerei beſeſſen, aber bald wieder verkauft haben. Bald trat er in die Dienſte des Kaiſers Joſeph II. Von deſſen Nachfolger erhielt er den Auftrag, Deutſchland, Dänemark und Schweden zu bereiſen, um die Bildniſſe und die Biographien von Gelehrten und Künſtlern für die Privatbibliothek des Monarchen zu ſammeln. Im Jahre 1801 eröffnete er mit einigen anderen das Wiener Kunſt- und Induſtrie-Comptoir, einen Verlag, der auch Muſik herausbrachte. Das Unternehmen löſte ſich aber ſchon nach wenigen Jahren wieder auf.

Inzwiſchen war im Opernbetrieb Verſchiedenes vorgegangen. Schon ſeit mehreren Jahren herrſchten zwiſchen dem Theater an der Wien — auch „Wiedener Theater“ genannt — und dem „K. K. Hoftheater nächſt dem Kärntnertore“ Eiferſüchteleien. Dieſe erledigten ſich endlich zu Beginn des Jahres 1804, indem der Baron Braun, der Unternehmer der beiden Hoftheater, Schikaneders Bühne käuflich an ſich brachte. Dieſer ſelbſt würde dazu gewiß nicht bereit geweſen ſein. Aber er hatte ſeine Rechte an dem Hauſe Ende 1803 an den Geldmann Zitterbarth abgetreten, und ſchon unterm 11. Februar ging es an den Baron Braun über. Damit war Schikaneder, der nach Zitterbarths Ankauf noch Direktor geblieben war,

ganz ausgebootet und Beethovens Vertrag mit ihm hinfällig. Die Pflichten des früheren Direktors übernahm nun Joseph Sonnleithner, der inzwischen — nach August von Kotzebues Abgang — Hoftheatersekretär geworden war. Möglicherweise wurde der Wechsel in der Leitung schon gegen Ende 1803 bekannt, und vielleicht fiel es dem Tondichter deshalb leichter, Schikaneder den Text zu „Vestas Feuer", woran er wohl wegen des romantischen Einschlags keinen Gefallen gefunden hatte, zurückzugeben.

Vermutlich trat Beethoven nun selbst an den Theatersekretär heran, ihm ein Buch zu einer anderen Oper zu liefern. Alles Nähere darüber ist unbekannt geblieben. Umso willkommener müssen uns drei Briefe des Meisters an Sonnleithner sein, die zwar, wie erwähnt, schon veröffentlicht sind, aber in den bisherigen Sammlungen und Lebensbeschreibungen noch fehlen — umso willkommener, als die ersten beiden einige Einzelheiten über die Art und Weise der Zusammenarbeit zwischen dem Tondichter und dem Textverfasser und der dritte einige Mitteilungen über die Frage bietet, weshalb Stephan von Breuning die zweite Fassung übernahm. Die Schriftstücke werden seit über hundert Jahren in der Fürstl. Czartoryskischen Bibliothek zu Krakau aufbewahrt. Deren Direktion bin ich für die liebenswürdige Erlaubnis, Lichtbilder von den Briefen herstellen zu lassen, zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Eine ebenso angenehme Pflicht ist es mir, der Leitung der dortigen Universitätsbibliothek, wo die Aufnahmen angefertigt wurden, zu danken[1].

Der erste Brief muß im ersten Viertel des Jahres 1804, wahrscheinlich im März, frühestens im Februar, geschrieben sein; er lautet in genauer Übertragung:

> Lieber Sonnleitner! da sie so schwer zu sprechen sind, so schreibe ich ihnen lieber, über die Sachen, die wir zu verhandeln haben — ich habe gestern wieder einen Brief erhalten in Ansehung meiner Reise, welcher meinen Entschluß in Rück-[sicht] dessen unerschütterlich macht — ich bitte sie nun innigst zu sorgen, daß bis künftigen halben April das Buch, was den poetischen Theil betrift, ganz fertig sej, damit ich fortarbeiten kann und die Oper längstens bis Juni kann aufgeführt werden, damit ich sie noch selbst aufführen [ausgestrichen: kann] helfen kann — Mein Bruder hat ihnen wegen umänderung der Wohnung von mir gesagt, ich habe diese nur Bedingungsweise genom̄en, bis sich eine bessere für mich fände, Der Fall war schon seit einiger Zeit da, und ich wollte mein Recht daran eben bej Zitterbarth geltend machen, als Baron Braun Eigenthümer des Theaters ward — die Zim̄er die der Mahler oben [ausgestrichen: brauchen] bewohnt, und welche höchstens für einen Bedienten gut genug sind, brauchen nur geraümt zu werden, und ich habe eine Wohnung, wie sie sich für mich schickt, man könnte dem Mahler sodann meine Wohnung einraümen, und die Sache wäre gemacht — da in Meiner Wohnung der Bediente in der Küche schlafen muß, so habe ich jezt schon den dritten Bedienten — und der wird mir auch nicht halten, ohne der andern unbequemlichkeiten zu denken — ich weiß voraus, daß wenn es von der Entscheidung des H: Barons wieder abhängt, daß nein gesagt wird, dann ziehe ich aber auch gleich von hier aus, ich bin schon von jeher von ihm nichts anders gewohnt als was wider mich ist — mag es sejn — kriechen werd ich nie — meine Welt ist überall — ich erwarte nun darüber eine Antwort von ihnen — indem ich auch nicht eine Stunde länger in dem fatalen Loch bleiben will; mein Bruder sagt mir, als beschwerten sie sich, daß ich wider Sie gesprochen haben soll, geben sie doch bejm Theater nicht elenden schwäzereien Gehör — das einzige, was ich an ihnen auszusezen finde, ist, daß Sie einigen Menschen zu viel Gehör geben, die es gewiß nicht verdienen — Verzeihen sie meine Frejmüthigkeit. —
>
> ganz ihr Beethowen

[Auf der Außenseite:]

Pour Monsieur

de Sonleitner.

Dem Schreiben entnimmt man vor allem, daß Sonnleithner dem Meister erst einen anscheinend nur kleinen Teil des Textes der Musiknummern unterbreitet hatte. Man darf sich durch

[1] Das erste und das dritte Schreiben sind dem vorliegenden Hefte in Nachbildungen beigegeben.

den Hinweis auf den Juni als Zeitpunkt der Wiedergabe nicht dazu verleiten lassen, den Brief erst ins folgende Jahr zu verlegen, denn der Tondichter schätzte die Arbeitszeit an seinen großen Werken, man kann sagen, immer zu niedrig. Daß es sich noch um das Jahr 1804 handelte, geht besonders auch aus den Äußerungen über die Wohnungsangelegenheit hervor. Beethoven hatte also nicht sofort beim Direktionswechsel aus dem Theater an der Wien ausziehen müssen, sondern sich darin fürs erste wahrscheinlich durch die Zusammenarbeit mit Sonnleithner halten lassen. Die Angelegenheit ist noch nicht ganz geklärt. Es hat aber den Anschein, als ob der Meister, da ihm die Wohnung, die er jetzt im Theater innegehabt, nicht paßte, soeben ins „Rote Haus" gezogen war oder nächstens ziehen wollte, wo auch Stephan von Breuning wohnte (vgl. Thayer-Riemann, a. a. O., 2. Bd., S. 417). Der zu Anfang des Schreibens erwähnte Reiseplan betraf, wie schon oben angedeutet, zweifellos eine Fahrt nach Paris. Dazu war Beethoven sicher von dortigen Freunden ermutigt worden, etwa von dem Klaviermeister Louis Adam, dem Geiger Rudolf Kreutzer und dem Klavierfabrikanten Sebastian Erard, der ihm im Sommer 1803 einen Flügel geschenkt hatte. Zwar ist nichts Näheres zu dem Plan überliefert; aber es handelte sich selbstverständlich um eine Konzertreise. Der Tondichter ging mindestens bis um die Wende des Jahres 1805 damit um, und als er Mitte 1809, bei der zweiten Besetzung Wiens durch die Franzosen, wiederholt mit dem Pariser Baron de Trémont zusammenkam, lebte der Wunsch in seinem Herzen von neuem auf, um dann italienischen und englischen Reiseplänen Platz zu machen, die ebensowenig jemals verwirklicht wurden.

An dieser Stelle kann kein näherer Einblick in das Werden der Leonore nach den Entwürfen, soweit überhaupt vorhanden, geboten werden. Vielmehr sei nur eben auf die Mitteilungen in Nottebohms Zweiten Beethoveniana, S. 409 ff., Otto Jahns Gesammelten Schriften, S. 244 ff., und Thayer-Riemanns großer Beethoven-Darstellung, 2. Bd., S. 464 ff., hingewiesen. Eine Wiedergabe des gesamten Entwurfmaterials, soweit auf uns gekommen, steht noch aus, muß aber auch einmal verwirklicht werden. Sie muß nicht nur den Stoff, den das heute in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte große Leonore-Buch enthält, sondern auch sonstige überkommene Vorarbeiten umfassen; deren befinden sich nicht nur in dem Bande, den Nottebohm 1880 unter dem Titel „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803" (Eroica-Skizzenbuch) in Auszügen gesondert veröffentlicht hat, sondern auch auf losen Blättern, die heute in Wien und vielleicht auch noch anderwärts aufbewahrt werden.

Manche Zeitangaben Nottebohms sind allerdings zu berichtigen. Vor allem hat er die Angabe in dem eigentlichen Leonore-Entwurfsband: „Am 2ten Juni — Finale immer simpler", die sich vor Beginn der Arbeiten zum letzten Finale findet, ein Jahr zu früh, nämlich 1804, gedeutet. Diese Ansicht ist doch ganz unmöglich; denn sie würde voraussetzen, daß Beethoven, der ziemlich genau eine Nummer nach der andern vornahm, das ganze Werk bis zum Anfang des letzten Finale, mit Ausnahme der Ouvertüre und höchstens einiger einzelnen Nummern, in nur 4—5 Monaten entworfen hätte. Es steht aber fest, daß die Oper im Spätsommer 1805 in Partitur fertig vorlag. Also verwandte der Meister den Sommer in Hetzendorf, wohin er Mitte Juni d. J. übersiedelte, hauptsächlich zur Anfertigung der Partitur. Beethoven konnte, wenn es eilte, gewiß auch ziemlich schnell arbeiten; aber dann ging es gewöhnlich auf Kosten des inneren Wertes. Für alle tiefen und gewichtigen Werke bedurfte er erheblichen Aufwandes an Geisteskraft und Zeit. Merkwürdig, daß Nottebohm seine Ansicht gerade mit diesem Einwand auch gegen das Jahr 1805 zu stützen sucht: „Die Ouvertüre war noch nicht angefangen, die Arbeit zum zweiten Finale war kaum über ihr erstes Stadium hinaus, andere Stücke des zweiten Aktes waren noch nicht vollendet, und daß in der kurzen Zeit vom 2. Juni 1805 bis zum Tage der ersten Aufführung (20. November 1805) jene Stücke fertig wurden, die Stimmen abgeschrieben, die nötigen Proben gehalten werden konnten, ist unwahrscheinlich . . ." (Zweite Beethoveniana, S. 446). Das beweist doch gerade, daß bei der Niederschrift der in Frage stehenden Notiz der größte Teil des Werkes schon fertig war. Und die beiden noch folgenden Einwände des Forschers, die hier übergangen werden sollen, sind noch weniger stichhaltig. Dagegen hat schon Thayer in der ersten Auflage seines Beethoven die richtige Ansicht über die Zeit der Beendigung der Oper vertreten. Nottebohms Auffassung jenes Vermerkes zum Beginn des Finales wird freilich verständlicher, wenn man sich

vor Augen hält, daß er für den Anfang der Arbeiten an den ersten Nummern des Werkes einen viel früheren Zeitpunkt für möglich hielt. In der 10. Anmerkung zu seiner Beschreibung des Eroica-Skizzenbuches heißt es darüber zusammenfassend: „Auf grund früher angegebener Daten . . . wurde also die Komposition der ‚Leonore' wahrscheinlich zwischen Mai und Oktober 1803, möglicherweise erst im Januar oder Februar 1804 begonnen. Der letzte Termin ist als der späteste zu betrachten."

Auf S. 66 ff. seiner Darstellung erwähnt Nottebohm Entwürfe zu den ersten fünf Nummern der Leonore und einigen anderen Werken — darunter das Klavierkonzert in G-dur, der dritte und der erste Satz der c-moll-Symphonie sowie unvollendete Stücke, deren Vorarbeiten sich gleich an die Leonore-Skizzen anschließen — und macht dann diese Bemerkung: „Aus dieser Zusammenstellung erhellt, daß Beethoven, als er an jenen fünf Opernstücken arbeitete, sich noch mit vielen anderen Kompositionen trug. Die Arbeit zur ‚Leonore' konnte also keine dringende sein. Es war die Zeit noch nicht gekommen, in der Beethoven seine Aufmerksamkeit fast ausschließlich der Oper zuwendete."

Mit ziemlicher Sicherheit können wir nun aus dem oben mitgeteilten Briefe an Sonnleithner schließen, daß der Meister die Arbeit nicht freiwillig unterbrach, sondern auf die Fortsetzung des Textbuches warten mußte. Wer mit mir den Januar oder Februar 1804 als Beginn an der Oper annimmt, muß ungefähr die zweite Hälfte Februar oder den Anfang März d. J. als Zeit der Unterbrechung der Entwürfe durch andere Skizzen denken; das ist aber auch die ungefähre Zeit der Niederschrift des Briefes.

Aus unseren Untersuchungen ergeben sich noch weitere wünschenswerte Feststellungen zur Zeitfolge anderer Werke, zu denen sich im Eroica-Skizzenbuch Entwürfe finden. Hier nur soviel: Die von Nottebohm, a. a. O., S. 72 f. erwähnte Nacharbeit zum Oratorium „Christus am Oelberge" sowie die S. 74 herangezogenen Entwürfe zum Tripelkonzert werden im März oder April 1804 entstanden sein, weil sie unmittelbar auf die Leonore-Skizzen folgen. Ferner ist zu schließen, daß die ersten Arbeiten zur Waldsteinsonate, die gleichfalls in dem Buche enthalten sind (Nottebohm, a. a. O., S. 59 ff.), gegen Ende 1803, die letzten wahrscheinlich Anfang 1804 anzusetzen sind, die Entwürfe zu „Vestas Feuer" von Schikaneder (ebd., S. 96 f.) wieder kurz vorher — wahrscheinlich Ende Oktober oder Anfang November d. J.; denn nach der oben aus Ries' Briefe an Simrock vom 22. Oktober angeführten Stelle sollte der Meister dieses Opernbuch ja nächstens erhalten. Nur wenige Seiten vor den Skizzen zu „Vestas Feuer" finden sich die letzten Arbeiten zur Eroica selbst. Damit können wir wohl Ries' Mitteilung in demselben Briefe in Verbindung bringen, der Meister habe ihm kürzlich seine neue Symphonie vorgespielt. Er bestimmt also J. Mählers Nachricht genauer, die besagt, er habe den Tondichter im Herbst mit der Beendigung der Symphonie beschäftigt gefunden und das Finale von ihm spielen hören. Mit diesem wichtigen Schreiben des Beethovenschülers bekommen wir also auch einen ziemlich verläßlichen Anhaltspunkt über die Beendigungszeit des anderen großen Werkes dieser Jahre. Auch hierüber mußte Nottebohm noch eine genauere Angabe schuldig bleiben. Aber immerhin kam er a. a. O., S. 76 (2. Anmerkung), zu dem Schlusse, daß die Symphonie „spätestens Ende 1803 vollendet oder der Vollendung nahe gewesen" sein müsse. Leider gibt ein Versehen auf S. 419 des 2. Bandes von Thayer-Riemanns Darstellung zu neuer Verwirrung Anlaß. Dort wird die vom Meister verbesserte Abschrift der Eroica, die sich heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet, als „Beethovens Autograph" bezeichnet. Da auf dem Titelblatt auch der Vermerk „804 im August" steht, muß jeder Leser meinen, diese Zeitangabe beziehe sich auf die Abfassung der Urschrift. Es handelt sich jedoch eben um eine vom Tondichter veranlaßte Abschrift.

Es sei aber nicht verhehlt, daß auch etwas gegen meine Auffassung von der Zeitfolge der Einträge in das Eroica-Skizzenbuch zu sprechen scheint: Auf S. 116 finden sich nämlich u. a. Entwürfe zum Gesang „Vom Tode" (vgl. a. a. O., S. 57). Nottebohm meint, diese hätten mit der gedruckten Fassung nichts gemein, irrt jedoch in dieser Ansicht, wie ich nach der Urschrift des Skizzenbuches festgestellt habe. Der Seitenzahl nach müßte diese Arbeit eigentlich ganz am Anfang 1804 geschrieben sein, aber nach Untersuchungen, die ich noch nicht veröffentlicht habe, sind die Gellertlieder im Sommer 1803 entstanden. Die Lösung des

Widerspruchs ist wohl einfacher, als es den Anschein hat: Beethoven hatte, wie auch sonst manchmal, wahrscheinlich für die Entwürfe der Eroica viele Seiten frei gelassen, um sie erst später auszufüllen, und beschrieb die 116. Seite außer der Reihe.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Zeitangaben zum Eroica-Skizzenbuch noch etwas genauer gefaßt werden können; im ganzen werden sie jedoch richtig sein. Der Leser wird daraus einen neuen Beweis für die von mir schon oft geäußerte Behauptung entnehmen, daß es fast überall, wo man in Beethovendingen anklopft, noch viel zu tun gibt.

*

Es hat den Anschein, daß der vielbeschäftigte Theatersekretär dem Meister auch die übrigen Nummern des Buches nicht auf einmal lieferte. Man lese diese zweite der drei erhaltenen Zuschriften an ihn:

> lieber Sonnleitner! Ich bin nun ganz fertig – und erwarte die lezten vier Verse – wozu ich mir vorläufig schon das thema aus gedacht – die overture gedenke ich mit Vorsaz erst zwischen den Proben zu machen

Das Briefchen, das der Unterschrift und der Adresse ermangelt, gehört zeitigstens in das späte Frühjahr, wahrscheinlich erst in den vorgeschrittenen Sommer 1805. Es bedarf dazu nur weniger erklärender Worte. Des Ausdruckes „Vers" bedient sich der Tondichter, wie aus einer Bemerkung zu dem Liede „Der Mann vom Wort" hervorgeht, statt „Strophe". Was er unter den „letzten vier Versen" verstanden hat, möge man an der Hand des Klavierauszugs der „Leonore" selbst feststellen. Der Vermerk über die Ouvertüre bestätigt, was schon aus den Entwürfen zu der Oper zu folgern war: daß sie ganz zuletzt geschrieben ist — im September oder gar erst im Oktober 1805. Um welche es sich dabei handelt — um die erst nach des Meisters Tode als W. 138 veröffentlichte oder um die sogenannte „Zweite Leonoren-Ouvertüre", ist noch immer eine Streitfrage; vgl. dazu vor allem die oben angeführte Abhandlung von Josef Braunstein.

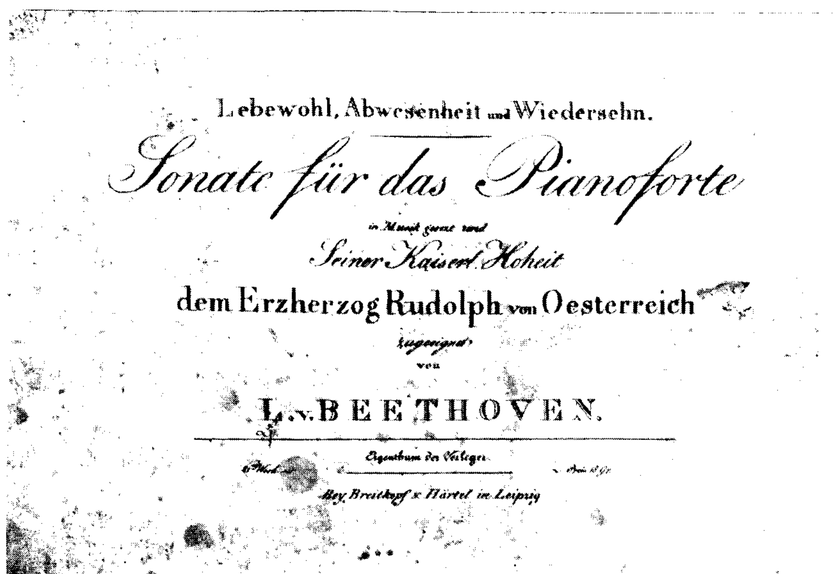
*

Alle Gesamtdarstellungen von Beethovens Leben berichten, daß die Oper Leonore ausgerechnet eine Woche nach der ersten französischen Besetzung Wiens, am 20. November 1805, zum ersten Male im Theater an der Wien mit ziemlichem Mißerfolg aufgeführt und vorerst nur an den nächsten beiden Tagen bei schlecht besuchtem Hause wiederholt wurde. Keine ältere oder wohl auch neuere weiß aber etwas von der merkwürdigen Tatsache, daß das Werk bereits über einen Monat früher — am 15. Oktober — angesetzt, seine Wiedergabe jedoch von der Zensur verboten worden war. Eigentlich hätte die Mitteilung in den neueren Lebensbeschreibungen nicht fehlen dürfen; denn das Schriftstück, das von dem Verbote handelt, ist vor fast zwei Jahrzehnten nicht nur in einer Tageszeitung, sondern auch von Raoul Biberhofer in einem Sammelbande von Abhandlungen über den Meister, dem von Alfred Orel herausgegebenen „Wiener Beethovenbuch", veröffentlicht worden. Es mag dem Tondichter einen bösen Schlag versetzt haben, als das Textbuch Ende September, da die Proben schon in vollem Gange waren, von der Zensur mit dem trockenen Vermerk zurückkam, es eigne sich nicht zur Aufführung. Da setzte sich Sonnleithner hin, arbeitete ein wohldurchdachtes Gesuch an die Polizeihofstelle aus und ließ dieses von einem Staatsrat Philipp von Stahl befürworten. Vom sonstigen Inhalt abgesehen, ist es für die vorliegende Untersuchung von besonderem Wert, weil es eine gewisse Probe zu der von mir vertretenen Auffassung von der Entstehungszeit der Oper bildet. Daher sei es nach Biberhofers Abdruck hier mitgeteilt (a. a. O., S. 116 f.):

> Hochlöbl. k. auch k. k. Polizeyhofstelle!
>
> Den 30st. des vorigen Monaths habe ich von einer hochl. k. auch k. k. Polizeyhofstelle die Oper: Fidelio mit dem Bescheide: daß selbe zur Aufführung nicht geeignet sey, zurück erhalten. Da ich
>
> erstens diese Oper nach dem französischen Original des Bouilly (Leonore ou l'amour conjugal betittelt) vorzüglich darum bearbeitet habe, weil Ihre Majestät

2 Briefe L. van Beethovens an Joseph Sonnleithner.

Zu dem Aufsatz von Dr. Max Unger: „Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Beethovens Oper Leonore“




Titel der „Lebewohl"-Sonate von L. van Beethoven.




Titel des Erstdruckes von L. van Beethovens Vertonung des Goetheschen Liedes „Die Sehnsucht".

(Aufnahmen Österr. Lichtbildstelle, Wien)

Zu dem Aufsatz von Dr. Max Unger: „Zu den Erstdrucken einiger Werke Beethovens"

die Kayserinn Königinn das Original sehr schön finden, und mich versichert haben, daß kein Operntext Höchstdenselben jemahls so viel Vergnügen gemacht habe, da

zweytens diese Oper, vom Kapellmeister Pär auf Italienischen Text bearbeitet, schon zu Prag und Dresden gegeben worden ist, da

drittens H. Beethoven über anderthalb Jahre mit der Composizion meines Buches zugebracht hat, auch, da man nicht im geringsten ein Verboth besorgte, bereits Proben gehalten, und alle übrigen Voranstalten getroffen worden sind, da diese Oper am Nahmensfest Ihrer Majestät der Kayserinn gegeben werden sollte, da

viertens die Handlung selbst, welches ich auf dem Titel anzumerken vergessen hatte, im 16t Jahrhundert vorgeht, also gar keiner Beziehung unterliegen kann, da endlich

fünftens ein so großer Mangel an guten Opernbüchern ist, und [das] gegenwärtige das rührendste Gemählde der weiblichen Tugend darstellt, und der bösgesinnte Gouverneur nur eine Privatrache, wie Pedrarias im Balboa ausübt,

bitte ich, eine hochl. k. auch k. k. Polizeyhofstelle geruhe die Aufführung dieser Oper zu gestatten, und die Änderungen, die etwa nöthig befunden werden dürften, bald möglichst an die Hand zu geben.

den 2. Oct: 1805.

Joseph Sonnleithner
k. auch k. k. Hoftheatersecretär
und Bearbeiter der Oper: Fidelio.

Es bedarf zur Sache höchstens der folgenden Erklärungen: Bei dem Namen Pär handelt es sich selbstverständlich um den Tonsetzer Ferdinando Paer, dessen Oper „Eleonore" schon in den beiden genannten Städten aufgeführt worden war; bei dem Titel „Balboa" um Joseph Heinrich von Collins fünfaktiges Trauerspiel, am 16. März 1805 zum ersten Mal im Wiener Burgtheater gegeben. Besonders wichtig ist für unsere Untersuchung die Bemerkung, daß die Vertonung der Oper den Meister über anderthalb Jahre beschäftigt habe. Wenn man vom Ende August oder September 1805, der Beendigungszeit des Werkes, 19 bis 20 Monate zurückrechnet, kommt man wiederum auf den Januar oder Februar 1804 als frühesten Zeitpunkt des Anfangs.

Die Aufführung wurde nun schon nach drei Tagen freigegeben. Der Hoffekretär Anton Ohms hat auf dem Gesuch den Vermerk angebracht: „Aufzubehalten und ist dem Bittsteller die Aufführung des Stückes nach einiger Abänderung der grobsten Szenen bewilligt worden." Bei diesen Eingriffen handelte es sich zweifellos um die Milderung von Worten und Taten des Gewaltherrschers Pizarro.

Die Verschiebung der Urwiedergabe vom 15. Oktober auf den 20. November lag gewiß nicht an dem Aufführungsverbot — denn dieses war schon nach wenigen Tagen wieder aufgehoben —, sondern an der für damalige Verhältnisse ungewöhnlichen Schwierigkeit des musikalischen Teils der Oper.

*

A. W. Thayer hat sich von dem Florestan der erstmals umgearbeiteten Leonore, Joseph August Röckel, noch in dessen hohem Lebensalter darüber brieflich unterrichten lassen, wie es zu der zweiten Fassung kam und wie sich der Tondichter mit dem Theaterdirektor Baron Braun nach der zweiten Wiedergabe überwarf, weil er in seinem ewigen Argwohn meinte, von den Kassenbeamten bei Auszahlung seiner Anteile betrogen worden zu sein. Die beiden Briefe, wovon der erste am 25. Februar 1861, der zweite am 8. März und am 10. Mai d. J. geschrieben ist, findet man zum größten Teil im zweiten Bande der Darstellung des Lebens des Meisters abgedruckt. (Die Urschriften sind vor einiger Zeit aus dem Nachlasse des englischen Sammlers Edward Speyer in die große Zürcher Sammlung von Beethoven-Handschriften gelangt, auf die ich mich in diesen Blättern schon mehrfach bezogen habe.) Über die Vorgänge, die zu der Bearbeitung führten, hier nur so viel: Der Fürst Karl Lichnowsky, einer der wohlwollendsten Gönner Beethovens, lud eine Anzahl von dessen Freunden, darunter Stephan von Breuning, Joseph Heinrich von Collin, Georg Friedrich Treitschke, den Orchesterdirektor Franz Clement, den Bassisten Meyer, Röckel selbst sowie Karl van Beethoven, den Bruder des

Tondichters, zu einer Abendgesellschaft in seinen Palast ein, um den Meister zur Straffung der Oper — Kürzung und Beseitigung ganzer Nummern, Zurückführung des Werkes von drei Aufzügen auf zwei — zu bewegen. Mit Begleitung von Klavier und Geige, gespielt von der Fürstin Lichnowsky und Clement, und mit Meyer und Röckel als markierenden Vertretern der Singstimmen wurde die Oper von Anfang bis Ende durchgenommen, um Beethoven die Notwendigkeit der Kürzungen zu beweisen. Dieser setzte dem Drängen der Freunde den heftigsten Widerstand entgegen, und wohl nur den flehentlichen Bitten der Fürstin gelang es, ihn zu brechen. „Als aber nach ihren vereinten Bestrebungen, die von 7 bis nach 1 Uhr gedauert hatten, die Aufopferung von drei Nummern angenommen war, und als wir, erschöpft, hungrig und durstig, uns anschickten, durch ein glänzendes Souper uns zu restaurieren, da war niemand glücklicher und fröhlicher als Beethoven. Hatte ich ihn vorher in seinem Zorne gesehen, so sah ich ihn nunmehr in seiner Laune . . ."

Diese Bekehrung ging im Dezember 1805 vor sich. In der Zeit bis zur Wiedergabe der neuen Fassung am 29. März des folgenden Jahres entstand außer den Kürzungen und sonstigen Abänderungen die große Leonoren-Ouvertüre. Gegen Ende dieser Arbeiten, vielleicht Anfang März, muß der folgende dritte Brief an den Theatersekretär geschrieben sein:

Lieber Bester Sonnleitner! ich hoffe, sie werden es mir nicht abschlagen, wenn ich sie recht sehr bitte, *mir eine kleine schriftliche Erklärung zugeben*, daß ich das *Buch wieder unter ihrem Namen darf drucken laßen* [(]*mit seinen jezigen Verändrungen*) — Als ich die Verändrungen machte, hatten sie hauptsächlich *mit ihrer Faniska* zu thun, und so machte ich mich selbst daran, sie hätten die Geduld nicht gehabt, diese Änderungen vorzunehmen und es würde sich mit der Aufführung unsrer oper noch weiter verzogen haben — deshalb glaubte ich auch stillschweigend auf ihre Einwilligung hoffen zu dürfen, aus 3 *Akten sind nur zwei gemacht worden*, um dieses zu bewerkstelligen und der oper einen lebhaftern Gang zu geben, habe ich *alles* so sehr als möglich *abgekürzt*, den chor der *gefangenen* und hauptsächlich M. d. g. — dieses alles machte nur eine *Umschreibung des ersten Aktes* nöthig, und darin besteht die *Verändrung* des Buchs —

Das Buch laße ich auf meine Kosten drucken, und bitte sie nochmals um *Gewährung meiner Bitte* — mit Achtung ihr

Beethowen.

[Über der einzigen Textseite zwei Nachschriften:]

Nb: Die Zeit ist zu kurz, sonst hätte ich ihnen das Buch, um sie zu überzeugen mit geschickt —

Nb: schicken sie mir bester S. diese Erklärung doch gleich mit meinem Bedienten, weil ich solche an der Censur vorweisen muß. —

[Auf der Außenseite:]

Pour Monsieur
de Sonnleitner.

Diesem Schreiben entnimmt man, daß Beethoven den Theatersekretär über Breunings Beteiligung an der zweiten Fassung des Buches in Unkenntnis gehalten hatte und sich selbst als Bearbeiter des Buches ausgab. Wahrscheinlich schrieb er Sonnleithners Text mindestens einen Teil des Mißerfolgs zu, wollte aber den immerhin einflußreichen Mann nicht kränken. Zu dem Hinweise auf „Faniska" sei kurz vermerkt, daß die so betitelte Oper Cherubinis, zu der Sonnleithner ebenfalls das Buch geschrieben hatte, am 25. Februar 1805 erstmals aufgeführt worden war. Der Text dazu war anscheinend auch etwa gleichzeitig mit der Musik entstanden.

Noch erfahren wir aus dem Briefe, daß Beethoven das Buch zur zweiten Fassung, das den Titel „Leonore" trug, auf eigene Kosten selbst drucken ließ. Diese Tatsache ist nicht unwesentlich; denn man kann daraus wieder schließen, welches Gewicht er auf jenen Namen legte. Aber die Direktion richtete sich nicht nach seinem Willen, sondern ließ auf den Theaterzettel wieder den Titel „Fidelio" setzen. Auch die gekürzte Bearbeitung der Oper wurde, wenigstens von der Presse, nur mit geteiltem Erfolg aufgenommen.

In einem Briefe vom 22. Mai 1806 an seine Schwester Eleonore und seinen Schwager Dr. Franz Gerhard Wegeler in Coblenz erklärte Stephan von Breuning die Tatsache, daß die Oper in der neuen Fassung schon nach der zweiten Wiedergabe wieder abgesetzt wurde, mit den folgenden Worten: „Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf, und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung, beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, daß sie seitdem nicht mehr gegeben worden ist. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt, und der einzige Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: ‚Fidelio', wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie nach den gemachten Änderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: ‚Leonore' auf dem Anschlagzettel. Die Kabale ist für Beethoven um so unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag nach Procenten er mit seiner Bezahlung angewiesen war, in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen ist und sich um so langsamer wieder erholen wird, da er einen großen Theil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat . . ." (Merkwürdigerweise verwechselt Breuning in dieser Darstellung, wie der Leser vielleicht selbst bemerkt hat, gerade die Titel „Leonore" und „Fidelio" miteinander.) Röckel hingegen gab Beethovens Mißtrauen und Leidenschaftlichkeit als Grund der Absetzung an: „Da er [Beethoven] keine Erfahrung in Bühnenangelegenheiten besaß, so schätzte er die Einnahmen des Hauses weit höher, wie sie in Wirklichkeit waren; er glaubte sich bei seinem Anteile betrogen, und ohne über einen so delikaten Punkt seine wirklichen Freunde zu Rate zu ziehen, eilte er zu Baron Braun, jenem hochherzigen und ehrenwerten Edelmann, und legte ihm seine Klage vor. Da der Baron Beethoven aufgeregt sah und seine argwöhnische Natur kannte, so tat er, was er konnte, um ihn von seinem Verdachte gegen seine Beamten abzubringen, von deren Ehrenhaftigkeit er überzeugt war. Wäre irgend ein Betrug vorhanden, sagte der Baron, so würde sein eigener Verlust ohne Vergleich beträchtlicher sein als der Beethovens. Er hoffe, daß die Einnahmen mit jeder Aufführung sich vermehren würden; bis jetzt wären nur die ersten Ränge, die Sperrsitze und das Parterre besetzt gewesen; nach und nach würden die oberen Ränge in gleicher Weise ihren Beitrag liefern. ‚Ich schreibe nicht für die Galerien', rief Beethoven aus. ‚Nicht?' erwiderte der Baron. ‚Selbst Mozart verschmähte es nicht, für die Galerien zu schreiben.' Damit war es aus. ‚Ich werde die Oper nicht mehr geben', sagte Beethoven. ‚Ich verlange meine Partitur zurück.' Nach diesen Worten zog Baron Braun die Klingel, gab den Befehl, dem Komponisten die Partitur herauszugeben, und die Oper wurde für eine lange Zeit der Vergessenheit übergeben." Dem ersten der oben mitgeteilten Briefe Beethovens an Sonnleithner ist zu entnehmen, daß der Meister argwöhnte, der Baron Braun wolle ihm selbst nicht wohl — gewiß auch ein unbegründeter Verdacht.

Erst im Jahre 1814 erlangte die Oper unter dem nun auch vom Tonmeister selbst gebilligten Titel „Fidelio" seine endgültige Gestalt und eine dauernde Heimstatt auf den Bühnen der Kulturwelt.

# Zu den Erstdrucken einiger Werke Beethovens.

Neue Feststellungen und Nachweise.

Von Max Unger, Zürich.

Trotz Gustav Nottebohms Thematischem Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke L. van Beethovens, Alexander Wheelock Thayers Chronologischem Verzeichnis und den neueren Beiträgen zur Schaffensbibliographie des Meisters von Otto Erich Deutsch („Beethovens Goethe-Kompositionen" im 8. Jahrgang des Jahrbuchs der Sammlung Kippenberg), Willy Heß („Beethovens Werke und ihre Gesamtausgabe" im 7. Jahrgang des Neuen Beethoven-Jahrbuchs) sowie einigen anderen zeitgenössischen Forschern sind die Arbeiten über dieses Sondergebiet noch in vollem Flusse. Immer noch werden unbekannte Werke entdeckt, sogar Drucke, die verschollen waren und unveröffentlichte Stücke oder wenigstens unbekannte

Bearbeitungen schon gedruckter Werke enthalten, werden falsche Angaben von Erstdrucken verbessert, Entstehungs- und Erscheinenszeiten genauer bestimmt. Nicht zu vergessen die Erfassung des ziemlich häufigen Wechsels der Eigentümer von Urschriften. Auch dem Sonderforscher macht es keine geringe Mühe, in all diesen Dingen halbwegs nachzukommen und keine wichtigere neue Feststellung zu übersehen.

Gegenwärtig ist Georg Kinsky mit einem neuen Werkverzeichnis des Meisters beschäftigt. Dieses Unternehmen bildet den unmittelbaren Anlaß zu den vorliegenden Hinweisen auf unbekannte Erstdrucke und Veröffentlichungszeiten von Werken Beethovens. Da die meisten dieser Mitteilungen genauer Begründung bedürfen, erschien es geboten, sie nicht einfach als Verzeichnis, sondern im Rahmen eines Aufsatzes vorzulegen.

Wer der „Beethoven-Philologie" fernsteht, dem werden die Bemühungen der Forscher um Erspürung möglichst genauer Angaben der Entstehungs- und Veröffentlichungszeiten, der Erstdrucke und der Besitzer der Handschriften auch von nebensächlichen Tonstücken des Meisters vielleicht kleinlich erscheinen. Mit Leuten dieses Schlages sei hier nicht gerechtet. Dagegen wird es wohl nur wenige geben, welche die Notwendigkeit der Feststellung der wichtigsten Überlieferungen über allgemein bekannte Werke nicht einsähen. In den folgenden Abschnitten sollen denn auch hauptsächlich neue bibliographische Feststellungen über Musik von größerem Gewichte geboten werden. Handelt es sich dabei doch auch um Werke wie die „Lebewohl"- und die Hammerklavier-Sonate W. 106, die neunte Symphonie und ein Goethe-Lied.

*

### Zu den vier Fassungen des Liedes „Nur wer die Sehnsucht kennt . . ."

In der Beethovenhandschriften-Sammlung H. C. Bodmers in Zürich befindet sich außer den Urschriften einer Reihe anderer Gesangsstücke des Meisters nach Goetheschen Dichtungen auch die der vier Fassungen des Mignon-Liedes „Nur wer die Sehnsucht kennt . . ." Sie ist am Kopfe der ersten Notenseite eigenhändig bezeichnet: „Sehnsucht von Goethe und Beethowen." Den rechten Rand der sonst unbeschriebenen ersten Seite entlang stehen gleichfalls von Beethovens Hand die rührend bescheidenen Worte: „Nb.: Ich hatte nicht Zeit genug, um ein Gutes hervorzubringen, daher Mehrere Versuche Ludwig van Beethowen." Die ersten drei der vier Fassungen des Textes hat der Tondichter im März 1808, die letzte entweder gleichzeitig oder bald darauf geschrieben. Schon im Frühling d. J. erschien die erste Bearbeitung in J. L. Stolls und L. von Seckendorfs Zeitschrift „Prometheus". Nach bisheriger Annahme sollen die anderen drei Fassungen, mit der ersten in einem Hefte, im September 1810 vom Wiener Kunst- und Industriekontor erstmals veröffentlicht worden sein.

Diese Ansicht läßt sich nicht aufrecht erhalten. Es gelang dem Verfasser dieser Mitteilungen nämlich, eine Besprechung einer Simrockschen Ausgabe der vier Fassungen zu finden, die im Frühjahr 1809 an einer entlegenen Stelle erschien. (Der genauere Nachweis des Druckortes und die wörtliche Anführung des Schriftsatzes müssen einer eingehenden Beschreibung der Urschrift und der Geschichte der Gesangsstücke vorbehalten bleiben.) Wahrscheinlich ist diese Ausgabe in den ersten Monaten des Jahres 1809, spätestens aber im Mai, erschienen; sie hat, wie schon bei Erich H. Müller, a. a. O. S. 16, zu lesen, die Verlagsnummer 694. Es ist mir auch gelungen, ein Exemplar dieses Erstdruckes aufzuspüren. Besitzer ist das Royal College of Music in London. Wegen der besonderen Bedeutung, die den Erstausgaben von Goethe-Beethoven-Liedern zugesprochen werden muß, ist dem vorliegenden Hefte eine Nachbildung des Titels des bisher unbeachteten Druckes beigegeben. Es ist dem Verfasser dieser Zeilen eine angenehme Pflicht, dem Bibliothekar des Royal College of Music, Herrn Rupert Erlebach, für die liebenswürdige Vermittelung des Lichtbildes auch von hier aus aufrichtig zu danken.

*

### Zur „Lebewohl"-Sonate.

Die Urschrift des ersten Satzes der Klaviersonate W. 81 (a), heute Eigentum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ist von Beethovens eigener Hand bezeichnet: „Das Lebewohl. Vien am 4ten Maj 1809 bej der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf.", die des zweiten und dritten Satzes: „Die Ankunft S. Kaiserl. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolf den

20. Januar 1810." Bei dem Werke handelt es ſich um eins der wenigen Muſikſtücke Beethovens, die nachweislich einem äußeren Anlaſſe ihr Entſtehen verdankten: Wegen des Anmarſches der napoleoniſchen Truppen verließ die kaiſerliche Familie Anfang Mai 1809 für längere Zeit die öſterreichiſche Reſidenz. Zur erſten Veröffentlichung des Werkes — im Juli 1811 bei Breitkopf & Härtel — diente wohl eine Stichvorlage von der Hand eines Abſchreibers. In den Werkverzeichniſſen von Nottebohm und Thayer wird als Erſtdruck nur die Ausgabe mit franzöſiſchem Titel angeführt: „Les Adieux, l'Absence et le Retour . . ." (Aus den verſchiedenen Stichnummern des 1. Satzes [1588] und des 2. und 3. Satzes [1589] wollte Nottebohm ſchließen, daß das Werk urſprünglich in zwei Teilen veröffentlicht werden ſollte. Das wäre bei einer Sonate doch recht ſeltſam. Iſt es nicht einleuchtender, ſich zu denken, daß der Stecher wegen der beiden Überſchriften gemeint habe, es handle ſich um zwei verſchiedene Werke? Allerdings müßte er dann nicht auch den Haupttitel gekannt haben. Dies jedoch nur als unverbindlicher Vorſchlag zur Erwägung.)

Als Nottebohm und Thayer ihre Verzeichniſſe herausgaben, waren die Briefe Beethovens an den Leipziger Verlag noch unveröffentlicht. Andernfalls hätten ſie geſehen, daß ihre Angaben unvollſtändig waren. Obgleich die Schriftſtücke nun ſchon ſeit Jahrzehnten gedruckt vorliegen, ſcheint der wahre Sachverhalt noch nicht beachtet worden zu ſein.

Unterm 20. Mai (1811) ſchrieb der Meiſter nach Leipzig: „Ihre Sonate iſt auch auf dem Wege mit der Fantaſie [Chorfantaſie], machen ſie den Titel, wie ich ihn aufgeſchrieben, Franzöſiſch und Deutſch, ja nicht Franzöſiſch allein — und ſo die übrigen überſchriften . . ." Und nach der Drucklegung unterm 9. Oktober 1811: „Eben erhalte ich das lebe wohl et[c.] ich ſehe daß ſie doch auch andre E[xemplare] Mit franzöſiſchem Titel [herausgegeben haben], warum denn, lebe wohl iſt was ganz anders als les adieux das erſtere ſagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Verſam̄lung, ganzen ſtädten — da ſie mich ſo ſchändlich recensiren laßen, ſo ſollen ſie auch herhalten, viel weniger Platen hätten ſie auch gebraucht, und das ſo ſehr jezt erſchwerte Umkehren wäre dadurch erleichtert worden damit Baſta — wie kom̄e aber um him̄elswillen zu der Dedication meiner Fantaſie mit orcheſter an den König von Baiern? antworten ſie doch ſo gleich hierüber, wenn ſie mir dadurch ein Ehrenvolles Geſchenk bereiten wollten, ſo will ich ihnen dafür danken, ſonſt iſt mir ſo etwas gar nicht recht, haben ſie es vielleicht ſelbſt dedicirt . . . dem Erzherzog war auch das Lebewohl nicht gewidmet, warum nicht die Jahrzahl Tag und datum wie ich's geſchrieben abgedrukt, künftig werden ſie ſchriftlich geben, alle Überſchriften Unverändert, wie ich ſie hingeſezt, bejzubehalten . . ." Die obigen Worte bilden wohl den früheſten erhaltenen Beitrag Beethovens zur Sprachreinigung; wir werden darauf im nächſten Abſchnitt zurückkommen.)

In dem Leipziger Verlage waren alſo keine Ausgaben mit gleichzeitig deutſchem und franzöſiſchem Titel, wie Beethoven verlangt hatte, ſondern je eine mit deutſchem und mit franzöſiſchem erſchienen. Die mit franzöſiſcher Aufſchrift war aber dem Tondichter nicht recht. Die mit deutſcher hat natürlich dieſelben Stichnummern wie die mit franzöſiſcher; beim Druck wurde nur die Titelplatte ausgewechſelt. Da die beiden Ausgaben offenbar gleichzeitig herauskamen, müſſen beide als Erſtdrucke angeſehen werden. Der Verfaſſer fand einen mit deutſcher Aufſchrift in der Muſikabteilung der Wiener Stadtbibliothek unter der Bezeichnung 6731 M. Da die Nachbildung des deutſchen Titels der Sonate dem vorliegenden Hefte beigegeben iſt, ſei hier auf die Wiedergabe der Beſchriftung verzichtet. Wie der Erſtdruck mit franzöſiſcher Aufſchrift enthält die Ausgabe 12 Blatt im Querformat; der Notentext beginnt gleich auf der Rückſeite des Titels; nur die letzte Seite des letzten Blattes iſt unbedruckt. Natürlich hat der erſte Satz ebenfalls die Verlagsnummer 1588, der zweite und dritte die Nummer 1589.

*

## Zur Sonate für das Hammerklavier W. 106.

Im Beſitze des Verfaſſers befinden ſich zwei Briefe Theodor Steingräbers (1830—1904) an Alexander Wheelock Thayer. (Steingräber war der Begründer des gleichnamigen Leipziger Muſikverlags und — unter dem Decknamen Guſtav Damm — Verfaſſer der wohl verbreitetſten Klavierſchule der Welt.) Von den beiden Schreiben hat das zweite die Meinung der

Beethovenschriftsteller über den Erstdruck der Hammerklaviersonate W. 106 in entscheidender Weise mit beeinflußt. Es lautet:

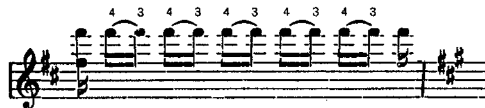
Hochgeehrter Herr,

Wennschon Sie meine ergebene Zuschrift bis jetzt ohne Antwort ließen, so möchte ich doch folgende für Sie interessante Mittheilung nicht zurückhalten. In Ihrem Verzeichniß sowohl, wie in dem Nottebohm'schen, ist eine Ausgabe von Beethoven Op. 106 als älteste bezeichnet, welche die älteste in Wirklichkeit nicht ist. Es existiren im Ganzen 5 Ausgaben von Artaria (sämtlich in meinem Besitz), welche chronologisch folgen:

1) Grande Sonate pour le Piano-Forte, 2588, 1819.
2) Große Sonate f. d. Hammer-Klavier (ohne Opus-Verz.) 2588,
3) ——— do ——— (mit Op.-Verz. bis 106) 2588, 1820/30
4) ——— do ——— (mit Op.-Verz. bis 138 und nachgelassene Werke) 2588
5) ——— do ——— 2te neu gestochene Ausg. 2588, 1856.

Daß N° 1 mit dem französischen Titel die älteste ist, läßt sich durch folgendes unwiderleglich nachweisen: 1) Bezeichnet Artaria in seinem Verlagskatalog sub 2588 den Titel mit „Grande Sonate"; 2) ist zwar (nach Nottebohm, Musikal. Wochenbl. 1876 N° 49) das Autograph dieser Sonate überschrieben „Neue Sonate für Ham—— 1816 im Monath November", so hat doch Beethoven im 3. Satz der Sonate, dem Adagio, unzweifelhaft das Tangenten-Klavier im Sinne gehabt, wie folgende Stelle (Bebung, nur auf dem Tangenten-, nicht aber auf dem Hammerklavier ausführbar) — in allen 5 Artaria'schen Ausgaben gleichlautend ergiebt:

S. 37, 2. Reihe




(in späteren Ausgaben hat man den Fingersatz 5 4 3 geschrieben); 3) ergiebt der, ebenfalls von Nottebohm im Musikal. Wochenbl. 1876 N° 49 mitgetheilte Brief Beethovens an Haslinger, daß der Autor noch bei Veranstaltung der Haslinger'schen Ausgabe (welche eine Edition zweiter Hand ist und Anfang der 20er Jahre erst in Stich genommen wurde), daß der Autor erst bei dieser Ausgabe den deutschen Titel gewählt hat u. dabei noch zweifelhaft war, ob man „Hammer"-, „Hämmer"-Klavier oder gar „Hammer-Flügel" zu setzen habe; Artaria hat also erst nach oder neben der Haslinger'schen Ausgabe bei einem Neudruck seiner (ersten) Originalausgabe den deutschen Titel, vermutlich auf B.'s Veranlassung, gewählt.

Die sehr seltene, vielleicht gar als Unicum zu betrachtende franz. Ausgabe (auf grobem Büttenpapier gedruckt, im Übrigen genau dieselben Platten wie zu N° 2—4) hat folgenden, genau nachgeschriebenen Titel:

„Grande Sonate pour le Piano-Forte composée et dediée à son altesse imperiale „Monseigneur l'Archiduc Rodolphe d'Autriche, Cardinal et Prince archevèque d'Ol- „mütz & & & par Louis van Beethoven. Oeuvre 106. Propriété des Editeurs. À „Vienne chez Artaria et Compag.

(folgt nun in kleinerem Druck und der bezeichneten Anordnung:)

Leipzig bey Peters, Breitkopf & Hœrtl, und Hoffmeister. Berlin bey Schlesinger. Bonn bey Simmrok. Offenbach bey Andre. Augsburg bey Gombard. Mainz bey Schott. Zürch bey Nœgeli. München bey Falter & Sohn. Mainz bey Zulehner. Hamburg bey Böhme. Mayland bey Riccordi, und allen übrigen Kunst- und Buchhdlgen von Deutschland, Frankreich, England, der Schweitz, Rußland und Pohlen.

Ich habe die Orthographie, welche nur vom Autor herrühren kann, beibehalten: Hoertl statt Härtel, Hoffmeister statt Hofmeister, Simmrok statt Simrock, Andre statt André, Böhm statt Böhme, Gombard statt Gompart, Riccordi statt Ricordi, Schweitz und Pohlen.

In ausgezeichneter Hochachtung

Altenburg, Sachsen-Altenburg, ergebenst

1. Januar 1877. Theodor Steingräber.

Dieser Brief enthält ein paar Irrtümer, die im voraus berichtigt seien. Erstens ist es abwegig, aus der von Steingräber angeführten Notenstelle schließen zu wollen, Beethoven habe für den dritten Satz von W. 106 — also doch wohl für die ganze Sonate — das „Tangentenklavier" (Clavicord) im Sinne gehabt. Schon in seiner ersten Wiener Zeit bediente sich ja der Tondichter, zuhause und in seinen Konzerten, stets des „Hammerklaviers", und mindestens seit seinen mittleren Lebensjahren konnten ihm die Instrumentenbauer in der Größe des Tones nicht genug tun. Das beweist ja auch der „große Stil" seiner meisten Klaviersonaten. Dem immer noch zu begegnenden Mißverständnis, die vor W. 101 entstandenen Sonaten, deren Titel noch nicht das Wort „Hammerklavier" enthalten, seien für Clavicord gedacht, muß immer wieder entgegengetreten werden. Die Bezeichnung verdankte ihr Entstehen nur den Verdeutschungsbestrebungen, denen sich Beethoven vor allem seit 1816 hingab. Wie sehr ihm die Sache kurz vor Veröffentlichung der A-dur-Sonate W. 101 (Februar 1817) am Herzen lag, geht aus der folgenden Zusammenstellung von Auszügen aus Briefen an den Verleger S. A. Steiner und dessen Hilfskraft Tobias Haslinger hervor (der leichteren Lesbarkeit wegen führe ich sie in heutiger Rechtschreibung und mit richtigen Satzzeichen an, doch kann die Reihenfolge, da die Briefe alle unbezeitet sind, anders sein): „Tastenflügel ist gut, kann nur aber als a l l g e m e i n angesehen werden für sowohl Federflügel, -klavier (oder Clavicord) etc. Ich glaube daher f ü r d e n T a s t e n - u n d H a m m e r f l ü g e l, nämlich beides hierdurch vereinigend entscheiden zu können, will aber auch noch ebenfalls einen Geleerten — wollte ich sagen: einen Gelehrten heute darüber befragen . . ." — „In betreff des Titels ist ein Sprachkundiger zu befragen, ob Hammer- oder Hämmerklavier oder auch Hämmerflügel zu setzen. — Derselbe Titel ist mir auch vorzuweisen . . ." — „Den Brief von Hebenstreit über die Verdeutschung des Pianoforte bitte ich nicht zu zeigen, sondern ihn mir zurückzuschicken; ich bin schon gewohnt, da ich weder ein Gelehrter noch Ungelehrter bin, mich seines Rates zu bedienen . . ." — „Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unsers Conseils beschlossen und beschließen, daß hinfüro auf allen unsern Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte H a m m e r k l a v i e r gesetzt werde, wornach sich unser bester Generalleutnant samt Adjutanten wie alle andern, die es betrifft, sogleich zu richten und solches ins Werk zu bringen haben. Statt Pianoforte Hammerklavier — womit es sein Abkommen einmal für allemal hiermit hat . . ." (23. Januar 1817.) — „S o n a t e muß mit deutschen Buchstaben ausgedrückt werden — Musée Musical erst deutsch gegeben z. B. Musikalisches Museum und drunter Musée Musical, oder allein deutsch Sonate des Museum für Klaviermusik etc." — „Der Zufall macht, daß ich auf folgende Dedikation geraten: Sonate für das Pianoforte oder — — Hämmerklavier verfaßt und der Frau Baronin Dorothea Ertmann geborne Graumann gewidmet von L. v. Beethoven . . . D e r T i t e l i s t z u v o r e i n e m S p r a c h v e r s t ä n d i g e n z u z e i g e n. Hämmerklavier ist sicher deutsch, ohnehin ist die Erfindung auch deutsch. Gebt Ehre, dem Ehre gebührt . . ."

Ferner hat Steingräber die oben an zweiter Stelle angeführte Briefstelle statt auf die A-dur-Sonate W. 101 fälschlich auf die in B-dur W. 106 bezogen. Es war ihm wohl entgangen, daß Haslinger zuerst nur als eine Art musikalischer Beirat und Mitarbeiter in S. A. Steiners Verlag tätig war, allerdings bald als Teilhaber eintrat und erst im Sommer 1826 alleiniger Besitzer des Geschäftes wurde und mit eigenem Namen zeichnete.

Die Folgerung, die sich für Steingräber über das Verhältnis der Ausgabe Artarias mit französischem Titel zu einem angeblichen Haslingerschen Drucke mit deutschem Titel sowie auf eine neue Ausgabe Artarias mit deutschem Titel ergibt, muß also auch falsch sein.

Der Brief Steingräbers hat in Thayers Beethovenwerk einige Verwirrung angerichtet. In einer wohl vom Bearbeiter Hugo Riemann stammenden Fußnote der 122. Seite des 4. Bandes heißt es: „Unter verschiedenen Ausgaben der Sonate bei Artaria befand sich auch eine mit französischem Titel (Grande Sonate pour le Pianoforte etc.), welche Musikdirektor Steingräber aus Altenburg in einem Briefe an Thayer für die älteste erklärt. Thayer glaubte das durch die Anzeige des Intelligenzblattes der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 1. März 1820 bestätigt zu finden, wo dem französischen Titel beigefügt ist: Edition originale. Das würde bei Beethovens damaligen Grundsätzen sehr auffallend sein. Nach Nottebohm (handschriftliche Bemerkungen zu Thayers Verzeichnis) bezeugte Herr August Artaria ausdrücklich, daß im Artaria'schen Verlag nie eine Ausgabe mit französischem Titel erschienen sei, die Artaria'sche Ausgabe vielmehr von Anfang an einen deutschen Titel getragen habe. Es kann sich aber um einen in Frankreich geschehenen Nachdruck handeln." Aber auf dem Druck mit dem französischen Titel ist ja, wie Riemann hätte sehen können, in dessen Hand einst der Brief Steingräbers war, der Verlag Artaria angegeben; außerdem sind, was ich hier schon vorausnehme, dafür dieselben Platten benutzt wie bei der Ausgabe Artarias mit deutscher Aufschrift. Mißverständnisse über Mißverständnisse!

Wie wird sich wohl die Sache verhalten?

Ich bin in der Lage, die beiden Ausgaben miteinander zu vergleichen: In der schon genannten Zürcher Beethovensammlung befindet sich ein Abdruck der Ausgabe mit französischem Titelblatte (die übrigens nicht so selten ist, wie es Steingräber hinstellt), eine mit deutscher Aufschrift in meinem Besitz. (Wie mir Georg Kinsky dankenswerter Weise mitteilt, ist auf dem ersten Druck der Ausgabe mit deutschem Titel 4 fl. . . . ., auf den späteren jedoch 3 f. 12 x als Preis vermerkt. Mein Abdruck enthält die zweite Preisangabe, darf aber natürlich, da dieselben Platten verwendet sind, ohne weiteres als Vergleichsgegenstand benutzt werden.) Meiner Ausgabe ist auch der „Catalogue des Oeuvres de Louis van Beethoven", bis W. 106 sich erstreckend, beigegeben, wovon Steingräber in dem Verzeichnis spricht, das er am Anfang seines Briefes anführt. Vom Titelblatt abgesehen, unterscheiden sich die beiden Drucke voneinander nur ganz wenig. Die Notenwiedergabe des Druckes mit französischer Aufschrift ist kaum deutlicher als die der anderen; in einzelnen Fällen verhält es sich sogar umgekehrt. Höchstens ist der Plattenrand des Druckes mit französischem Titel etwas schärfer als der des anderen.

Leider geben die erhaltenen Briefe Beethovens an Artaria keinen Aufschluß darüber, welche Ausgabe die erste war. Merkwürdig aber, daß noch niemand darauf verfallen ist, die naheliegende Frage zu beantworten, weshalb denn der Verlag überhaupt zwei Ausgaben mit verschiedenen Titelblättern herausbrachte. Die Antwort kann doch gar nicht anders sein: Bei seinen Verdeutschungsbestrebungen bedang sich der Tondichter die Veröffentlichung der Sonate vor allem mit deutschsprachiger Aufschrift aus; doch glaubten Artaria und Co. das Werk dem Auslande mit dem üblichen französischen Titel vorlegen zu müssen. Daher auch die Vermerke der ausländischen Musikhandlungen nur auf dem französischen Titel. Ob die französische Ausgabe mit oder ohne Genehmigung des Meisters erschien, ist freilich eine andere Frage. Die Sonate wird also ungefähr gleichzeitig in zwei Ausgaben veröffentlicht worden sein, die sich voneinander nur durch das Titelblatt unterschieden.

Man könnte vielleicht noch aus der Tatsache, daß die deutsche Ausgabe zuerst am 15. September 1819 in der Wiener Zeitung, die französische am 1. März 1820 im Intelligenzblatte der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung angezeigt wurde, auch die Erscheinungsfolge ableiten wollen. (Der Hinweis „Edition originale" in der Anzeige mit französischer Aufschrift sollte offenbar nur bedeuten, daß es sich nicht um einen Nachdruck handelte.) Aber unbedingt nötig ist der Schluß nicht. Bis auf weiteres wird man also beide Ausgaben als ungefähr gleichzeitige Erstdrucke ansehen dürfen. Es handelt sich somit um den gleichen Fall wie im Jahre 1811 bei der Erstausgabe der „Lebewohl"-Sonate.

*

Als der Verfasser das Ergebnis der Untersuchungen dieses Abschnittes Georg Kinsky mitgeteilt hatte, sandte dieser ihm eine handschriftliche Studie zu seinem Beethoven-Verzeichnis, in der
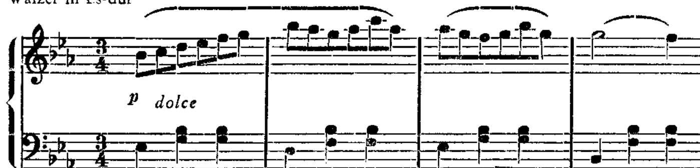
er zu dem gleichen Ergebnis gekommen war. Daraus geht auch hervor, daß Steingräber seine Ansicht auch im Musikalischen Wochenblatt vom Jahre 1877 (VIII, Nr. 4) dargelegt und sich daran ein Meinungsaustausch mit Nottebohm angeschlossen hat. (Da der Verfasser die älteren Jahrgänge jener Zeitschrift bei der Ausarbeitung des vorliegenden Abschnittes nicht zur Hand hatte und im vierten Bande von Thayer-Riemanns Werke offenbar nicht darauf zurückgekommen wird, waren ihm jene Auseinandersetzungen unbekannt geblieben; doch ist es für diese Arbeit kaum von Bedeutung.)

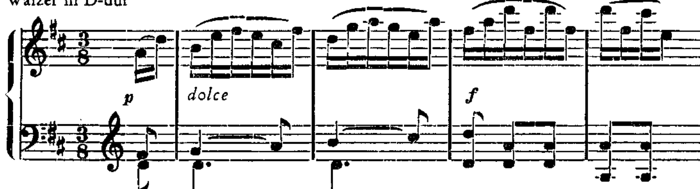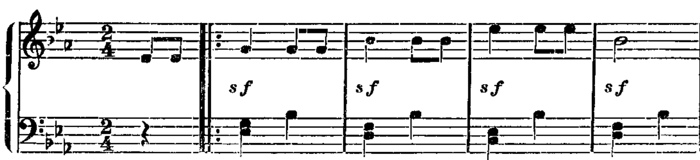
*

## Zu Beethovens letzten Tänzen.

Um die Wende der Jahre 1824/25 und 1825/26 veröffentlichte ein gewisser C. F. Müller in Wien einige Sammlungen Tänze für Klavier aus der Feder hauptsächlich dort ansässiger Tonsetzer. Über die Persönlichkeit des Herausgebers soll an anderer Stelle Näheres mitgeteilt werden. Hier nur so viel, daß es sich dabei nicht, wie bisher vermutet, um den gleichnamigen Berliner Verfasser von Tanz- und Militärmusik, sondern um einen Wiener Nichtfachmann handelte. Auch Beethoven ging auf seine Bitte um Mitarbeit bereitwillig ein und lieferte ihm insgesamt drei kurze Stücke: je einen Walzer in Es-dur und D-dur und eine Ecossaise in Es-dur. Die Urschriften, die sich heute in der genannten Zürcher Beethovensammlung befinden, sind vom Meister eigenhändig bezeichnet: „Walzer [Es-dur] von L. v. Beethoven. Wien am 21ten Novemb. 1824"; „Walzer [D-dur] Geschrieb. am 14ten Novemb. 1825 von l. v. Beethoven"; „Ecossais Geschrieb. am 14ten Novemb. 1825 von l. v. Beethoven".

Die Themen sind:







Nottebohm hat die kleinen Gelegenheitsstücke, die neben Arbeiten an den letzten Quartetten entstanden, noch in der zweiten Auflage seines Thematischen Verzeichnisses der im Druck erschienenen Werke L. van Beethovens übergangen; Thayer hat sie im Chronologischen Verzeichnis unter Nr. 246, 258 und 259 zwar angeführt, aber dabei die Titel von Müllers Sammelbänden entweder unvollkommen oder falsch angegeben, und noch in dem von Hermann Deiters und Hugo Riemann bearbeiteten 5. Bande von Thayers Beethoven, S. 280, herrscht über die Erstdrucke der Tänze eine heillose Verwirrung; hier werden die Sammlungen zum Teil verwechselt, auch falsche Verleger und offenbar auch ein ganz falsches Heft mitangeführt. Die Stücke sind erst im Jahre 1888 in dem großen Nachtragsband zur Gesamtausgabe von

Breitkopf & Härtel unter Nr. 303 (Es-dur-Walzer), 304 (D-dur-Walzer) und 305 (Ecossaise) wieder gedruckt worden. Der Herausgeber des Bandes, Eusebius Mandyczewski, gibt die Titel der Erstdrucke im Revisionsberichte zu dem Bande im ganzen richtig an, aber so unvollständig, daß die Bearbeiter des 5. Bandes von Thayers Werke irregeführt wurden und verwirrende Angaben machten. Otto Erich Deutsch hat zwar Näheres über die Sammlungen inzwischen in seinen „Franz Schubert, die Dokumente seines Lebens und Schaffens" aufgenommen, aber es wird nicht überflüssig sein, sie auch einmal vom Standpunkt der Beethovenwissenschaft aus zu betrachten.

Da ich fürchte, den Leser mit der Berichtigung jeder Einzelheit in den bisherigen falschen Angaben über die Erstausgaben nur zu langweilen, begnüge ich mich hier hauptsächlich mit der Mitteilung der richtigen Titel und der Veröffentlichungszeiten. Bei so vielen verschiedenen Arten von Druck- und Schreibschriften, wie die Titel enthalten, könnte eine vollkommene Vorstellung vom Äußeren der Hefte natürlich nur durch Nachbildungen geboten werden. Hier muß jedoch außer den üblichen Sachvermerken — Format, Seitenzahl usw. — im wesentlichen die Unterscheidung zwischen Antiqua und Fraktur sowie die Annäherung der Größenverhältnisse der Lettern genügen.

Die Angaben mache ich nach den Abdrucken der drei Sammlungen, die sich, mit noch anderer alter Klaviermusik in einem Bande zusammengebunden, unter der Nummer 11 150 in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek befinden. Da Müller alle seine Mitarbeiter in den Titeln angeführt hat, sind diese ziemlich umfangreich. Trotzdem sollen sie hier ganz wiedergegeben werden, nicht zuletzt deshalb, weil der genauere Kenner der Lebenskreise Beethovens dabei einer ganzen Anzahl von dessen Bekannten und Freunden wiederbegegnet. Auf den größten unter ihnen, Franz Schubert, sei noch besonders hingewiesen. Er ist gleichfalls in allen drei Heften vertreten.

Der Titel der ersten Sammlung, die in der Wiener Zeitung vom 22. Dezember 1824 als für 5 fl. Wiener Währung „ganz neu zu haben" angezeigt wurde, lautet:

MUSIKALISCHES ANGEBINDE
ZUM NEUEN
JAHRE
Eine Sammlung 40 neuer Walzer
VON

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| L. van Beethoven. | L. E. Czapek. | J. Hoffmann. | M. Pamer. | J. Stadler. |
| C. Bettlach. | Carl Czerny. | E. Keßler. | J. Preisinger. | F. Stegmayer. |
| J. Bibl. | Jos. Czerny. | C. Kreutzer. | B. Randhartinger. | M. Umlauf. |
| L. Blahetka. | J. Drechsler. | J. F. Limmer. | J. Riotte. | Ant. Volkert. |
| C. M. v. Bocklet. | J. Faistenberger. | M. J. Leidesdorf. | F. Schubert. | F. Volkert. |
| Jos. Böhm. | F. Grutsch. | Leon de St. Lubin. | J. Schuster. | F. Weiß. |
| Leop. Böhm. | A. Gyrowetz. | C. F. Müller. | M. Schwarz. | J. Wilde. |
| F. Clement. | G. Hellmesberger. | F. A. Neumann. | J. R. v. Seyfried. | A. Wranitzky. |

Samt einem Schlußwalzer mit Coda von F. Lachner
Seinem geschätzten Freunde Herrn
Friedrich Demmer.
Regisseur des k. k. priv. Theaters an der Wien
zugeeignet und herausgegeben von
C. F. MÜLLER
zu haben in den meisten Kunsthandlungen.

Das Heft hat keine Verlagsnummer, besteht aus 12 Blättern in Querfolio und enthält 21 Notenseiten, die von der rechten Seite des 2. Blattes ab, mit 1 beginnend, gezählt sind. Die 1. gezählte Seite beansprucht der Walzer in Es-dur von Beethoven. Eine besondere Bezeichnung fehlt über dem Stück, doch steht links vor dem 1. Doppelsystem: „No. 1." und über den ersten Takten: „von Ludwig van BEETHOVEN." Am Ende des „Schlußwalzers mit Coda" von Franz Lachner findet sich noch der Vermerk: „Gestochen v. Jos. Pauchinger". Den

Preis des Heftes ſetzte der Herausgeber nach einem Jahre — am Schluſſe der erſten Anzeige der hier noch an dritter Stelle anzuführenden Sammlung — auf 3 fl. Wiener Währung herab.

Der Titel einer weiteren Sammlung:

SEYD UNS ZUM ZWEYTENMAL WILLKOMMEN!

von
Beethoven L. van . .
Blahetka Leopoldine
Blumenthal Leop. v.
Böhm Leop. . . . . .
Czerny Carl . . . .
Förſter Joſ. . . . . .
Fraus F. . . . . . . .
Gläſer F. . . . . . .
Grutſch F. . . . . . .
Gyrowetz Ad. . . .
Hellmesberger [G.] .
Hirtl J. . . . . . . .
Hoffmann J. . . . .
Horzalka J. E. . . .
Hummel J. N. . . .
Hüttenbrenner J. . .
Kinsky J. . . . . . .
Keßler E. . . . . . .
Kraehmer Caroline .
Kreutzer C. . . . . .
Lachner F. . . . . . .
Lannoy Ed. Frh. v. .
Leidesdorf M. J. . .
Lichnowsky M. Graf von . . . . .
Lickl C. G. . . . . .

Neujahrs und Carnevalsgabe,
als Fortſetzung
des beliebten muſikaliſchen Angebindes
fünfzig neue Walzer
nebſt einer Introduction über obiges Thema
aus Mozarts Zauberflöte
Herausgegeben und in tiefſter Ehrfurcht
und Unterthänigkeit
IHRO
Kaiſerl: Königl: Hoheit
der durchlauchtigſten Frau
ERZHERZOGIN
SOPHIE
VON ÖSTERREICH
gebornen
Königl: Prinzeſſin
VON BAYERN
zugeeignet von
C. F. MÜLLER

von
Limmer F. . . . . . .
Lubin L. de St. . . .
Müller Adolph . . .
Müller C. F. . . . .
Müller Wenzel . . .
Neumann F. A. . . .
Pamer M. . . . . . .
Plachy W. . . . . .
Preiſinger F. . . . .
Randhartinger B. . .
Riotte P. J. . . . . .
Schubert F. . . . . .
Schwarz M. . . . . .
Seyfried J. R. von .
Stadler J. . . . . . .
Starke F. . . . . . .
Stegmayer F. . . . .
Triebenſee J. . . . .
Umlauf M. . . . . .
Volkert F. . . . . . .
Weber Dionys F. . .
Weiß F. . . . . . . .
Wranitzky A. . . . .
Würfel W. . . . . .
Zäch J. . . . . . . .
nebſt einer Coda von Lachner F. . . . . . .

Eigenthum des Herausgebers. WIEN in Comißion bei Sauer & Leidesdorf.
Kärnthnerſtraße N° 941

Das Heft hat gleichfalls Querfolioformat. Eine Verlagsnummer iſt wiederum nicht vorhanden. Das in der Muſikſammlung der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrte Exemplar enthält 18 Blatt; der Notentext beginnt auf der 3. Seite (rechten Seite des 2. Blattes, das Titelblatt eingerechnet) und ſchließt auf der 36. Seite (Rückſeite des 18. Blattes). Vermutlich hatte die Sammlung gar kein eigentliches Rückblatt. Beethovens kurzer Walzer in D-dur beginnt nach der Introduktion über das Thema aus der Zauberflöte auf der 4. Seite unten und ſchließt auf der 5. Seite oben. Wie bei dem Es-dur-Walzer fehlt eine beſondere Bezeichnung; über den erſten Takten ſteht nur: „Von LUDWIG van BEETHOVEN", außerdem zu Anfang vor dem Doppelſyſtem eine „1".

Dieſes Heft wurde — wahrſcheinlich auf Koſten des Herausgebers — gleichzeitig mit der folgenden Sammlung am 29. Dezember 1825 als „ſoeben neu erſchienen" und als „Fortſetzung des beliebten muſikaliſchen Angebindes für 1825" in großer Aufmachung, mit der Widmung und der Angabe der Mitarbeiter ſowie einer Art werbendem Nachwort, in der Wiener Zeitung um den Preis von 4 fl. Wiener Währung angezeigt. Die empfehlenden Sätze lauten:

„Der ausgezeichnete Beyfall welchen ſich der erſte Jahrgang dieſer Sammlung Walzer von verſchiedenen Tonſetzern erwarb, veranlaßte den Herausgeber dem allgemeinen Wunſche entſprechend, auch dieſes Jahr eine ſolche Blüthenleſe aus dem muſikaliſchen Heſperidenhaine der geachtetſten Tonkünſtler, dem kunſtliebenden Publicum zu übergeben.

Der erhabene Nahme, den dieſe Sammlung an der Stirne trägt, möge der ſicherſte Bürge ſeyn, daß keine gehaltloſe Erſcheinung hier in's Leben tritt, welches ſchon die Aufzählung

der Nahmen der bedeutendſten Tonkünſtler, deren Reigen der Fürſt der Tonkunſt, unſer geniale Beethoven, anführt, ohne weitere Anempfehlung darthut. Uebrigens werden die Beſitzer der vorjährigen Sam̃lung bemerken, daß der Herausgeber durch den Beytritt bedeutender Compoſiteurs des In- und Auslandes die in der erſten Sammlung fehlten, dieſes Werk noch intereſſanter zu machen ſuchte."

Die gleichzeitig erſchienene und für 3 fl. 30 Kreuzer angezeigte dritte Sammlung C. F. Müllers hat den folgenden Titel:

**Ernſt und Tändeley.**

Eine Sammlung verſchiedener Geſellſchaftstänze

FÜR DEN CARNEVAL

enthaltend

| 6 Menuetten von | 6 Quadrillen von | 18 Ecossaisen von | 8 Cotillons von | 6 Galoppes von |
|---|---|---|---|---|
| Ad. Gyrowetz. | J. E. Horzalka. | L. van Beethoven. | L. v. Blumenthal. | F. Grutſch. |
| Ed. Frh. v. Lannoy. | F. Lachner. | L. Blahetka. | J. Förſter. | E. Keßler. |
| M. J. Leidesdorf. | Adolph Müller. | L. Böhm. | J. Hoffmann. | F. Limmer. |
| Leon de St. Lubin. | F. A. Neumann. | Carl Czerny. | R. Leſer. | M. Schwarz. |
| M. Pamer. | B. Randhartinger. | F. Gläſer. | F. Schubert. | J. Stadler. |
| F. Weiß. | A. Wranitzky. | J. Hirtl. | J. Spoth. | J. Wilde. |
| | | J. Hüttenbrenner. | F. Dionys Weber. | |
| | | J. N. Hummel. | J. Zäch. | |
| | | C. Kreutzer. | | |
| | | Caroline Kraehmer. | | |
| | | C. F. Müller. | | |
| | | W. Plachy. | | |
| | | Ph. Riotte. | | |
| | | J. R. v. Seyfried. | | |
| | | F. Starke. | | |
| | | J. Triebenſee. | | |
| | | F. Volkert. | | |

Herausgegeben und in tiefſter Ehrfurcht und Unterthänigkeit
I. K. K. Hoheit der durchlauchtigſten Frau
Erzherzogin MARIA DOROTHEA von Oeſterreich,
gebornen Prinzeßin v. Würtemberg
zugeeignet
von
C. F. MÜLLER.
WIEN,
Eigenthum des Herausgebers. In Commißion bei Sauer & Leidesdorf.

Das Heft hat daſelbe Format wie die erſten beiden und auch keine Verlagsnummer; es beſteht aus 15 Blättern; der Notendruck beanſprucht die 2. Seite (Rückſeite des Titelblattes) bis einſchl. 30. Seite. Ein Rückblatt fehlt wie bei der vorigen Sammlung — vermutlich nicht nur bei dem Exemplar, das ſich in der genannten Muſikſammlung befindet. Beethovens kurze Ecoſſaiſe in Es-dur findet ſich auf der 8. Seite. Sie iſt über den Anfangstakten bezeichnet: „ECOSSAISES (Von Ludwig v. Bethoven [ſo!])". Der Gattungsname bezieht ſich, wie die Mehrzahl andeutet, auf die ganze Unterabteilung. Ferner ſteht am Anfang des Stückes vor dem Doppelſyſtem: „N° 1".

Die beiden Walzer und die Ecoſſaiſe für C. F. Müller waren Beethovens letzte ſelbſtändige Tanzſtücke. Sie ſind neben der Arbeit an den letzten Quartetten zweifellos ſehr ſchnell hingeworfen. Sicher hat ihnen der Tondichter keine beſondere Bedeutung beigemeſſen, und wir wollen ſie ſelbſt keineswegs überſchätzen; aber die beträchtliche Anzahl von Tänzen, die der Meiſter geſchrieben hat, gehört eben auch zum Geſamtbilde ſeines Schaffens.

*

Zur Neunten Symphonie und einigen anderen Spätwerken.

Im erſten Abſchnitt des Aufſatzes „Zur neunten Symphonie" im erſten Jahrgang des von Adolph Sandberger herausgegebenen Neuen Beethoven-Jahrbuchs (Augsburg 1925) hat ſich Otto Baenſch redlich bemüht, die genaue Veröffentlichungszeit des Werkes feſtzuſtellen. Nach dem Intelligenzblatt zur „Caecilia", der Zeitſchrift des Mainzer Muſikverlags B. Schotts Söhne, der die Symphonie erworben hatte, wäre dieſe im April, Mai oder Juni 1826 erſchienen. „Wahrſcheinlich hat der Verlag aber", meint Baenſch a. a. O. S. 137, „mit der Veröffentlichung bis weit in den Herbſt hinein gezögert. Denn am 26. Juli 1826 drückt Beethoven ihm gegenüber den Wunſch aus, er ſolle mit der Herausgabe ſo lange warten, bis der König Friedrich Wilhelm III. von Preußen ſich im Beſitze des damals vorbereiteten abſchriftlichen Widmungsexemplars befinde. Möglich iſt zwar, daß die Verſendung der gedruckten Exemplare ſchon vorher begonnen hatte, aber kaum anzunehmen, da dann Beethoven ſelbſt gewiß in erſter Linie bedacht worden wäre; er hat aber bei der Abfaſſung des erwähnten Briefes augenſcheinlich noch kein Exemplar in Händen gehabt." Die Abſchrift ſchickte der Tondichter erſt Ende September an den König ab. Ein Brief, der den Verlag davon in Kenntnis ſetzte, iſt nicht erhalten.

Es wäre mehr als ſonderbar, wenn wir uns mit dieſer Unſicherheit über die Erſcheinenszeit der umfangreichſten und letzten Symphonie des Meiſters zufrieden geben müßten. Aber die Antwort auf die Frage iſt erfreulicherweiſe ſo genau als nur wünſchenswert auf den Tag überliefert, und zwar dank der Sorgfalt der Buchführung des Verlages ſelbſt. Bei einem Beſuche in Mainz hatte Herr Walter Strecker, Mitbeſitzer des Hauſes, die Freundlichkeit, mich darauf aufmerkſam zu machen, und teilte mir dann die Veröffentlichungszeit nicht nur der Neunten, ſondern auch einiger anderen Spätwerke des Tondichters mit. Die Symphonie wurde am 28. Auguſt 1826 ausgegeben — d. h. doch wohl die Partitur. Zu bemerken iſt jedoch, daß an dieſem Tage nicht alle Exemplare der erſten Auflage fertig waren, ſondern nur ein Teil davon. Das iſt ja bei einem ſo umfangreichen Werke nicht erſtaunlich. Daher ſteht feſt, daß die erſten Drucke der Erſtausgabe ſchon in den Händen der Vorbeſteller des Werkes waren, bevor Beethoven die Abſchrift an den König von Preußen geſchickt hatte. Es muß dahingeſtellt bleiben, ob der Verlag der Anſicht war, ein Monat ſei eine genügend lange Friſt des Zuwartens, oder ob er es den Subſkribenten des Werkes gegenüber nicht verantworten konnte, die Veröffentlichung ſolange zu verſchieben, bis der Meiſter ihm mitteilte, daß nichts mehr dagegen im Wege ſteht. Wann Beethoven ſelbſt in den Beſitz der Ausgabe kam, iſt jedoch, trotz dem Verſuch Baenſchs, die Zeit mit dem 13. Oktober und dem 9. Dezember 1826 zu begrenzen, noch unſicher. Zu den Erwägungen des genannten Schriftſtellers über die Frage der Korrektur des Werkes (S. 139) ſei noch hinzugefügt, daß dieſe nach Schindlers Beethoven, 3. Aufl., II, S. 151, von dem Frankfurter Muſiker Ferdinand Keßler beſorgt wurde, der dafür vom Meiſter ſogar einen Belobigungsbrief erhalten habe.

Nach weiterer freundlicher Mitteilung des Herrn Strecker erſchienen in ſeinem Verlag die letzte Bearbeitung des Opferliedes W. 121 [b] für eine Sopranſtimme mit Chor und Orcheſterbegleitung (nach Matthiſſon) ſowie das Bundeslied W. 122 für zwei Solo- und drei Chorſtimmen mit Begleitung von ſechs Bläſern (nach Goethe) am 23. Juli 1825. (Das Verzeichnis von Nottebohm gibt dafür nur allgemein das Jahr 1825 an, das von Thayer bemerkt bei Anführung der beiden Werke: „Erſchienen bei Schott in Mainz und im Oſtermeſſe-Verzeichniſſe, 1825, angezeigt".) Endlich iſt für die Ouvertüre in C-dur W. 124 („Die Weihe des Hauſes") im Geſchäftsbuch des Verlags der 7. Dezember 1825 vermerkt. Auch für dieſes Werk gibt Nottebohms Verzeichnis nur das Jahr 1825 an, dagegen erwähnt das Thayerſche die Anzeige der „Caecilia", daß die Partitur und Stimmen davon am 25. Oktober 1825 zum Verſenden bereit ſein würden. Die Ausgabe des Werkes verzögerte ſich alſo noch über einen Monat.

*

Dieſe Feſtſtellungen mögen für heute genügen. Ich glaube, daß ſie die Beſitzer der Werkverzeichniſſe der beiden Beethovenforſcher von dem anfangs abgegebenen Urteil — daß ſie

nämlich heute sehr überholt sind — überzeugen werden. Dies soll aber beileibe keine Herabsetzung der um die Forschung hochverdienten beiden Männer bedeuten. Wir sind ihnen vielmehr zu großem Dank verpflichtet, daß sie den gediegenen Unterbau für alle künftige Beethoven-Bibliographie geliefert haben.

# Zu Beethovens italienischer Gesangsmusik.*)

Von Max Unger, Zürich.

Der italienischen Gesangsmusik Beethovens haben die Fachschriftsteller bisher nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Die wichtigsten Untersuchungen darüber hat Gustav Nottebohm im letzten Teil des ersten (einzigen) Bandes seines Werkes „Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri" (Leipzig und Winterthur, 1873, gegenwärtig im Verlag von C. F. Peters in Leipzig) geliefert. Allerdings geht er dabei weniger auf die verschiedenen Einzelgesänge des Meisters ein, von denen hier einer besonders vorgenommen werden soll, als vielmehr auf drei- und vierstimmige Studienarbeiten. Eine thematische Zusammenstellung dieser meist mehrstimmigen Stücke — insgesamt 32 Nummern — findet man in A. W. Thayers Chronologischem Verzeichnis der Werke L. van Beethovens, S. 164 ff., doch ist sie sehr verbesserungs- und ergänzungsbedürftig; vor allem hat der Forscher verschiedene Stücke mitgerechnet, die Beethoven von anderen Tonsetzern nur abgeschrieben hat, um daran zu lernen, außerdem einige nicht angeführt, weil sie ihm unbekannt waren. Nach der Zählung, die Willy Heß in den Schweizerischen Musikpädagogischen Blättern 1936, Nr. 14 ff., veröffentlicht hat, kennt man bisher insgesamt 25 Nummern — einige nur skizzierte nicht mitgerechnet. Nottebohm hat davon mehrere, Heß eine Nummer mitgeteilt; die meisten ruhen jedoch noch unveröffentlicht in der Musiksammlung der Preußischen Staatsbibliothek, zwei im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde.

Da Nottebohms Buch nicht sehr verbreitet ist, sei hier vorerst in kürzestem Auszug das Wichtigste daraus über die Arbeiten des jungen Tondichters bei Salieri mitgeteilt: Danach sollen alle Stücke zwischen 1793 und 1802 geschrieben sein, ein regelmäßiger Unterricht nicht stattgefunden haben. „Es hat allen Anschein, daß Beethoven von der Zugänglichkeit und Willfährigkeit Salieris, wenig bemittelten Musikern zu gewissen Stunden unentgeltlich Unterricht zu erteilen, Gebrauch machte und daß er ihn von Zeit zu Zeit besuchte, um sich betreffs der Gesangskomposition Rats zu erholen." Salieri hat die Arbeiten, die durchweg nach Versen von Metastasio geschrieben sind, durchverbessert. Diese Änderungen beziehen sich auf Verstöße gegen die italienische Prosodie, den Ausdruck oder gesangstechnische Forderungen. Ferner macht Nottebohm einige Feststellungen zur Zeitfolge der Stücke. Dabei nimmt er für die letzten Stücke als spätesten Zeitpunkt offenbar den Anfang des Jahres 1802 an. Aus gewissen Merkmalen der Niederschrift ersehe ich jedoch, daß der von ihm unter Nummer 9 mitgeteilte vierstimmige Chor „Giura il nocchier" und zwei von ihm nicht herangezogene Fassungen des Textes „Gia la notte s'avoicina", die ich im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde sehen konnte, mindestens einige Monate später geschrieben sein müssen; ja es ist sogar möglich, daß sie noch später entstanden sind. Im Schlußkapitel äußert sich der Forscher noch über die Art und den Erfolg des Unterrichtes bei Salieri. Dieser sei nicht als trockener Theoretiker vorgegangen, sondern habe von seinem Schüler vor allem gefordert, daß er dem Sinn und der äußeren Beschaffenheit des Textes durch gute Deklamation gerecht werde. Nottebohm zeigt endlich, wie diese Übungen auch Beethovens Vertonungen deutscher Texte zugute gekommen sind.

Außer diesen unbegleiteten, hauptsächlich mehrstimmigen Übungen im italienischen Gesangssatz hat der Meister noch eine ganze Reihe einstimmiger Lieder und Gesänge, ein Duett, ein Terzett und ein Quartett mit Instrumentalbegleitung nach italienischen Worten verfaßt. Hier nur eine kurze Zusammenstellung dieser Musik mit den notwendigsten Angaben, möglichst nach der Folge ihrer Entstehung.

* Dem vorliegenden Heft ist der erste Abdruck einer vom Meister selbst angefertigten verbesserten Bearbeitung der Ariette „Hoffnung" („Dimmi, ben mio, che m'ami") beigegeben.

Die 1794 geschriebene, musikalisch sehr harmlose Ariette „O care salve" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, eins der frühesten einstimmigen Stücke dieser Art, gehört gewiß auch zu jenen Studienarbeiten unter Salieris Leitung. Ihre Urschrift war einst bei Artaria & Co. in Wien; sie ist erstmals 1888 im Supplementband der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel veröffentlicht worden, und nur aus diesem Grunde sei sie hier besonders mit vermerkt.

Schon in der ersten Hälfte des Jahres 1796 entstand das bedeutendste aller italienischen Gesangsstücke des Tondichters: die Szene und Arie „Ah! perfido!" für Sopran und Orchester; es erschien zuerst 1805 nur mit Klavierbegleitung bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig. Von der Urschrift der Orchesterfassung sind in der Pariser Konservatoriumsbibliothek nur zwei Blätter erhalten; eine vom Meister durchverbesserte Abschrift befand sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bei einem Dr. Hauer in Oed.

Spätestens im Jahre 1798 entstand das Klavierlied „La partenza" („Der Abschied"), veröffentlicht 1803 von Johann Traeg in Wien; eine Abschrift davon mit Verbesserungen Beethovens wird im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrt.

Das Terzett „Tremate, empj, tremate" für Sopran, Tenor und Baß mit Orchesterbegleitung hat Beethoven 1801/02 verfaßt; es erschien erst 1826 bei Steiner & Co. in Wien. Eine vom Tondichter durchgesehene Abschrift besaß Carl Haslinger ebd.; da dieser ein späterer Besitzer des Steinerschen Verlags war, handelt es sich dabei natürlich um die Stichvorlage.

Auch die Arie „Primo amore piacer del ciel" für Sopran und Orchester ist wohl noch in der früheren Lebenszeit des Meisters entstanden. Dieses Stück war an Artaria & Co. in Wien verkauft. Darauf bezieht sich ein Vermerk in einem Verzeichnis von Büchern und Noten, die nach dem Tode Beethovens aus dessen Nachlasse von ihren Eigentümern zurückgefordert wurden: „Eine ihm bereits bezahlte italienische Arie seiner Composition in Partitur, welche sich derselbe am 27. Sept. 1814 zu nochmaliger Durchsicht von Artaria u. Comp. zurückgeben ließ und seitdem noch nicht abgeliefert hat." Das viel zu wenig beachtete Gesangsstück ist erst mit dem Supplementbande der Gesamtausgabe im Jahre 1888 bekannt geworden.

Aus der Studienzeit bei Salieri seien ferner zwei noch ungedruckte Werke hervorgehoben: die Solokantate „La tempesta" („No, non turbati", Szene und Arie mit Streichorchester), die nach Nottebohm Ende 1801 oder Anfang 1802 entstanden ist, und das Duett „Nei giorni tuoi felici", das schon aus den ersten Wiener Jahren stammen soll. Heß, der dessen Urschrift in der Berliner Staatsbibliothek festgestellt hat, nennt es ein „hochbedeutsames Werk".

Einem Scherz verdankte die mit Klavier begleitete Arie „In questa tomba oscura" ihre Entstehung: Eine Gräfin Rzewuska spielte ein Gesangsstück am Klavier aus dem Stegreif, und der Dichter Carpani erfand dazu sogleich einen Text: Der Schatten eines aus Liebesgram Verstorbenen ruft der Geliebten, die ihre Härte mit Tränen bereut, aus dem Grabe die Worte des Dichters zu. Diese wurden dann von einer ganzen Anzahl Tonsetzer, darunter Beethoven, in Musik gebracht — insgesamt 63mal. Neben „Ah! perfido!" ist „In questa tomba oscura" von Beethovens italienischen Gesangsstücken am bekanntesten geworden. Eine eigenhändige Niederschrift der Arie befindet sich heute in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek, doch handelt es sich dabei nicht um die endgiltige Fassung. Diese erschien 1808 zusammen mit den anderen Vertonungen des Textes bei T. Mollo in Wien.

„Vier Arietten und ein Duett" W. 82, gleichfalls mit Klavierbegleitung, sind 1809, höchstens teilweise ganz zu Anfang 1810 geschrieben und im März 1811 mit einer deutschen Übersetzung von D. Christian Schreiber bei Breitkopf & Härtel erschienen. Eine von Beethoven stark durchverbesserte eigenhändige Niederschrift des ersten dieser Stücke, „Dimmi, ben mio, che m'ami", befindet sich in der Pariser Konservatoriumsbibliothek, eine zweite in der Preußischen Staatsbibliothek.

Endlich ist als anscheinend spätestes italienisches Gesangswerkchen mit Begleitung zu nennen eine „Cantata campestre a 4 voci col cembalo obligato composta 1814", die mit den Worten „Un lieto brindisi" beginnt. Es entstand auf Veranlassung von Beethovens gutem Freunde Dr. Bertolini zum Namenstag des Arztes Dr. Johann Malfatti (24. Juni) und wurde bisher, soweit zu sehen, nur ein einziges Mal, eben bei der Feier dieses Tages, in Malfattis Villa in Weinhaus bei Wien aufgeführt. Die Urschrift des noch immer ungedruckten Stückes schenkte

Dr. Bertolini später der Münchener Pianistin Frau Belleville-Oury. Ihr heutiger Besitzer ist unbekannt, doch hat Willy Heß, dem die Sammlung aller unbekannten Musik des Meisters am Herzen liegt, unlängst in der Preußischen Staatsbibliothek eine Abschrift davon aus Otto Jahns Nachlaß entdeckt und gedenkt das Stück bald auch in Winterthur aufführen zu lassen. Die wirkungsvolle kleine Chorkantate, die für Sopran, zwei Tenöre und Baß gesetzt ist (der langsame mittlere Teil vielleicht für Einzelsänger gedacht), verdiente bald auch weiteren Kreisen durch den Druck bekannt gemacht zu werden.

Auf ein paar italienische Kanons sowie einige sonstige italienische Gesangsmusik, die verschollen ist oder wovon nur Entwürfe überliefert sind, sei nicht eingegangen.

Die Texte, deren sich der Meister bei seinen italienischen Gesangsstücken bedient hat, stammen meist aus Metastasios Werken. Eine Ausnahme bildet die Ariette „In questa tomba oscura"; außerdem sind einige Texte bisher noch nicht festgestellt worden, nämlich die Dichtungen zu „Ah! perfido!", „Tremate, empj, tremate!", „Primo amore" und „Dimmi, ben mio, che m'ami", der ersten Ariette von W. 82.

Wir müssen uns hier mit diesem knappen Überblick über diese besondere Seite von Beethovens Gesangsmusik begnügen. Mit eingehenden musikalischen, insbesondere stilkundlichen Untersuchungen hat sich, so notwendig es auch wäre, bisher noch kein Musikwissenschafter befaßt. Einen Versuch damit wird nur machen können, wer über zahlreiche Unterlagen italienischer Gesangs-, zumal Opernmusik der Zeit verfügt.

*

Auch nachdem Beethoven seine Studien bei Salieri beendigt hatte, hielt er es nicht für unter seiner Würde, sich gelegentlich von ihm beraten zu lassen. Der italienische Lehrmeister erzählte selbst einmal, der jüngere Tondichter habe ihm sogar Leonore-Fidelio vorgelegt, sei aber auf Verbesserungsvorschläge nicht eingegangen. Und der junge Ignaz Moscheles, der im Jahre 1808 nach Wien gekommen war und gleichfalls Salieris Unterweisung genoß, berichtet, er habe diesen eines Tages nicht zu Hause angetroffen und auf dem Tische einen Zettel liegen sehen, worauf in Lapidarschrift gestanden sei: „Der Schüler Beethoven war da!" Nottebohm schließt hier die Frage an, ob es sich bei dem Besuch des Meisters nicht um die „Vier Arietten und ein Duett" W. 82 gehandelt haben könnte.

Das ist in der Tat nicht ausgeschlossen; denn die Urschrift des vierten Stückes, deren Besitzer mir unbekannt ist, trägt nach Nottebohms Thematischem Verzeichnis die Jahreszahl 1809, und überhaupt scheinen alle fünf im Winter 1809/10 entstanden zu sein. Jedenfalls bot sie der Tondichter am 4. Februar 1810 Breitkopf & Härtel mit verschiedenen anderen neueren Werken zum Verlag an. Ohne Zweifel rechnete er sie unter seine besseren Gesangsstücke. Dies geht schon daraus hervor, daß er sie einer Werkzahl würdigte.

Nach dem oben aufgestellten Verzeichnis kann man nun die Bemerkung machen, daß für die meisten italienischen Singstücke, die nicht gerade nur des Studiums halber geschrieben wurden, irgend ein äußerer Entstehungsanlaß nachzuweisen ist. Beethoven schrieb „Ah! perfido!" zweifellos für seine Konzertreisen vom Jahr 1796. Das Terzett „Tremate, empj, tremate" hatte er zwar schon 1801/02 ganz entworfen, doch führte er es erst für die Akademie vom 27. Februar 1814 vollständig aus, worin auch die achte Symphonie uraufgeführt wurde. „In questa tomba oscura" und die „Cantata campestre" verdankten den schon oben erwähnten Gelegenheiten ihre Entstehung. Bleiben letztlich nur „Primo amore" und die „Vier Arietten und ein Duett". Von jenem Gesangsstück wissen wir aber leider nichts Näheres, nicht einmal das Entstehungsjahr. Dagegen läßt sich auf die Ursache der Vertonung von W. 82 mit ziemlicher Gewißheit aus den Lebensumständen des Meisters schließen.

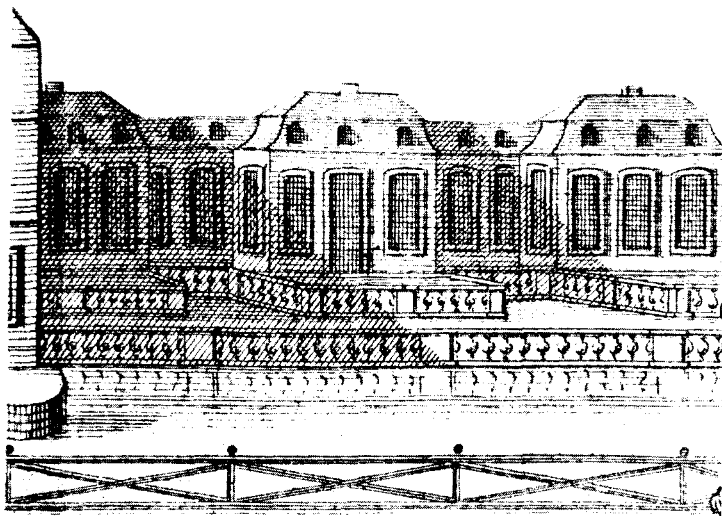
In keiner anderen Zeitspanne hat der Meister so viele Liebeslieder verfaßt wie Ende 1809 bis Frühjahr 1810. Damals sind geschrieben oder wenigstens nach früheren Entwürfen beendet worden: die sechs Gesänge W. 75, „Andenken" nach Matthisson, die „Vier Arietten und ein Duett" W. 82, Drei Gesänge nach Goethe W. 83, die beiden Klärchenlieder zum Egmont und einige weitere Gesangsstücke nach Worten von Chr. L. Reißig. Dazu kommen noch ein paar bloße Entwürfe von Liebesliedern. Auch wenn man diese Skizzen sowie die auf besondere Veranlassung geschriebenen Gesangsstücke — einige nach Reißig und aus Egmont — sowie die



Aufnahme Ellinger

Hans Pfitzner und Gerhart Hauptmann in Salzburg.
Dezember 1937.

Zu dem Salzburger Bericht von Prof. Karl Neumayr



Heimatmuseum Mergentheim: La Sala terrena.

(Aus einem zeitgenössischen Stich)



Das Breuningsche Beethoven-Haus in Mergentheim.

Aufnahmen von August Pohl, Köln

Zum Aufsatz „Beethovens Reise nach Mergentheim" von August Pohl

paar Vertonungen, die keine Liebeslieder ſind, nicht mitrechnet, bleiben immer noch 13 Nummern, die von Liebesfreud und -leid handeln, darunter die wertvollſten Goethelieder des Meiſters: „Mignon" („Kennſt du das Land . . ."), „Neue Liebe, neues Leben" und „Wonne der Wehmut".

Kenner der Lebensgeſchichte Beethovens wiſſen, daß ſich dieſer im Frühling 1810 mit Heiratsabſichten trug. Der Zuſammenhang ſeiner damaligen Fruchtbarkeit auf dem Gebiet des Liedes mit dem Plane iſt alſo ohne weiteres klar. Heute erſcheint es ſo gut wie ſicher, daß dieſer der jungen Thereſe Malfatti, Tochter eines Gutsbeſitzers und Verwandten ſeines Arztes gleichen Familiennamens, galt. Der Tondichter verkehrte in jener Zeit in der Familie; aus Briefen an ſeinen vertrauten Freund den Freiherrn Ignaz von Gleichenſtein darf auf eine Neigung zu Thereſe geſchloſſen werden, und es iſt auch erwieſen, daß die Verehrte außer Klaviermuſik auch Lieder von ſeiner Hand erhielt. Das iſt mindeſtens von den folgenden Stücken überliefert: „Freudvoll und leidvoll", „Neue Liebe, neues Leben" (Entwurf) und „Mignon" („Kennſt du das Land . . ."). An der zuletzt genannten Niederſchrift war ſowohl der Meiſter ſelbſt als auch Thereſe Malfatti beteiligt. (Die bisher unbekannte Handſchrift, deren Herkunft aus dem Beſitz der Baronin Thereſe Drosdick, geb. Malfatti, verbürgt iſt, gelangte 1937 in die Beethoven-Sammlung H. C. Bodmer in Zürich.)

Die Familie Malfatti ſtammte aus Italien und war anſcheinend noch nicht lange in Öſterreich anſäſſig; war doch Lucca die Geburtsſtadt des Arztes. Auf einem Familienbild ſind Thereſe am Klavier und ihre Schweſter Anna, die ſpäter Beethovens Freund, den Freiherrn Ignaz von Gleichenſtein, heiratete, die Laute ſpielend dargeſtellt. In dem erhaltenen Briefe an Thereſe — Frühling 1810 geſchrieben — ermahnte der Tondichter die Verehrte: „Vergeßen ſie doch ja nicht in Anſehung Ihrer Beſchäftigung das Klawier oder überhaupt die Muſik im ganzen genommen, ſie haben ſo ſchönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultiwiren?" Auch Dr. Malfatti war muſikaliſch; er ſoll eine gute Tenorſtimme gehabt haben. Iſt es da erſtaunlich, daß Beethovens Feder damals auch fünf italieniſche Geſänge, darunter ein Duett für Sopran und Tenor, verdankt wurden? Man wird ſich aber wundern, weshalb der Meiſter keins der Liederhefte jener Zeit und überhaupt kein Werk bei der Herausgabe mit einer Widmung an Thereſe verſah. Die Antwort darauf geben die Verzeichniſſe der damals erſchienenen Werke: In der Zeit von Herbſt 1809 bis zum Frühling 1810 veröffentlichte er überhaupt keine Muſik, auf die er beſonderen Wert gelegt hätte; es handelte ſich dabei nur um einige Einzellieder und das Bläſerſextett in Es-dur, Muſikſtücke, die er Breitkopf & Härtel für Partituren und die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung zu Gegengeſchenken machte. Keins davon hat eine Widmung. Bedeutendere Werke erſchienen von ihm erſt wieder, nachdem ſein Heiratsplan längſt zerſchlagen war — die „Sechs Geſänge" W. 75 mit „Mignon" als erſter Nummer im Dezember 1810, die „Vier Arietten und ein Duett" W. 82 im Mai 1811 und die „Drei Geſänge" nach Goethe W. 83 im November 1811. Die Widmungen für dieſe und die anderen an Breitkopf & Härtel verkauften Werke ſetzte Beethoven mindeſtens teilweiſe erſt feſt, als ſie ſchon länger in den Händen des Verlags waren. In ſeinen Briefen vom 21. Auguſt 1810, 15. Oktober 1810 und 12. April 1811 beſtimmte er die der drei Hefte für die Fürſtin Caroline Kinsky, als Dank für den Rentenanteil, den ihm ihr Gatte im Jahre 1809 zugeſagt hatte; doch wurde die Zueignung an ſie nur auf den Ausgaben der deutſchen Lieder angebracht; wahrſcheinlich kam die Anweiſung für den Druck der italieniſchen zu ſpät.
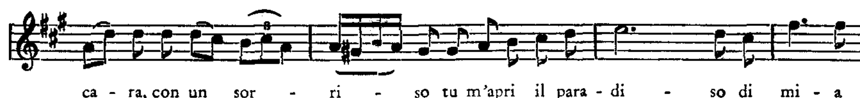
*

Wie ſchon vermerkt, ſind von der erſten Nummer der italieniſchen Arietten zwei Urſchriften erhalten. Die in der Pariſer Konſervatoriumsbibliothek befindliche — vier Querfolioblätter, davon $6^1/_2$ Seiten Notentext mit Tinte, unbezeichnet und ohne Namenszug — iſt vom Tondichter, vielfach mit Blei, ſtark durchverbeſſert. Im Erſtdruck wurde das Geſangsſtück „Hoffnung" betitelt, vermutlich von D. Chriſtian Schreiber, der die ſehr freien Überſetzungen des ganzen Werkes angefertigt hat. Dieſer, ein Freund Gottfried Chriſtoph Härtels, des damaligen Inhabers von Breitkopf & Härtel, war im Hauptberuf Superintendent zu Lengsfeld (Sachſen-Weimar), hatte aber auch Gedichte und Überſetzungen geſchrieben. Von ihm ſtammte auch
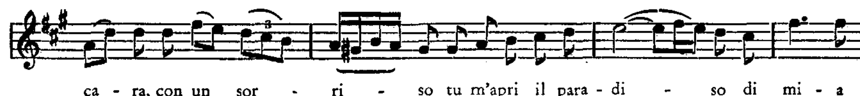
die Dichtung „Harmonia oder das Reich der Töne“. Um dieſe handelte es ſich wahrſcheinlich bei dem Gedicht „Polyhymnia“, das Joſeph Haydn und Beethoven im Jahre 1803 durch den Leipziger Verleger zur Vertonung als Oratorium angeboten wurde; beide ſahen jedoch davon ab. (Vgl. W. Hitzigs Beitrag „Aus den Briefen Grieſingers an Breitkopf & Härtel entnommene Notizen über Beethoven“ im Verlagsjahrbuch „Der Bär“, Leipzig 1927. Unter den verſchiedenen falſchen Angaben, die dieſer Aufſatz enthält, ſei hier nur der Vermerk verbeſſert, die „Polyhymnia“ ſei ſpäter von Peter v. Winter in Muſik geſetzt worden; es handelt ſich dabei um „Timotheus oder die Macht der Töne“ nach Schreibers Überſetzung einer italieniſchen Faſſung von Drydens Kantate „Alexanders Feſt“, ſiehe Allgemeine Muſikaliſche Zeitung, 11. Jahrg., Sp. 452; den vollſtändigen Text dieſer Übertragung findet man ebenda, 12. Jahrg., 4. Beilage.) Der genaue Vergleich der Urſchrift der Ariette „Dimmi, ben mio“ mit der gedruckten Faſſung ergab nun den folgenden Sachverhalt: Die eigenhändige Niederſchrift entſprach urſprünglich ungefähr der gedruckten Faſſung. Von dieſer unterſchied ſich die Eigenſchrift erſt nur durch einige hier oder dort fehlende Vortragszeichen; vermutlich hat Beethoven dieſe erſt in die von einem Notenſchreiber angefertigte Stichvorlage eingetragen. Die Änderungen in der Urſchrift, mittels Raſuren, Tinte und Bleiſtift bewirkt, ſtellen vielfach weſentliche Verbeſſerungen der gedruckten Faſſung dar. Daher iſt ſicher, daß der Tondichter mit dieſer Geſtalt nicht zufrieden war und die Pariſer Form der veröffentlichten vorzuziehen iſt. Hier liegt alſo ein ähnlicher Fall vor wie bei dem Liede „An die Geliebte“ („O daß ich dir vom ſtillen Auge“, Worte von J. L. Stoll). Ein wichtiger Unterſchied iſt aber darin zu ſehen, daß Beethoven von dieſem Geſangsſtück ſelbſt nur die verbeſſerte Form (mit gewöhnlicher Achtelbegleitung) herausgegeben hat, die weniger gute (mit der unruhig wirkenden Sechzehntelbegleitung) aber erſt nach ſeinem Tode erſchien. (Die ſehr verworrene Frage der Zeitfolge der beiden Bearbeitungen des Liedes nach Stolls Gedicht, die der Forſchung ſchon große Kopfſchmerzen gemacht hat, wird von mir an anderer Stelle geklärt werden.) Wann der Meiſter die von ihm herausgegebene Form von „Dimmi, ben mio“ verbeſſernd wieder vornahm, läßt ſich leider nicht ſagen. Nur ſoviel iſt ſicher, daß es nicht vor der Zeit der Veröffentlichung der urſprünglichen — Mai 1811 — geſchah.

Der Meiſter hat in der Pariſer Urſchrift des Liedes 13 von 48 Takten, teilweiſe erheblich, verändert. Die meiſten Verbeſſerungen beziehen ſich auf die Klavierbegleitung. Hier ſeien die beiden Lesarten einfacherweiſe vom 39. Takt ab im Zuſammenhang untereinandergeſetzt:

Gedruckte Faſſung:
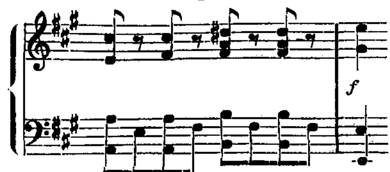



Verbeſſerte Faſſung:
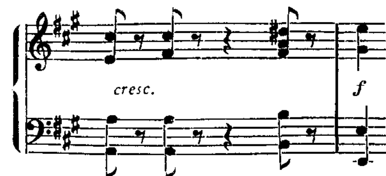



Allerdings hat der Meiſter das 3. Viertel des 39. Taktes eigentlich in dieſe Lesart verbeſſert , aber es dürfte ſich hier um einen Schreibfehler handeln. Es ſei noch vermerkt, daß in der Urſchrift der kurze Vorſchlag vor dem vorletzten Achtel des 42. Taktes fehlt. Zweifellos iſt er aber hinzuzuſetzen; denn es iſt anzunehmen, daß der Meiſter ihn in der Stichvorlage hinzugefügt hat.

Von den verbeſſernden Abwandlungen des Klavierteils ſeien hier nur die wichtigſten hervorgehoben. Vor dem Halbſchluß des 8. Taktes iſt im 7. zur Steigerung der Spannung die Begleitung vereinfacht:

Gedruckte Faſſung:
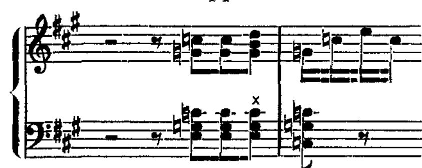



Verbeſſerte Faſſung:
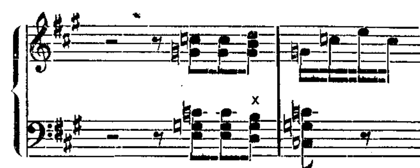



Daß der Tondichter im 7. Takt den letzten Oktavgriff als Viertel gibt, iſt ein offenbares Verſehen. Außer den rhythmiſchen Abwandlungen iſt in der zweiten Faſſung noch der Vermerk „cresc." hinzugekommen. Zum 10. und 11. Takt ſei vermerkt, daß Beethoven die Arpeggio-Linien wie gewöhnlich ohne Lücke durchgezogen hat. Man ſollte ſie in den Drucken ebenſo wiedergeben.

Hier ſei außerdem ein Fehler der Erſtausgabe feſtgeſtellt, der durch die meiſten ſpäteren Abdrucke verſchleppt worden iſt: Der 12. Takt darf nicht
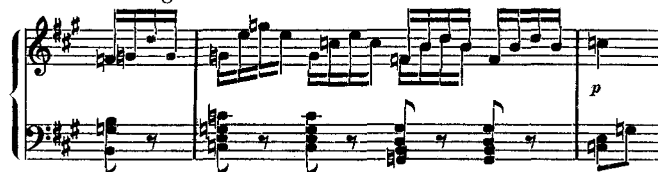


ſondern muß
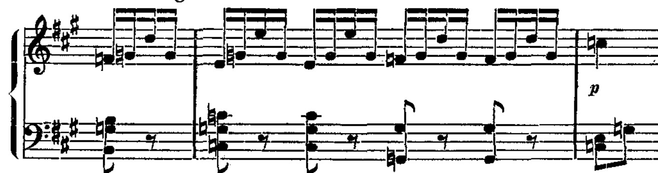


lauten. Der Meiſter hat auf einem anſcheinend noch ungedruckten Korrekturblatt für Breitkopf & Härtel, das ſich heute in der ſchon oben genannten Zürcher Beethovenſammlung befindet, ſchon ſelbſt darauf aufmerkſam gemacht, doch kam die Berichtigung für den Druck des Liedes anſcheinend zu ſpät oder die Verbeſſerung war für die ſchon gedruckten Exemplare beſtimmt.

Veränderte Form hat auch der 16. Takt angenommen:

Gedruckte Faſſung:
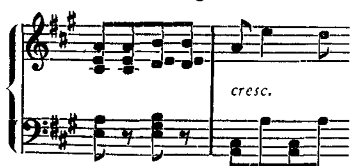



Verbeſſerte Faſſung:
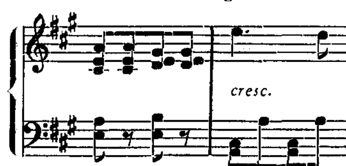



Takt 34 f. unterſcheiden ſich von der bisher gedruckten Geſtalt auch nur in der Stimm- und Melodieführung:

Gedruckte Faſſung:
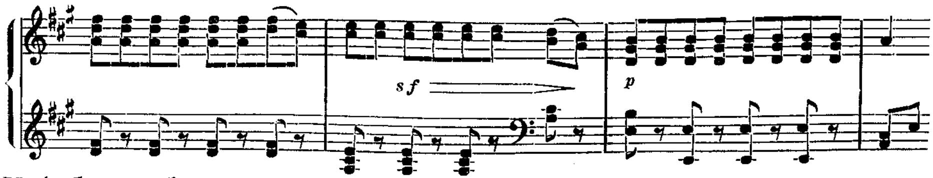



Verbeſſerte Faſſung:
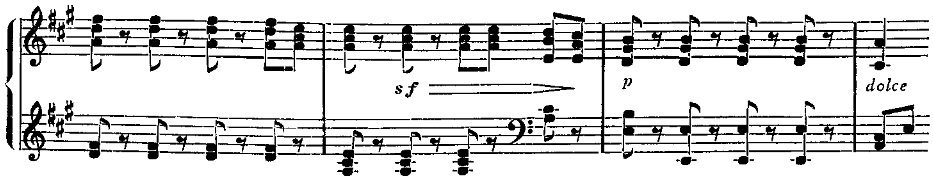



Beträchtliche Abwandlungen in der Rhythmik wie Stimmführung weiſen endlich die Takte 42 ff. auf:

Gedruckte Faſſung:




Verbeſſerte Faſſung:




Auch enthält die abgeänderte Geſtalt des Liedes im letzten dieſer Takte die früher fehlende Vorſchrift „dolce“.

Außer dieſen wichtigſten Abweichungen hat die Pariſer Niederſchrift des Liedes noch verſchiedene kleinere Verbeſſerungen, die nur einzelne oder wenige hinzugeſetzte oder getilgte Noten betreffen. Sie finden ſich in den Takten 18, 21 und 40. Schon oben wurde bemerkt, daß in jener Urſchrift einige wenige Vortragsangaben fehlen, die in den Drucken vorhanden ſind. Da ſich die Faſſung, die dem vorliegenden Heft beigegeben iſt, eng an die verbeſſerte Pariſer Lesart anſchließt, habe ich die fehlenden Vortragsangaben in eckige Klammern geſetzt. Im übrigen wurde nur die Bezeichnung der Ligaturen in der Singſtimme vereinheitlicht, der im 7. Takt vorkommende kurze Vorſchlag, von Beethoven als Sechzehntelnote vermerkt, in moderner Schreibweiſe eingezeichnet und die fehlende Überſchrift ſowie am Ende der Zuſatz über den Text und die Überſetzung ergänzt.

Von Beethovens gedruckten italieniſchen Klaviergeſängen ſind die „Vier Arietten und ein Duett“ allein nur unter einer Werkzahl gedruckt. Schon daraus geht hervor, daß der Meiſter ſie unter ſeine vollwertige Muſik rechnete. In der Tat hat jede einzelne Nummer ihre Vorzüge. Der dritten und der vierten, „L'amante impaziente“ („Die ungeduldige Geliebte“) betitelt, liegt ein und derſelbe Text zugrunde, doch hat Beethoven die Möglichkeit reizvoll genützt, ihn einmal als lebendige „Arietta buffa“, dann als liebesſchmerzliche „Arietta assai seriosa“ muſikaliſch zu deuten. Der Überſetzer hat ſich hier mit zwei verſchiedenen Textfaſſungen ganz gegenſätzlichen Inhaltes geholfen. Vielleicht wird manche geſangskundige Leſerin durch dieſe Zeilen veranlaßt, ſich mit den italieniſchen Liedern Beethovens näher zu befaſſen.

# Beethoven — Collin — Shakeſpeare.

Zur Coriolan-Ouvertüre op. 62.

Von Paul Mies, Köln.

## 1. Anſchauungen über op. 62.

„Wie edel Beethoven den Charakter Coriolans aufgefaßt hat, iſt hinlänglich bekannt; aber wie wunderbar die Ouvertüre dem Schauſpiele angepaßt iſt, kann nur von denen gebührend gewürdigt werden, welche Collins faſt vergeſſenes Werk geleſen haben. Der Verfaſſer, ſeit ſeiner Knabenzeit Leſer von Shakeſpeares Coriolan, erinnert ſich lebhaft des Mißbehagens, welches er empfand, als er zuerſt Beethovens Ouvertüre hörte; ſie ſchien ihm nicht zu dem Gegenſtande zu paſſen. Als er Collins Stück las, verwandelte ſich ſein Mißbehagen in Bewunderung.“ (A. W. Thayer, L. v. Beethovens Leben. III. Bd. 2. Aufl. S. 21.)

„Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältniſſen reichen, politiſchen Gemälde, deſſen Darſtellung, wie ſie dem Dichter erlaubt war, dem Muſiker durchaus verwehrt blieb — weil dieſer nur Stimmungen, Gefühle, Leidenſchaften und deren Gegenſätze, nicht aber irgendwie

politiſche Verhältniſſe ausdrücken kann —, griff Beethoven für ſeine Darſtellung nur eine einzige, allerdings die entſcheidendſte Szene heraus . . . Dies iſt die Szene zwiſchen Coriolan, ſeiner Mutter und ſeinem Weibe im Kriegslager vor den Toren der Stadt . . . Das ganze Tonſtück könnte füglich als muſikaliſche Begleitung einer pantomimiſchen Darſtellung ſelbſt gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kundgibt, deren Gegenſtand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müſſen." (R. Wagner, Programmatiſche Erläuterungen.)

„Keine von der Szene abhängige Illuſtration oder Programm, Darſtellung der ſeeliſchen Hauptſtrömungen oder Ideen, Verlegung der Kataſtrophe in den Schluß." (J. Braunſtein, Beethovens Leonore, Ouvertüre, S. 154.)

„Dann aber das wundervolle, ſo ergreifend menſchlich ſprechende Seitenthema; iſt es die Bitte, mahnende Stimme der Mutter, der Gattin, des bedrohten Vaterlandes, oder iſt es nicht vielmehr jene innere, menſchliche Stimme, die auch in der erzgepanzerten Bruſt des Helden ſpricht? Wir möchten das letztere annehmen, es ſind die Regungen der Menſchlichkeit, die mit den Trotzgefühlen kämpfen und doch von vornherein den Sieg verheißen." (Schwers-Friedland, Das Konzertbuch, S. 73.)

„Wir fühlen aber in Beethovens Werken die Größe des Helden, den wir kennen und bewundern, nicht wie er in dem ſchwächlichen Drama Collins erſcheint." (H. Botſtiber, Geſchichte der Ouvertüre, S. 168.)

„Daß Beethoven bei dem Entwurf dieſer Stücke (Egmont und Coriolan) unter dem Eindruck der betreffenden Dramen ſtand, hat nicht gehindert, daß er, nachdem er die dichteriſche Anregung in ſich aufgenommen und ſeine Phantaſie mit dem Geiſte und dem Charakter ſeiner Helden durchtränkt hatte, im Aufbau und in den Einzelheiten der Ausführung *rein muſikaliſch* verfuhr." (O. Klauwell, Geſchichte der Programmuſik. S. 79.)

„Um die Ouvertüre zu genießen, braucht man weder Collin noch Shakeſpeare zu kennen, ſondern nur zu wiſſen, wer Coriolan war. Die Ouvertüre zu einem Drama iſt alſo vielmehr eine muſikaliſch-dramatiſche Phantaſie über den gleichen Stoff, in ganz ſelbſtändiger Anordnung und Geſtaltung." (v. d. Pfordten, Beethoven, S. 88.)

Verſchiedenartiger können die Auffaſſungen über ein Werk ja nicht ſein. Das allein ſchon rechtfertigt den Verſuch, Gründe für eine Auffaſſung zu ſuchen, Gründe, die nur dem Drama und der Ouvertüre entnommen werden können, da wir Ausſprüche Beethovens über das op. 62 und Skizzen nicht kennen.

### 2. Die Dramen von Shakeſpeare und H. J. von Collin.

Über Shakeſpeares bekanntes und leicht erreichbares Drama kann ich mich kurz faſſen, wie ich die zugrundeliegende Überlieferung überhaupt als bekannt vorausſetze. Nur Einiges, ſpäter zu Benutzendes, ſei betont. Shakeſpeare ſchreibt ein politiſches Drama und entwickelt den Weg des Coriolan in aller Breite ſamt dem Gegenſpiel der Tribunen, des Volkes, der Volsker. Der Höhepunkt liegt, dem Renaiſſanceſtil entſprechend, am Schluß des dritten Aktes, wo Coriolan verbannt wird. (Keller-Fehr, Die engliſche Literatur von der Renaiſſance bis zur Aufklärung, S. 81.) Die Umſtimmung durch die Mutter geſchieht im fünften Akt; die vorhergehenden Geſandtſchaften der Römer werden nur ſehr kurz behandelt. Coriolans Hoffnung, Römer und Volsker zu einen, ſcheitert an den Gegenmächten der Volsker, die ihn erſchlagen, einen bis zum letzten in ſich feſten Helden, den Bitten und Vorhaltungen der Mutter von ſeinem Irrwege überzeugen. Mit Bezugnahme auf Hamlet, aber auch auf Coriolan führt Goethe („Shakeſpeare und kein Ende") einmal aus, wie ſich das Verhältnis von Sollen und Wollen ſtellt. „Die Perſon, von der Seite des Charakters betrachtet, *ſoll*; ſie iſt beſchränkt, zu einem Beſonderen beſtimmt; als Menſch aber *will* ſie. Sie iſt unbegrenzt und fordert das Allgemeine . . . Ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, iſt modern. Daß es aber Shakeſpeare nicht von innen entſpringen, ſondern durch äußere Veranlaſſung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen und nähert ſich dem Antiken." Die entſcheidende Unterredung mit der Mutter iſt eine ſolche äußere Veranlaſſung für das Sollen des Coriolan.

Anders bei Collin. Die politische Seite spielt nur eine geringe Rolle. Sein Drama beginnt daher mit der Verbannung, die jedoch — wie alles Vorhergehende — auch nur berichtet wird. Collin will mehr das, was in Coriolan selbst vor sich geht, darstellen, will die einzelnen Punkte seiner Wandlung auseinanderfalten, sie aus seinem Wollen ableiten. So klingt bei ihm aus den Worten des Coriolan immer wieder der Zwiespalt des Mannes heraus, der wohl innerlich den Fehler seiner Handlung fühlt, als ihn sein Haß zu den Feinden des Vaterlandes führt, der aber an sie durch seinen Eid „bis zum Tode" gebunden ist. Schon vorher schwingt das in seinem Worte an den früheren Gastfreund Volturio mit (2. Aufzug, 4. Auftritt):

„Ich sagte ja, daß Deiner ich bedürfe.
Es tut dem Fremdling wohl, sich an ein Herz
Zu schließen, das ihn liebt und ehrt! — und e h r t !
Das ist der Punkt: ob Du mich noch so ehrst,
So ehren kannst, wie vor."

Er ist sich also bewußt, daß seine Handlungsweise verschieden beurteilt werden kann. Gleich nach der Eidesleistung bricht es dann aus ihm hervor (2. Aufzug, 7. Auftritt):

„Ein jeder Eid ist furchtbar. D i e s e r aber
Hat mich im Innersten erschüttert."

Und später auf die Frage des Volskers M. Tullius:

„Und was hernach? — Und was hernach?? — Wer denkt
Daran? Ich mag daran nicht denken — — jetzt
Noch nicht! — Auch wär's nicht gut, ich dächte nun
Daran.

Alle derartigen Überlegungen sind dem Coriolan bei Shakespeare fremd. Der Entwicklung dieser inneren Stimme zum Siege über seinen Haß sind bei Collin der dritte und vierte Aufzug gewidmet. Drei wichtige Unterredungen bilden dazu die Stufen. Die erste mit dem Senator Minutius und als bedeutungsloser Anhang zu ihr mit dem Pontifex (3. Aufzug, 2./3. Auftritt) verläuft ergebnislos und erschüttert Coriolan nur, wenn er von den Drohungen gegen Gattin und Mutter erfährt. Sein inneres Fühlen wird dann weiter bloßgelegt in der zweiten großen Unterredung mit dem greisen Freunde Sulpitius (3. Aufzug, 4. Auftritt), der seine Seele tief trifft mit den Worten:

Sulpitius:
„Du hast Dich selbst zum Abgrund hingestellt".
Coriolan (betroffen):
„Ha, wer sagt Dir das?"

Und das Ende des Auftritts läßt ihn schon die Hoffnungslosigkeit seiner Lage erkennen.

Sulpitius:
„Ich meine so,
Daß Dir ein einz'ger schöner Augenblick,
Der Dir das edle Selbstgefühl gewänne,
Mehr als ein ganzes Leben gelten würde? — —
Was nur der edle hohe Mensch vermag!
Sieht d e r , er könne lebend länger nicht
Die Pflicht erfüllen, und die Ehre retten, —
Dann bleibt ihm E i n e s nur noch übrig" —
Coriolan (ausbrechend):
„Sterben!"

Sulpitius (drückt dem Coriolan die Hand, der wie fühllos da steht. Nach einer Pause):
„Du hast nun selbst das ernste Wort gesagt" (ab).

Der 3. Auftritt des 4. Aufzuges bringt dann wieder ein Wort des Coriolan, das die in ihm ringenden Gewalten aufzeigt:

„Vieles liegt auf mir,
Und Schweres auch! Es drückt mich fast zu Boden."

Der achte Auftritt gibt die dritte Unterredung mit Mutter und Gattin und den endgültigen Umschwung, zugleich aber auch die Gewißheit des Todes. Er sieht seinen Weg, es ist ein Abschied für immer.

Coriolan: „O stille!
Noch diesen Kuß — und diesen hier den Söhnen — —
Nun ziehet schweigend aus dem Lager! Geht,
O geht! Ihr fühlt ja selbst — der Abschied quält."

Den fünften Aufzug füllt eine seltsame gedankliche Konstruktion, die den Coriolan von der Schuld des Eidbruches lösen und diesen den Volskern zuschieben soll. Mit den Worten:

„Zerrissen ist der Bund, durch euch! Durch euch!!
Triumph! Ich bin am Ziel! Triumph! Am Ziel!
Entfesselt schwingt mein Geist sich wieder auf!
Hoch halt ich Wort! O hört! Bis in den Tod
So, schwur ich, soll der grause Bund besteh'n!
Ich halte Wort! Da sehet Volsker!"

stürzt er sich in sein Schwert.

### 3. Die Form der Beethovenschen Ouvertüre.

Um nun den Zusammenhang mit dem dramatischen Geschehen zu finden, muß die Form der Ouvertüre analysiert werden. Klauwell spricht von einer rein musikalischen Entwicklung, Braunstein von Sonatenform. Tatsächlich läßt sie sich in dieser Form etwa folgendermaßen darstellen:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Exposition: | Hauptsatz: | I. Thema, I. Teil | = | Takt | 1—14 | |
| | | I. Thema, II. Teil | = | „ | 15—28 | |
| | | Überleitung | = | „ | 29—51 | |
| | Seitensatz: | II. Thema | = | „ | 52—78 | |
| | | Überleitung | = | „ | 78—118 | |
| Durchführung: | (aus Motiven der Überleitung) | | = | „ | 118—151 | |
| Reprise: | Hauptsatz: | I. Thema, I. Teil | = | „ | 152—157 | nicht in der |
| | | I. Thema, II. Teil | = | „ | 158—166 | Haupttonart. |
| | | Überleitung | = | „ | 167—177 | |
| | Seitensatz: | II. Thema | = | „ | 178—206 | |
| | | Überleitung | = | „ | 207—240 | |
| Koda: | II. Thema | | = | „ | 241—259 | |
| | | Überleitung | = | „ | 260—275 | |
| | I. Thema, I. Teil | | = | „ | 276—295 | |
| | I. Thema, II. Teil | | = | „ | 296—314 | |

Nun ist das gewiß eine richtige Sonatenform. Im Vergleich mit anderen Sonatensätzen, vor allem zunächst aber den übrigen Ouvertüren Beethovens, hat sie eine Reihe auffallender Besonderheiten:

1. Als einzige Ouvertüre Beethovens schließt sie *pp* unter einem wirklichen „Zerbrechen" des I. Themas. Gemeinsam hat sie diese Erscheinung mit dem langsamen Satz der „Eroica", dem Allegretto der VII. Sinfonie, der „Schlacht" aus „Wellingtons Sieg" op. 98. Der Tod des Helden wird also hier ganz anders aufgefaßt als etwa in der Egmontouvertüre.

2. Keine Ouvertüre und überhaupt wenige Sonatenformen Beethovens enthalten ein erstes Thema, das aus zwei inhaltlich so verschiedenen Teilen besteht. Gewiß werden die Takte 1 bis 14 immer auf den Stolz, die Kraft und innere Gewalt des Coriolan bezogen; von dem weiteren Teile des I. Themas, der zweimal *p* anhebt und sich aufsteigend an einem *f* bricht, spricht niemand.

3. Während die übrigen Ouvertüren in der Reprise höchstens Wiederholungen des I. Themas abstoßen, kürzt hier die Reprise in seltsamer Weise das erste Thema. Sein erster *ff*-Teil verschwindet fast ganz, der zweite nimmt sofort Elemente der Überleitung auf. Die Haupttonart

c-moll erscheint gar nicht. Erst später in der Überleitung tritt die der Sonatenform entsprechende Modulationsordnung ein.

4. Die Coda wird gebildet aus den ausführlichen Wiederholungen der Themen. Daß dabei das II. Thema in dieser Weise wiederholt wird, hat in den übrigen Ouvertüren keine Parallele. Die Egmont-Ouvertüre läßt sich zum Vergleich nicht heranziehen, da in ihr das zweite Thema identisch mit der langsamen Einleitung ist und das wichtigste Entwicklungsmotiv darstellt.

5. Als Schluß der Coda tritt das erste Thema auf, unverkürzt, ja sogar gesteigert mit seinem ersten, „zerbrechend" mit seinem zweiten Teil.

Dies sind bislang nur rein musikalisch-formale Feststellungen. Aber sie nur als solche betrachten hieße, die Augen vor der Tatsache schließen, daß Beethoven eine Ouvertüre zu „Coriolan" schrieb. Aus den Untersuchungen über die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 wissen wir, wie er die Sonatenform umgestaltete, um dem Inhalt der Oper zu folgen; eine Umgestaltung, die er in der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 rückgängig machte, um rein musikalisch verständlich zu bleiben. Da scheint mir der Schluß erlaubt, ja zwingend, daß die oben aufgeführten Besonderheiten dem Zusammenhang mit dem Drama ihre Entstehung verdanken.

## 4. Ouvertüre und Drama.

In seinen Erläuterungen sagt Wagner zum Ausgang der Ouvertüre: „Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter und Pfeile seines Hasses und Rachegrimmes, sie faßt er mit furchtbar gewaltiger Hand zu einer Sptize zusammen, und diese — stößt er sich in das eigne Herz. Getroffen vom eigenen Todesstoße bricht der Koloß zusammen: zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, haucht er sterbend den letzten Atemzug aus." Der Schlußsatz stimmt weder zu Shakespeare noch zu Collin; es ist fraglich, ob Wagner Collin kannte; er nennt keinen Namen, denn er erläutert ja nur aus der „Darstellung des Tondichters". Aus ihr allein hörte er die richtige Lösung, den Tod Coriolans durch eigene Hand, wie ihn auch Collin bringt. Die Coda-Wiederholung des I. Teils des I. Themas Takt 276—295 stellen den letzten Entschluß Coriolans dar, seine Vaterstadt zu retten; die Takte 296—314 bezeichnen den Tod des Helden, symbolisch und doch musikalisch-realistisch. Von hier aus läßt sich nun ungezwungen zurückschließen. Entsprechend den Takten 276—295 stellen die Anfangstakte 1—14 einen Entschluß des Coriolan dar, seinen gewaltsamen Entschluß, zu den Volskern überzugehen, nur seiner Rache zu leben. In diesen *ff*-Schlägen und abgerissenen Akkorden versinnbildlicht sich also seine Entschlußkraft. Auch die Bedeutung des II. Teils des I. Themas und aller der aus ihm entwickelten Abschnitte wird jetzt deutlich: hier ist die innere Stimme Coriolans symbolisiert, die Gedanken, die in ihm selbst keimen und ihr Zwiespalt mit dem den Volskern geleisteten Eid. Das sind Grundzüge des Dramas bei Collin, nicht bei Shakespeare. Auch das dreimalige Auftreten des bittenden und flehenden Themas mit den harten Zwischentakten ist leicht erklärlich: es entspricht genau den drei Unterredungen mit dem Senator Minutius, dem greisen Freunde Sulpitius, den Frauen. Die Wandlung des I. Themas in der Reprise scheint nun fast selbstverständlich; seine alte, maßlose Entschlußkraft erhält Coriolan erst am Schlusse wieder. Fast will es auch nicht mehr Wunder nehmen, daß bei der dritten Wiederholung sich das II. Thema nach Moll wendet (Takt 248), der weicheren Stimmung der Frauen entsprechend. Daß Beethoven die kriegerischen Szenen und Intrigen ausschaltete, ist seiner Stellung nach selbstverständlich; ebenfalls daß er mit den seltsamen verstandesmäßigen Klügeleien des fünften Aufzuges bei Collin nichts anfangen konnte. Sein Schluß entspricht gedanklich dem Selbstgespräch Coriolans nach der entscheidenden Unterredung mit den Frauen:

„Ja, gute Nacht zum ew'gen Schlaf! Mir ist's,
Ich höre den Sulpitius — er ruft:
‚So stirb!'."

Shakespeares Drama hat weder im ganzen Aufbau, noch in der Schilderung Coriolans mit Beethovens Ouvertüre etwas zu tun. Sie ist tatsächlich eine musikalische Gestaltung des Collin-

ſchen Stückes in ſeinen erſten vier Aufzügen und ſeinen weſentlichen Motiven. Sie iſt keine freie muſikaliſche Phantaſie über den Coriolan-Stoff (v. d. Pfordten, Braunſtein), ſie iſt auch nicht nach rein muſikaliſchen Geſichtspunkten geformt (Klauwell), auch nicht nur eine Szene des Stückes (Wagner). Sie gibt den Coriolan ſo, wie ihn Collin darſtellt, in ſeinem Stolz, ſeiner Größe, in der Gewalt ſeiner beiden Entſchlüſſe, die zu Anfang und zu Ende ſtehen. Sie vermittelt aber auch einen Begriff der in ihm pochenden Stimme, der Gedanken an die Vaterſtadt, die nie ganz unterdrückt erſcheinen, ſondern durch die drei Unterredungen nur geſtärkt und zum alten Willen erhoben werden. Was in der Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 nicht gelungen war, traditionelle Sonatenform und dramatiſchen Inhalt zu einen, das iſt in der Coriolan-Ouvertüre ſo ſtark erfüllt, daß daran bislang im weſentlichen vorbeigeſehen wurde. Denn in ihr haben der Inhalt des Dramas unter Ausſchaltung aller der Muſik unweſentlichen und unzugänglichen Teile — ganz im Sinne der oben zitierten Worte Wagners — und Sonatenform eine untrennbare Einheit gefunden. Die Einzelheiten und Beſonderheiten dieſer Form ſind deutlich aus dem Drama Collins geſchöpft; ihre Geſchloſſenheit macht die Ouvertüre auch ohne Kenntnis des Dramas, ja wohl ſogar ohne Überſchrift wirkſam und verſtändlich. Sie iſt ja im Grunde das Drama ſelbſt — wenn auch um die unweſentlichen Teile gekürzt. Collin ſcheint den Fehler überflüſſiger Einſchübe und Längen überhaupt gehabt zu haben. In einer Beſprechung ſeines Trauerſpiels „Regulus“ hofft Goethe, daß „der Verfaſſer oder ſonſt ein guter Kopf aus dem zweiten und fünften Akt ein Stück in e i n e m Akte komponierte, das man mit Überzeugung und Glück auf den deutſchen Theatern geben und wiedergeben könnte.“ Fürwahr! Das hatte Beethoven in ſeiner Weiſe für den „Coriolan“ ſchon getan. Und er hätte da auch ſagen können, was er bei der Überſendung der Egmont-Muſik an Goethe ſchrieb: „Den ich, indem ich ihn ebenſo warm als ich ihn geleſen, wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Muſik gegeben habe.“ Nur hatte er im Coriolan ſeinen Dichter in weitem Maße überflügelt.

# Beethovens Mergentheimer Reiſe.

Von Auguſt Pohl, Köln.

Ludwig van Beethovens Reiſe nach Mergentheim im Herbſt 1791 war für den jungen kurkölniſchen Hofmuſiker von einſchneidender Bedeutung. Den äußeren Anlaß dazu gab die Verſammlung der Komture und Ritter des deutſchen Ordens, deſſen Hauptſtadt das kleine Tauberſtädtchen war. Etwa 25 Mitglieder der Bonner Kapelle waren ausgewählt die muſikaliſche Ausſchmückung der Tagung durchzuführen; außerdem hatte der Kurfürſt Max Franz die theatraliſche Unterhaltung der Häußlerſchen Geſellſchaft, eine der beſten Schauſpieltruppen, übertragen. Auf zwei Jachten wurden die Bonner Künſtler ihrem Beſtimmungsorte zugeführt. Miltenberg im Maintal wird als Ziel eines der beiden Schiffe bezeichnet, doch dürfte die Waſſerreiſe ſich bis Wertheim erſtreckt haben, da von hier aus der bequemere Landweg nach Mergentheim ſchon damals beſtanden hat. Der Schauſpieler Lux vom Bonner Theater wurde von dem launigen Völkchen zum „König“ gekürt und ernannte kraft ſeiner Würde Beethoven und den Celliſten Bernhard Romberg zum „Küchenjungen“. Langeweile wird die Reiſegeſellſchaft nicht gekannt haben, wenn auch eine Rheinreiſe damals eine weniger kurzweilige und keineswegs von Fährniſſen freie Angelegenheit war. Daß Beethoven ſich beſonders wohl dabei gefühlt hat, möchte man aus dem „Diplom“ annehmen, welches mit der „Küchenwürde“ verliehen wurde und das Wegeler ſpäter in Wien noch wohlerhalten bei Beethoven geſehen hat. Eine Rheinfahrt im Herbſt, wenn die Trauben reifen, das Laub ſich gelbt, war immer ein außerordentliches Erlebnis. Weinſelige Orte, frei von den Geräuſchen des Verkehrs, die Ufer umſäumten noch keine Schienenwege, gaben der Rheinromantik ihre urſprüngliche Form. Die Burgen noch unverwüſtet grüßten von den dunklen Höhen. Der Trauben Sonnengold lag zur Weltreiſe an ſeinen Ufern aufgeſpeichert. Das Bingerloch, jene gefährlichen Felſenklippen umging man, indem die Reiſenden von Aßmannshauſen bis Rüdesheim den Landweg bevorzugten um dann erſt wieder die Schiffe zu benutzen. Beethoven ſah dieſe Rheinſtrecke zum erſten Mal. Noch 1826 in Gneixendorf erinnert er ſich der Ähnlich-

keit der Donauberge mit dem Rheintal. Und als wenige Tage vor seinem Heimgang ihm Schott den „Rüdesheimer“ sandte, mögen wehmütige Gedanken an jene Rheingegend sich seiner bemächtigt haben. Auf dem Main wird die Fahrt sich beschleunigter angelassen haben. Von Frankfurt, wo noch die Mutter Goethes lebt, sind keine Erinnerungen aufgezeichnet. Anders von Aschaffenburg. Hier übten musikalische Bande eine erhöhte Zugkraft aus. Abbé Sterkel, kurfürstlicher Hofkaplan, bewährter Komponist und vielleicht der erste Klavierspieler der Zeit galt ein Besuch Beethovens mit seinen Freunden. Beethovens Variationen zu Righinis „Vieni Amore“ waren in Mannheim herausgekommen und Sterkel hegte Mißtrauen, daß der jugendliche Komponist dem Werke pianistisch gewachsen sei. Da die Noten nicht zur Hand, spielte Beethoven das Werk auswendig und fügte noch einige Variationen hinzu. Uneingeschränktes Lob war der Dank Sterkels und sein Wunsch, auf der Rückreise Aschaffenburg nicht zu vergessen.

Mergentheim war von 1526 bis 1809 Residenz des deutschen Ordens. Das altersgraue Deutschordensschloß aus dem Jahre 1219 ist auch heute noch der Mittelpunkt des von einem Kranz alter Profanbauten geschmückten Städtchens. Die Badequellen, die seinen Namen verbreiten, waren damals in Vergessenheit geraten und wurden 1826 wieder neu entdeckt. Repräsentative Veranstaltungen wechselten mit Kapitelsitzungen und Konferenzen. Das Programm der Lustbarkeiten verzeichnet:

Sonntag — Komödie, Montag — Ball, Dienstag — Operette, Mittwoch — Großes Konzert, Donnerstag — Komödie, Freitag — Accademie, Samstag — Operette. Für unsere Musiker kam bei besonderen Anläßen noch Kirchendienst hinzu. Die Ordensmitglieder speisten täglich zweimal bei Hofe. Es gab eine kurfürstliche Tafel mit 60, eine Marschalltafel mit 40 Gedecken. Kammer-Offizianten- und Küchentafel für etwa 100 Personen. Zwei Kompagnien Deutschmeister bildeten bei der Auffahrt der Ordensträger Spalier. Ein bewegtes Hofleben durchflutete die sonst verträumte Stadt, deren Bewohner fast ausnahmslos an der Gastlichkeit beteiligt waren.

Beethoven kam die Reise besonders gelegen, da der Schwager der Hofrätin Helene von Breuning, seiner Bonner Beschützerin, Georg Josef von Breuning, seit 1761 in Mergentheim als „Conseiller d'état et Referendaire“ beim Deutschorden wirkte. Es darf daher angenommen werden, daß Beethoven in dem Kreise beste Aufnahme gefunden und seine Mußestunden verbracht hat. Jenes Breuningsche Haus, am Schüttplatz gelegen, wird daher als „Beethovenhaus“ bezeichnet und trägt seit 1927 eine Gedenktafel:

„Olympiern wird die Parze nicht verderblich,
Wer göttlich schafft, ist Göttern gleich unsterblich.“

Hier wirkte Beethoven im Jahre 1791.

Im Oberstock dieses Gebäudes befindet sich ein Saal in Rokoko-Ornamentik, in welchem Beethoven seine Kunst auf dem Pianoforte gezeigt hat. Als Mitglied der Hofkapelle spielte er die Bratsche. Der Brief des Hohenloheschen Kaplans Karl Ludwig Junker an den Boßlerschen Verlag zu Speier ist im Anschluß an diese „Beethovenabende“ entstanden.

Junker, geboren 1740 zu Öhringen, lebte neben seiner geistlichen Wirksamkeit der Kunst, bevorzugt der Musik. Seine Musikbegeisterung führte ihn zu der Mergentheimer Tagung. Verweilen wir bei seinem Lebensbericht, der 1782 erschien und als Buch heute sehr selten geworden ist. Er gestattet uns einen anschaulichen Einblick in das Musikleben der Zeit, außerhalb der Fürstenhöfe und führt uns an die Wiege der klassischen Orchestermusik heran.

„Gegen mein zwölftes Jahr“, heißt es da, „gab mir mein Vater einen Lehrmeister fürs Klavier. Dieser war ein alter, verdrießlicher Mann. Er brachte mir blos Stücke bey, denen ich schon damals nichts empfand: z. B. Praeludia, Schiken, Polonoisen, Intraden.“ In Gießen, wo er nach musikarmen Nürnberger Jahren ein Domizil fand, verstärkte sich seine Neigung zur Musik erneut. Pugnani wurde sein Erlebnis. „Meine Seele schwebte in Trunkenheit und in einer Auflösung vergoß ich Thränen der schauerlichen Wollust.“ Jene Quartros hörte er immer mit Entzücken. Unter den Sinfonien waren die Schmittbauerschen die zeitgemäßen. „Ich fand, daß sie einen ganz anderen Eindruck auf mich machten, ich suchte den Gründen des Wohl-

gefallens nach und das Resultat davon war, die Entdeckung einer gewissen Würde — Erhabenheit; kurz, ich fand sie um ihres Epischen willen so hinreißend."

In der Schweiz finden wir ihn später als Unternehmer öffentlicher Konzerte. Hier erscheint 1776 eine Schrift, worin er das Eindringen in die Geheimnisse der Musik, sein nach Vertiefung drängendes Empfinden, sein Aufsuchen der musikalischen Charaktere beschreibt. Die Mannheimer Schule ist ihm zu einförmig, aber auch so hinreißend, daß ihr Vortrag ihn derart verwöhnt hat, und „keine andere Musik mehr genüge thut". Den „melodischen Vorrat", den er im Laufe der Zeit gesammelt, sucht er in den Stunden der Ruhe wieder „auszupumpen". Das Ergebnis sind 24 Sinfonien, die er in einem Winter komponierte.

Seine Instrumentalkenntnisse beschreibt er: „Ich hole das Naive aus Deller und Hayde. Was das Zärtliche anbetrifft, so wende ich mich zu einigen Franzosen, theils zu Sterkel und Schröter; für das Schauerliche und Schwermuthvolle sind Pugnani und Boccherini meine Männer. Tiefen Ernst finde ich in Jordani, und simple, ungekünstelte Natur im Londoner Bach, Aber und Kammel. Für den Saz der Bässe bilde ich mich nach Schmittbauer, für den Saz der 2ten Violine nach Jomelli; für den Saz der Oboen und Horns nach Rosetti." Von den vielen Namen sind uns heute nur Haydn und der jüngste Bach noch geläufig.

Ein reicher Fundus von Kenntnissen, welcher der Beurteilung Beethovens vorangestellt sei:

> „Nun hörte ich einen der größten Spieler auf dem Klavier, den lieben guten Bethofen. Zwar ließ er sich nicht im öffentlichen Konzert hören. Indessen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantasiren, ja ich wurde sogar selbst aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen auf zu geben. Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leisegestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt." Im Vergleich mit Vogler sagt Junker weiter: „Aber Bethofen ist außer der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz: also ein guter Adagio- als Allegrospieler. Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht."

Die Konzerte der Bonner Kapelle fanden in der „Sala terrena", dem Gartensaal des Schlosses statt. Wie sein Name besagt, lag er zu ebener Erde am Südende des Schlosses parallel der heutigen Kapuzinergasse. Die Größe des Gebäudes läßt sich an den beiden beim Parkeingang erhalten gebliebenen Steinpfosten in etwa feststellen. Mehrfache innere Umgestaltung des Saales gingen vorauf, ehe die letzte Ausschmückung durch den Stukkateur Johann Guttenstädter aus München im Jahre 1745 erfolgte. Das Äußere zeigte eine ernste Einfachheit, die durch das wuchtige französische Dach noch bestärkt wurde. Ballustraden umrahmten die Terrasse und gaben eine geschlossene Form. Der Hauptsaal lag in der Mitte und wurde von zwei Nebengemächern flankiert. Im Dachgeschoß befanden sich fünf Bedientenkammern. Im Jahre 1823 wurde das Gebäude, da keine Verwendung vorhanden, auf Abbruch verkauft.

Die Schloßkirche ist im wesentlichen noch erhalten. Die Orgel, auf welcher Beethoven wahrscheinlich gespielt haben dürfte, wurde 1736 von dem Orgelbauer Johann Ad. Ehrlich aus Vachbach erbaut. Sie ist nicht mehr vorhanden und wurde 1876 durch ein vollständig neues Werk ersetzt.

Aus einem im Staatsfilialarchiv in Ludwigsburg aufbewahrten Schriftstück der Deutschordensballei sind Einzelheiten über die Mergentheimer Tagung erhalten. Aus ihm geht hervor, daß zu der kurfürstlichen Tafel außer 2 Kontrolleuren auch sechs Hofmusici zur Aufwartung gehörten. Auch bei der Marschalltafel wurden deren zwei beordert. Es ist daher anzunehmen, daß unser Musiker zu dieser Tätigkeit herangezogen worden ist. Mit Rücksicht auf die vielseitige Beschäftigung der Musici wurde jener Tafeldienst offenbar im Turnus ausgewählt. Die dabei verlangten Handreichungen gehörten zu den selbstverständlichen Obliegenheiten in der damaligen Zeit und wurden vielleicht als Auszeichnung betrachtet. Der „Küchenjunge" Beethoven war somit eine lustige Variante zu dem tatsächlichen Geschehen bei den Hoftafeln.

Neben dem künstlerischen Ergebnis war das finanzielle von besonderem Belange. Für die Kapelle wurden 1000 fl. ausgeschüttet. Auf unseren Beethoven belief sich das „Tränckgeld" auf ungefähr 40 Gulden.

In den ersten Novembertagen erfolgte die Rückreise nach Bonn.

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Das Berliner Musikleben zeigte in den vergangenen Wochen jene Beruhigung und Entspannung, die alljährlich in der traditionellen Festzeit ihre Ursache findet. Zu diesen traditionellen Gepflogenheiten gehört es beispielsweise, daß der gutgeschulte Chor der „Singakademie" unter seinem hochverdienten Georg Schumann das Bachsche Weihnachtsoratorium aufführt und daß zu beiden Seiten des Podiums Lichterbäume brennen. Tradition ist die Weihnachtsfeierstunde des Domchors unter der trefflichen Leitung von Alfred Sittard, wenn zum Schluß die Lichter erlöschen, die Innenkuppel weiß angestrahlt wird und die Tannenbäume am Altar aufglühen. Diesmal bescherte uns der Domchor in mustergültiger Ausführung u. a. eine Reihe von Erstaufführungen, eigenwertige Schöpfungen von Ernst Pepping, Hans Lang, Wilhelm Weismann, Martin Grabert und J. N. David. Die Kantorei der Staatlichen Musikhochschule lud zu einem Weihnachtskonzert ein, dessen Programm u. a. das längst als wertbeständig anerkannte Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas unter Leitung des Komponisten enthielt. Die Musikhochschule selbst bot eine Darbietung der „Historia" von Heinrich Schütz in der Einrichtung von Prof. Fritz Stein. Dieses ehrwürdige Werk mit seinen prächtigen Chören und Arien, mit seinen Rezitativen voll dramatischer Chromatik löste umso mehr Bewunderung aus, als es in historischer Treue aus künstlerischem Gemeinschaftsgeist heraus gestaltet und mit alten Instrumenten der Musiksammlung ausgestattet wurde.

Zu den wenigen, aber bedeutsamen Konzertveranstaltungen zählen die großen Philharmonischen Konzerte, in deren Rahmen der Wiener Dirigent Oswald Kabasta mit Werken der Klassik und der Moderne einen überzeugenden Eindruck als kraftvoller, die Klarheit liebender Stabführer voll urwüchsigem, musikalischem Lebensimpuls hinterließ. Wilhelm Furtwängler spürte in Bruckners gewaltiger „Achter Sinfonie" mit liebevoller Einfühlung den verborgensten Schönheiten dieser melodiengesegneten Partitur nach und hob namentlich das Adagio in die Sphäre überirdischer Verklärung.

Neue Musik hörte man außer der Erstaufführung des Strawinsky-Balletts „Kartenspiel" durch Eugen Jochum vornehmlich auf dem Gebiet der Kammermusik. Der eigenwertige Charakter der Kammermusik verlangt nach einem besonderen äußeren Ausdruck ihres Wesens. Eine Erhöhung der künstlerischen Wirkung läßt sich schon dadurch gewinnen, daß man im Rahmen der Darstellung den hausmusikalischen Charakter der Kammermusik stärker zur Geltung bringt. Ein Kammermusikabend der Preußischen Akademie der Künste zeigte das anheimelnde Bild eines völlig verdunkelten Saales mit einer abgeschirmten Stehlampe zwischen den Quartettspielern. Zu einer besonderen Pflegestätte der Kammermusik ist neuerdings der Eosandersaal des Charlottenburger Schlosses geworden, wo die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik neu eingerichtete „Musiknachmittage" durchführt. Bemerkenswert war die stilistische Gegensätzlichkeit beider Vortragsfolgen: In der Akademie ein erstaunlich fortschrittlicher Geist jüngeren Nachwuchses, in der Hochschule achtbare Arbeiten einer gemäßigt modernen Richtung. Man hörte in der Akademie ein Streichquartett des begabten, vielversprechenden Hans Schaeuble, Sopranlieder mit Streichquartett von Adolf Pfanner, der in „Bitte" die verinnerlichte Kraft eines verschlossenen, musikerfüllten Herzens offenbart, und das Quintett op. 32 von Heinz Tiessen, der hinter gewagten gedanklichen Kombinationen Sinn für dramatische Gestaltung erkennen läßt. In der Hochschule nahm man ein romantisch erfühltes, kurzes fantasieartiges Klarinettentrio von Hermann Lilge als Uraufführung entgegen, ein noch nicht recht abgeklärtes, lebendiges Trio von C. H. Grovermann, ein melodisch reizvolles Divertimento von Kurt Schubert und eine

mit leichter Hand hingeworfene Cello-Suite von Edmund Schröder, in der dieser ernsthafte Tonsetzer eine auffallende Neigung zum Unterhaltungsstil erkennen läßt. An der Ausführung waren besonders das Dahlke-Trio und das Lutz-Quartett mit Henny Wolff in dankenswerter Weise beteiligt.

Unsere Opernhäuser spendeten einige sehenswerte Neuinszenierungen, die durch die Eigenart der künstlerischen Gestaltung fesselten. Das Weihnachtsgeschenk der Staatsoper war der „Troubadour" in der Regie Bruno von Nießens, die sich durch restlose Einheitlichkeit der Kunstwirkung auszeichnete. In den mächtigen, schweren Bühnenbildern von Edmund Erpf durchgehend dunkle, düstere Farben ohne jeden Lichtpunkt selbst im Zigeunerchor, der sich meisterhaft bewegt aus fahlem Morgengrauen in ein flüchtiges, gewitterfarbenes Sonnenleuchten vorarbeitet. In der Schlußszene weckte Nießen das Grauen zu unheimlichem Leben. Einheitlich war die seelische Vertiefung des deutsch empfundenen Dramas, einheitlich die Einhaltung einer lyrischen Gesangslinie, in den Hauptrollen der bewundernswerte Helge Roswaenge, die nicht minder vortrefflichen Heinrich Schlusnus, Margarete Klose, Ivar Andresen und Anni von Stosch mit auffällig zarter Pianowirkung. Robert Heger erfreute durch empfindungsreiche musikalische Leitung. — Im Gegensatz hierzu führte die Silvesterpremière des Deutschen Opernhauses in das Reich ausgelassenen Humors. Die unsterbliche „Fledermaus" wurde zu einer Tanzrevue aufgelockert. In der Inszenierung von Hans Batteux unter der Oberleitung von Wilhelm Rode und mit den prachtvollen Bildern Benno von Arents schuf das Ballett Rudolf Köllings Übergänge von Akt zu Akt und eine Tanzapotheose im Finale, als die Wände des Gefängnisses zurückwichen und ausgelassener Silvesterulk Platz griff: Leuchtfontänen sprühten, Luftballons folgten, und einer Riesen-Sektflasche entschwebte ein Luftballett. Zur bezwingenden Orchesterleitung von Karl Dammer erfreuten Margret Pfahl, Wörle, Reinmar, Rudolph, Ludwig, Beilke u. a.

Den künstlerischen Höhepunkt der letzten Wochen bot die Lohengrin-Inszenierung Heinz Tietjens in der Staatsoper, mit der die Reihe der sehenswerten Wagner-Erneuerungen fortgesetzt wurde. Tietjens Regietaten werden durch ihre hohen künstlerischen Ziele in eigenwertiger Auffassung zum Tagesgespräch Berlins, umso mehr als dieser geniale Künstler immer neue Überraschungen ersinnt, mit denen er sich selbst zu übertreffen sucht. Die Überraschung bestand in einem Programmvermerk mit Fettdruck: „Bühnenbilder und Trachten Emil Preetorius im Original der Bayreuther Bühnenfestspiele." — Bayreuth in Berlin! Und jeder Opernbesucher konnte sich der Illusion hingeben, einer Bayreuther Festspielaufführung beizuwohnen. Da war im ersten Akt die gewaltige Eiche, die fast die halbe Bühne einnimmt, da bot sich die Burg in ihrer machtvollen Anlage, die mit verschlungenen Wegen Gelegenheit zu Gegenbewegungen im Brautzug gibt, dazu das stilvolle, burggemäße Brautgemach. Innerlich berechtigt waren die Stimmungsgegensätze der beiden Scheldelandschaften, die erste im hellen Sonnenlicht, die zweite gewitterschwer und düster.

Tietjens Eigenheiten traten in den Massenbewegungen vor allem des zweiten und dritten Aktes, sowie in einzelnen prachtvoll erschauten Situationen zu Tage, in denen sich typische Einzelzüge im Wesen der Wagnerschen Charaktere gleichsam zu einem „dramatischen Blitz" zusammenballen und sich entladen. Etwa das Verhalten Ortruds im Finale. Sie nimmt den Platz des Königs am erhöhten Fuß der Eiche ein, der Mantel ist ihr von der Schulter geglitten, die verkrampften Hände beschwörend aufgereckt, dazu die fahle Beleuchtung: man vermeint, eine Verdi'sche Hexengestalt vor sich zu sehen, die sich zur Herrscherin der Bühne aufschwingt, bis sie in ihrem eigenen Unwert zusammenbricht. Die Massenbewegungen Tietjens weisen wieder den Stempel unmittelbarer Natürlichkeit auf, die soweit geht, daß der Brautzug sich tatsächlich erst einen Weg durch die in plaudernden Gruppen umherstehenden Ritter buchstäblich bahnen muß. Dieser Zug war ein Kunstwerk in seiner Länge, in der Pracht der bunten Gewänder und in der Bewegungsform. Es ist nicht minder realistisch gedacht, wenn der Zug der „Gäste" plötzlich ins Stocken gerät, weil aus einem schnell sich öffnenden Seitenportal der Zug Elsas und ihrer Frauen hervortritt und sich erst einmal einordnen muß. Die gesamte Anlage und der Aufbau der Szene von der Morgendämmerung an ist trotz der Fülle der Menschenmassen äußerst konzentriert in der Einstellung des Auges auf das Wesent-

liche der Handlung. Wie oft iſt beiſpielsweiſe nicht der Verſuch gemacht worden, die Pauſe zwiſchen dem Verſchwinden Telramunds und dem Erſcheinen der erſten Ritter durch das Auftreten von Bedienungsperſonal, von Küchengeſinde und dergl. zu überbrücken! Ebenſo geſchloſſen wie der zweite Akt ſind die Scheldelandſchaften, ganz aus dem Geiſt Wagners heraus, ſo beſonders im Schlußbild, als die Ritterſchaften mit den Führern hoch zu Pferde in überaus lebendiger und feſſelnder Aufmachung einziehen. Es entſpricht ſicherlich auch der inneren künſtleriſchen Geſetzmäßigkeit, die Tietjen ſeiner wohlgelungenen Inſzenierung gab, wenn Lohengrins Erſcheinen und namentlich die Verwandlung des Schwanes durch den Chor faſt verdeckt wurden. Es läßt ſich ſchwer vermeiden, hier und an anderen Stellen zu viele Rücken der Darſteller zu zeigen, wenn nicht ein Teil des Chores von der Bühne geſchickt werden ſoll, um etwa dem ankommenden Schwan entgegenzueilen. Die Zahl der ſpalierbildenden Pagen, die z. B. im Brautgemach (bei unſichtbarem Brautchor) mit dem Rücken gegen den Zuſchauer den Ausblick verhindern, iſt jedenfalls unverhältnismäßig groß.

Dieſe bedeutſame, in ihrer bildlichen Schönheit bezwingende Inſzenierung wurde durch treffliche geſangliche Ausführung unterſtützt: Marcel Wittriſch als Lohengrin in der ſich ſelbſt ſtets gleichbleibenden, vornehmen darſtelleriſchen Zurückhaltung und Leichtigkeit der gut anſprechenden Höhe, Käte Heidersbach als liebliche, ſtimmgewandte Elſa, Jaro Prohaska als ſympathiſcher, nicht allzu finſterer Telramund, Margarete Kloſe als unerhört gewaltige Ortrud, Manowarda als ausgezeichneter König, Walter Großmann als hochbefähigter Heerrufer. Erfreulich war die ruhige, ſachkundige Leitung Robert Hegers. Verſchiedentlich wurden Striche aufgemacht, etwa bei dem zweiten Teil der Gralserzählung. Es handelt ſich hier um die 56 Takte der Originalpartitur „Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen", die noch vor der Weimarer Aufführung auf Wagners Veranlaſſung geſtrichen wurden. Dieſer neue „Lohengrin" löſte beim Publikum einen unbeſchreiblichen Jubel aus und dürfte für lange Zeit das Zugſtück der Staatsoper bilden.

# Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 5. Gürzenich-Konzert brachte als Erſtaufführung des, an der Rheiniſchen Muſikſchule als Theorielehrer wirkenden ehemaligen Haas- und Woyrſch-Schülers Ernſt Gernot Klußmanns 2. Sinfonie, die von der beſonderen Begabung des Komponiſten für den großen Stil, aber auch von Ernſt der Geſinnung und Überlegenheit der Geſtaltung zeugt und dem anweſenden Autor lebhaften Beifall eintrug. Edwin Fiſcher trug dann, von Prof. Eugen Papſt und ſeinem ſtädt. Orcheſter glänzend begleitet, Beethovens Es-dur-Konzert eigenwillig, aber perſönlich überzeugend vor. Unter dem Motto „Wir ſchlagen eine Brücke" bot das Orcheſter des Reichsſenders Köln unter GMD Schulz-Dornburg als wertvolle Gabe Beethovens „Egmont"-Muſik mit verbindendem Text und, unter Mitwirkung bedeutender Soliſten (Yella Hochreiter, Erna Schlüter, Ludwig Matern und Günther Baum, dazu Henny Neumann-Knapp) des Meiſter „Glorreichen Augenblick" mit einer geſchickt-zeitgemäßen Umdichtung durch den Dirigenten, dazu Mozarts Haffner-Sinfonie und, wieder als freudig aufgenommenen Gemeinſchaftsgeſang Mozarts „Nachtigallen"-Kanon und Beethovens „Lied an die Freude". Sein diesjähriges großes Winterkonzert beſtritt der Kölner Männergeſangverein mit zwei Uraufführungen: Richard Trunks paſtoſem, wirkungsechtem Triptychon „Gott im All" und Eugen Papſts, des Dirigenten erſtem Chorwerk, der hymniſchen Vertonung von Klopſtocks „Dem Unendlichen", das alle Satzkünſte bis zur achtſtimmigen Doppelfuge entfeſſelt. Trunk wurde dann erneut herzlich gefeiert als Begleiter ſeiner Gattin Maria Trunk, die in ihrer bekannten innigen Weiſe Trunks Weihnachtslieder und ſeine neuen Volksliedbearbeitungen ſang und ſtürmiſchen Beifall erntete. Außerdem hörte man an dieſem Abend neben Thelens „Grauem Berg" und Ungers „Nächte im Schützengraben" dazu neue und ſtiliſtiſch intereſſante Volksliedſätze von Stürmer, Wolters und Clemens. Die Kölner Chorvereinigung ließ unter W. Bredacks Leitung Walter Böhmes Oratorium „Der Heiland" erklingen und gewann dem volks-

tümlichen Werk neue Freunde. Auch sonst wiesen zahlreiche Veranstaltungen auf das kommende Fest hin, so ein Abend des collegium musicum der Universität unter Dr. Gerstenberg, das im Wallraf-Richartzmuseum Motetten von J. Gabrieli und H. Schütz mit Gambenbegleitung, Gesänge von Willaert, Dufay, Okeghem als musikalische Umrahmung einer Ausstellung „Venezianische Graphik" zu Gehör brachte, weiter eine Stunde der Hochschule für Musik mit Orgel- und Chorwerken von Bach, Sweelinck und Mich. Prätorius unter Siegls Leitung und unter Mitwirkung von Prof. Bachem und der Sängerin Maria Schaeben. An gleicher Stelle machte Prof. Mich. Schneider mit Orgelkompositionen von Weckmann, Tunder, Lübeck, Bach, dazu der Modernen Herm. Schröder, Werner Bieske und J. N. David bekannt, weiter mit solchen von Bruhns, Franck und Reger, alle in meisterlicher Art interpretiert. Fast unübersehbar war wieder die Zahl der kammermusikalischen Konzerte, von denen Erwähnung verdienen ein, dem Andenken des Beethovenschülers Ferd. Ries zugedachtes des Kölner Frauenklubs (Maria Schumacher) mit Liedern, einer Klarinetten- und einer Geigensonate, die Webersche Einflüsse verraten, eine Veranstaltung der Literarisch-Musikalischen Gesellschaft unter dem Motto: „Moderne Musik und Dichtung" mit Werken von R. Strauß und Pfitzner, der von dem neuen bedeutenden Klaviermeisterlehrer der Hochschule, Hermann Drews, gegebene Zyklus der letzten Klavierwerke Beethovens, vorbildlich im Zurücktreten der solistischen Persönlichkeit hinter dem Werk, ein Abend des Kunkelquartetts mit Werken der drei Wiener Klassiker, des Priskaquartetts mit Werken Beethovens aus seinen verschiedenen Schaffensepochen, der Klavierabend Cortots im Rahmen der Meisterkonzerte, der ebenso wie Joh. Strauß an einem eigenen Abend ziemlich individuell Chopinsche Klavierschöpfungen interpretierte, ein Abend des Kölner Kammertrios für alte Musik, das neuerdings seine Wirksamkeit bis ins überseeische Ausland ausdehnt, mit Kompositionen von Rameau, Leclair und Händel, dazu Friedrichs des Großen, endlich das Auftreten des neuen Kammerorchesters von Hermann Schröder mit den Marienlegenden Armin Knabs, den Altvlämischen Tänzen H. Ungers, der Violin-Orchestersuite Heinz Schuberts und das des Petrarcahauses mit dem Auftreten der Genueser Sängerin Gesine Risso in Liedern von Pizetti und Petrasi, denen Friedel Frenz und Herm. v. Beckerath (Cello) Werke von Beethoven und Geminiani beisteuerten. Als Wiederaufnahme der hundertjährigen Tradition der Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft" haben sich die Samstagkonzerte der Hochschule für Musik zusammen mit den städtischen „Konzerten junger Künstler" sehr günstig eingeführt und brachten bisher hervorragende Leistungen anerkannter, aber auch junger tüchtiger Kräfte und alte wie neue Werke in schönster Nachgestaltung, darunter Mozartsche mit Gloger (Klarinette), Hühnerfürst (Fagott), Münch (Oboe), Nauber (Horn), Prof. Beerwald (Geige), Paul Traut (Klavier), H. O. Schmidt (Klavier), Nora Ehlert (Geige), H. Eppink (Klavier), Gusta Kempken (Gesang), wobei neue Werke von Fritz Isselmann, Alfons Petzold, H. Füssel, Adams, L. J. Kauffmann als starke Talentproben erklangen. Unter dem Motto „Junge Mannschaft" brachte die Werkspielschar der HJ unter Schulz-Dornburg Lieder und Orchesterkompositionen von Baumann, Spitta, Bresgen, Fortner, Maaß zu starker Wirkung. Und der neue Leiter des Chors des Reichssenders, Wilhelm Adams, gab mit Telemanns „Tageszeiten" ein zu Unrecht unbekanntes prächtiges Meisterwerk. Das Opernhaus setzte sich für Millöckers „Bettelstudent" unter Eugen Bodarts sicherer Leitung mit solchem Erfolg ein, daß mehrere Szenen zur Wiederholung verlangt wurden.

# Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

## Kammermusik, Solistenkonzerte.

Die „Gemeinschaft der Förderer des Gohliser Schlößchens" führt im Oesersaal des „Hauses der Kultur" eine Aufführungsreihe mit sämtlichen Kammermusikwerken Beethovens durch und dieses schöne Unternehmen fand sofort den lebhaften Zuspruch der Leipziger Musikfreunde. Die ersten beiden Veranstaltungen brachten die Werke für Violoncello und Klavier;

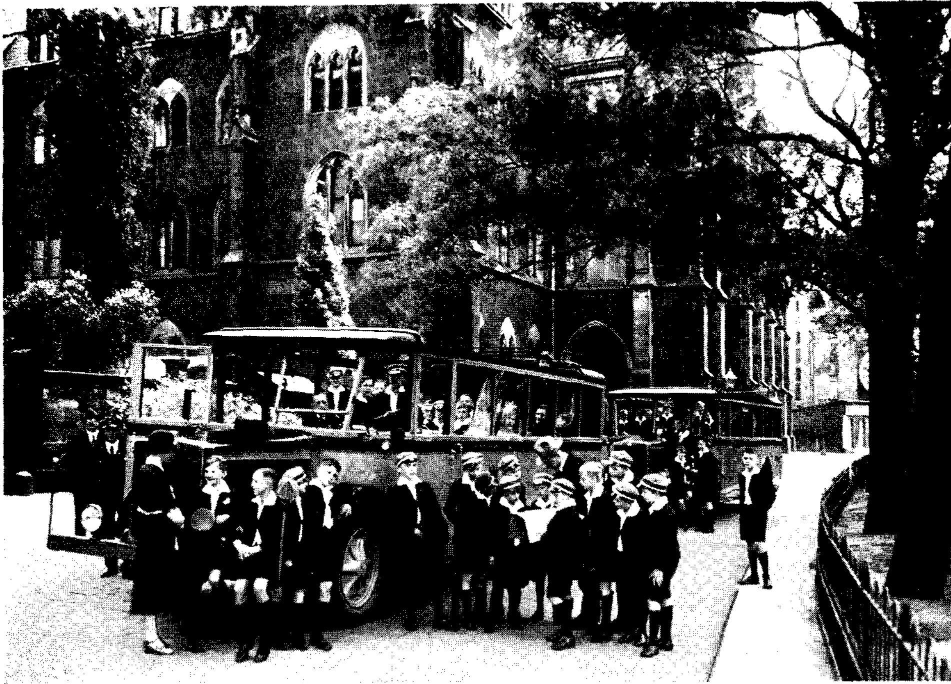
Auguſt Eichhorn und Anton Rohden hatten ſich geradezu ideal aufeinander eingeſpielt, und da ſie ſich auch klanglich den beſonderen Gegebenheiten des Raumes anzupaſſen wußten, kamen die vielfältigen Ausdrucksbereiche der Variationen, der frühen Sonaten Werk 5, der beſinnlichen A-dur-Sonate und der beiden großartigen Spätſonaten Werk 102 in ihrem ganzen Reichtum zur Geltung. Der Öffentlichkeit wurden dadurch wiederum hochwertige Schöpfungen nahegebracht, die teilweiſe ſelten zu hören ſind, und in dieſer Beziehung erfüllt das Gohliſer Schlößchen nach wie vor eine wichtige Aufgabe im hieſigen Muſikleben. So ſpielte das Leipziger Gambenquartett mit dem Univerſitätsorganiſten Heinrich Fleiſcher „Alte Meiſter auf hiſtoriſchen Inſtrumenten", und dieſer glückliche Griff ins volle muſikaliſche Leben vergangener Zeiten geriet dank der ſchönen Wiedergabe zu einem wirklichen Erlebnis. Im Rahmen einer Veranſtaltung des Richard Wagner-Verbandes Deutſcher Frauen ſpielte Walter Niemann ſeine Klavierreihen „Pompeji" ſowie „Antike Idyllen"; er wußte mit der hochentwickelten Kultur ſeines Klavierklanges wieder ſtark zu feſſeln.

Im Gewandhaus beſtritt das Strub-Quartett zwei Kammermuſikabende; es ſtellte im erſten zwiſchen Brahms und Mozart als Uraufführung ein Streichquartett in E-dur op. 24 von Karl Höller heraus. Das techniſch wie geiſtig außerordentlich anſpruchsvolle Werk bedarf einer ſolchen Quartettvereinigung, die auch ſchwierige Aufgaben völlig zu meiſtern weiß. Die Klanglichkeit des Streichquartetts wird von Höller nach allen nur denkbaren Richtungen hin genutzt, und der Inhalt des Werkes zeugt wieder von dem reichen Innenleben des Komponiſten, der ein wild-geſpenſtiſches Scherzo ebenſo ſicher zu formen weiß wie ihm eine ganz in ſich verſunkene Innerlichkeit zu Gebote ſteht. Die für Höller typiſchen energiegeladenen Klangballungen kehren auch hier wieder, im letzten Satz verdichtet ſich die Geſtaltung zur Polyphonie, kurz: das Werk, das für völlige Erfaſſung und endgültige Stellungnahme allerdings mehrmals gehört werden muß, hinterließ durch den Reichtum und die Echtheit ſeiner Gefühlsſprache einen tiefgehenden erſten Eindruck.

In der nächſten Gewandhaus-Kammermuſik ſpielte das Strub-Quartett die drei Raſumowſky-Quartette Beethovens, oder vielmehr: Beethoven ſpielte ſelbſt auf dem vollendeten Inſtrument dieſer vier Künſtler, einem der vollendetſten Inſtrumente, die es im deutſchen Muſikleben der Gegenwart gibt. Werk und Wiedergabe ſind hier derart eins geworden, daß tatſächlich der Komponiſt unmittelbar zu ſprechen ſcheint, und daß ſich vier ausgeprägte Perſönlichkeiten gleichwohl zu einer derart organiſchen Einheit zu finden vermögen, macht dieſen Glücksfall der deutſchen Muſik noch zu einem beſonderen Ereignis. Die überfüllten Säle und der grenzenloſe Beifall ſind der Beweis dafür, wie hoch die muſikaliſche Öffentlichkeit dieſes Meiſterquartett einſchätzt und wie untrüglich ihr Empfinden für wirklich außergewöhnliche Leiſtungen der Werkwiedergabe iſt. Auch wenn ſich Max Strub und Ludwig Hoelſcher mit Elly Ney zum Trioſpiel vereinigen, liegt über dem ausverkauften Saal jene beglückende Spannung, die von der großen künſtleriſchen Leiſtung ausgeht. Brahms, Beethoven, Schubert: Jeder wird auf ſeine Weiſe lebendig, und wenn ein Konzert von zweieinhalb Stunden Dauer ſonſt ermüdet: hier iſt der begeiſterte Zuhörer am Schluß friſcher denn zuvor.
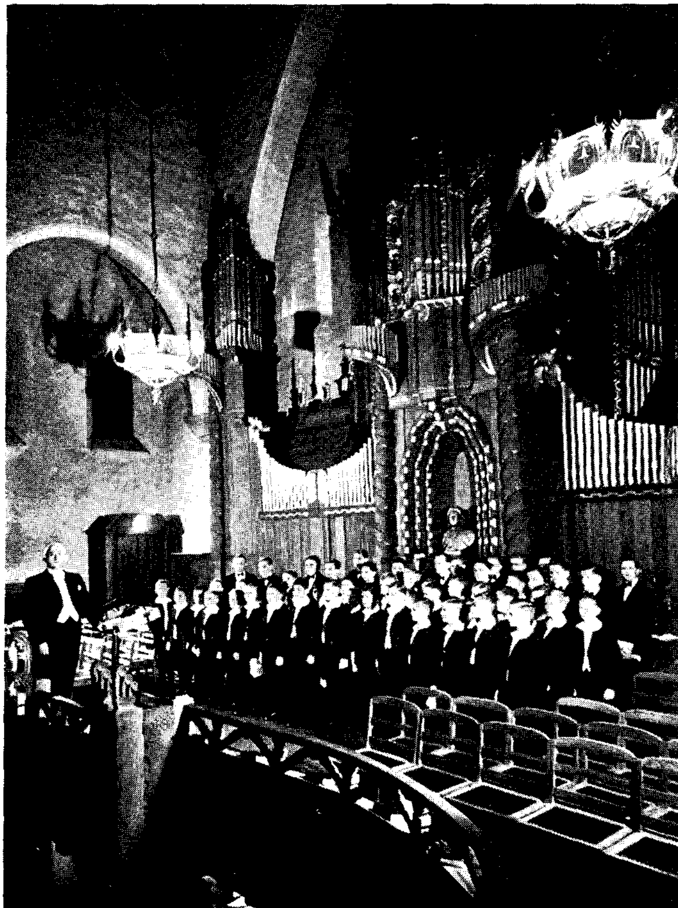
Man kann dem Stroß-Quartett nichts Beſſeres nachſagen, als daß es ſich auf dieſer kammermuſikaliſchen Höhenlinie der letzten Zeit zu behaupten vermochte. Michael Raucheiſen, Max Spitzenberger und Max Schulz wirkten in dem Schubertabend dieſer Quartettvereinigung mit, in dem vor allem das große C-dur-Quintett vollendet ausgeſchöpft wurde.

Im Bereich der Soliſtenkonzerte verdient ein Liederabend von Horſt Günter nicht nur deshalb Erwähnung, weil man dieſen jungen Baritoniſten als eine große Hoffnung des Konzertſänger-Nachwuchſes betrachten darf. Stimmlich wie geſtalteriſch wurde dieſer Sänger einem von Schubert bis zu Wolf geſpannten Liedkreis romantiſchen Gepräges ebenſo gerecht wie einer uraufgeführten Liedgruppe aus dem Zyklus „Mein Sommerliederbuch" von Helmut Bräutigam; da die Soliſtenkonzerte am zeitgenöſſiſchen Schaffen faſt völlig vorübergehen, fiel dieſes Konzert angenehm aus dem Rahmen des Üblichen. Die Lieder von Bräutigam verdienten es allerdings auch, öffentlich herausgeſtellt zu werden; denn ſchlichter melodiſcher Einfall und durchgeformte, auch polyphon gehandhabte Begleitung finden ſich hier ſo ſinnvoll



Die Kruzianer vor der Abreise.
(Im Hintergrund das Kreuzgymnasium, Dresden)

Aufnahme C. Pietzsch



ZFM Archiv

Konzert in der Engelbrechtskirche in Stockholm.

Die Kruzianer auf Reisen

Zum Aufsatz von Johannes Böhm: „Konzertreisen des Dresdner Kreuzchores“



Aufnahme W. Kaune

Die Kruzianer auf hoher See.



Aufnahme Richter

„Land in Sicht!“



Aufnahme Böhm

Der kleinste Kruzianer erheitert die Reisegesellschaft im Nordischen Park von Stockholm.

Die Kruzianer auf Reisen

Zum Aufsatz von Johannes Böhm: „Konzertreisen des Dresdner Kreuzchores“

zuſammen, daß den Liedern nicht nur ein beachtlicher Eigenwert zukommt, ſondern daß ſie wohl auch als ein Zeichen für die wachſende Sicherheit der Geſtaltung und für die ſtiliſtiſche Klärung des jungen Komponiſten betrachtet werden können. Beſonders ſtark haftet das Lied „Komm heim“; durch das einfache melodiſche Mittel der aufwärtsſchlagenden Terz empfängt es einen unmittelbar zwingenden Charakter.

Klavierabende ſtellen nach wie vor den Hauptteil der Soliſtenkonzerte, doch ſelten, allzuſelten trifft man hier auf neue zeitgenöſſiſche Werke. Der polniſche Pianiſt Stanislaw Szpinalski machte dankenswerterweiſe mit Werken von Szeligowski, Labunski, und Maciejewski bekannt; dieſe erwieſen ſich als ſtark weſtleriſch-impreſſioniſtiſch überlagert, ſo daß nationalpolniſches Empfindungsgut eigentlich nur ſehr ſchwach merkbar wurde. Poldi Mildner wurde den vorwiegend virtuos gelagerten Werken ihres Programms hervorragend gerecht; noch mehr iſt das Spiel des ungariſchen Pianiſten Julian von Karolyi vorläufig rein techniſch-virtuos bedingt, dies allerdings vollendet. Für die geiſtig-ſeeliſche Durchdringung zumal deutſcher Werke bleibt dagegen für ihn noch ſehr viel zu tun. Ein klangliches Wunder iſt immer wieder das Spiel Walter Gieſekings, der jedoch auch in die verinnerlichten ſeeliſchen Bezirke eines Bach und Beethoven immer mehr eindringt.

### Orcheſterkonzerte.

Wollte es der Zufall oder edle Abſicht: in den Orcheſterkonzerten der letzten Zeit wurde das Problem des zeitgenöſſiſchen Inſtrumentalkonzerts mehrfach aufgeworfen. Daß dies ein Problem iſt, daß dieſes Problem verſchieden gelöſt werden kann, ließen die einzelnen Werke allerdings ſehr deutlich werden. Gelöſt hat es Johann Nepomuk David in ſeinem Flötenkonzert, der mit gewagtem, aber auch ſicherem Griff das ſoliſtiſche Konzertieren und die überkommene dreiteilige Konzertform reichlich mit polyphonen Linienführungen durchdringt und dadurch ein organiſches Gebilde ſchafft. Carl Bartuzat blies in einem Gewandhauskonzert dieſes ihm gewidmete Werk, das techniſch wie geiſtig die allerhöchſten Anforderungen ſtellt, mit einer nicht zu überbietenden Vollendung. Gelöſt hat das Problem auf ſeine Weiſe Hans Pfitzner in ſeinem G-dur-Cellokonzert, indem er einem außerordentlich farbig behandelten Orcheſter gegenüber die ſoliſtiſche Rolle des Violoncells nie vernachläſſigt und damit — bei ebenſo freier wie überlegener formaler Geſtaltung — dem Konzert gibt, was des Konzertes iſt. Ludwig Hoelſcher ſicherte ihm im Gewandhaus-Neujahrskonzert durch ſeinen prachtvollen Ton und durch ſein beſeeltes Spiel einen durchſchlagenden Erfolg. Gelöſt hat das Problem auf ſeine eigene Weiſe Jean Sibelius in ſeinem d-moll-Violinkonzert, da er in der überlieferten Kunſtform und bei aller virtuoſen Behandlung des Soloinſtruments ſein heimatliches finniſches Volkstum hindurchklingen läßt und das Konzertieren dadurch vor Veräußerlichung bewahrt. Guila Buſtabo erſpielte ſich im Weisbach-Sinfoniekonzert der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ mit dieſem Werk einen ſtürmiſchen Erfolg. Mit einer anderen Neuheit des Gewandhaus-Neujahrskonzerts begeben wir uns allerdings in die ungelöſte Problematik, denn in dem Konzert für Orgel und Orcheſter von Fritz Reuter hat es der Komponiſt über der Nacheiferung barocken Konzertierens offenbar überſehen, daß auch die Thematik eines neuen Inſtrumentalkonzerts nicht nur von übernommenen Stilformeln leben kann, ſondern wenigſtens von einem gewiſſen Maß eigenſchöpferiſcher Kraft getragen ſein muß. Günther Ramin hatte hier den Solopart übernommen. Vollends im Problematiſchen gebunden bleibt eine andere Neuheit der Gewandhaus-Konzerte, das Klavierkonzert von Kurt Thomas, da einmal ſeine Thematik mit Ausnahme des prägnanten Rondothemas zu wenig eigenſchöpferiſch iſt — und dieſes Rondothema gelangt außerdem zu keiner rechten Durchführung —, da weiterhin der Verſuch, über das ſpätromantiſche Klavierkonzert hinaus zu einem mehr aufgelockerten Konzertieren zu gelangen, nicht entſchieden genug vorwärtsgetrieben wird; daher bleibt das Verhältnis von Soloinſtrument und Orcheſter recht unfrei, das Klavier wird viel zu ſehr gedeckt. Max Martin Stein gewann mit ſicherer Technik und bereits hochentwickelter Anſchlagskunſt dem Solopart ab, was ihm abzugewinnen war.

Manche hochwertige ſoliſtiſche Leiſtung der Gewandhauskonzerte ſtand im Dienſt bekannter Werke. Ludwig Hoelſcher ſpielte das Schumann-Konzert nicht minder vollendet wie das

Pfitznerſche; Beethovens G-dur-Konzert erklang durch Max Pauer, das B-dur-Konzert durch Elly Ney. Auf vokalem Gebiet konnten Rudolf Watzke und Rudolf Bockelmann ihre hohe Kunſt der Geſtaltung unter Beweis ſtellen, und die Wiedergabe von Wagners Weſendonck-Liedern durch Tiana Lemnitz geriet, von einigen wenigen halſigen Tönen abgeſehen, ausgezeichnet.

Hermann Abendroth überzeugte mit der zweiten und ſiebenten Sinfonie wiederum von ſeinen hohen Qualitäten als Beethovendirigent, bot eine beſondere Gabe mit Schuberts köſtlicher 5. Sinfonie in B-dur und hatte erfreulicherweiſe der Linzer Faſſung von Bruckners 1. Sinfonie vor der Wiener Überarbeitung den Vorzug gegeben; man erhielt wiederum den unbedingten Eindruck, daß, im großen Ganzen geſehen, dieſe Frühform dem eigentlichen Charakter des Werkes viel angemeſſener iſt als die mildernde, glättende Politur der Wiener Faſſung. Als gefeierter Gaſtdirigent eines Gewandhaus-Konzertes erſchien der Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, der ſich mit der ebenſo klaren wie ſpringlebendigen Wiedergabe von Brahms Haydn-Variationen ſofort in aller Herzen hineinmuſizierte und dann in Bruckners 3. Sinfonie vor allem den vitalen Zug entſchieden herauszuſtellen wußte. Die von Hans Weisbach geleiteten Sinfoniekonzerte werden nunmehr in Gemeinſchaft mit dem Reichsſender Leipzig von der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" (NS-Kulturgemeinde) durchgeführt. Ausverkaufte Säle ſind hier die Regel; zu der Aufführung von Beethovens „Neunter", die im erſten Konzert ſtattfand, waren über 15 000 Kartenbeſtellungen eingegangen, ein Zeichen, welch ſtarkes Verlangen nach großer ſinfoniſcher Kunſt auch in den breiten Schichten unſeres Volkes beſteht. Mit der Veranſtaltung einer Reihe von Sinfoniekonzerten erfüllt die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" deshalb eine ebenſo wichtige wie vom Volke gern aufgegriffene kulturelle Aufgabe. Zweifellos bedarf hier die Programmgeſtaltung beſonderer Sorgfalt und auch beſonderer Geſichtspunkte, da in dieſen Konzerten ja viele Menſchen vor allem der handarbeitenden Schichten zum erſten Male an ſinfoniſche Muſik herangeführt werden. Es iſt deshalb wohl taktiſch nicht ganz richtig, wenn — zweimal hintereinander! — durch überlange, zweieinhalbſtündige Programme der Zuhörer dieſer Konzerte überlaſtet, übermüdet und dadurch möglicherweiſe voreingenommen gegen ſinfoniſche Muſik wird. Es iſt wohl bei aller guten Abſicht kaum angezeigt, wenn der Dirigent vor einem Werk wie Bruckners Achter Sinfonie, die doch Unſagbares vollendet zu künden weiß, mit dem in dieſem Falle wirklich nüchternen, hilfloſen Wort von der Erhabenheit der Muſik ablenkt, anſtatt gleich mit den erſten Takten die Zuhörerſchaft in den Bann des Werkes zu ſchlagen. Ein ſehr guter Gedanke war es, Werke von Sibelius in den Dienſt dieſer Konzerte zu ſtellen; denn eine ſtarke Wirkung auf das muſikaliſche Volksempfinden iſt nicht nur den Sinfoniſchen Dichtungen und Suiten dieſes finniſchen Meiſters zu eigen, ſondern von ſeinen Sinfonien hat mindeſtens die hier aufgeführte „Dritte" die Eigenſchaft, durch ihre Thematik und die ganze Art der ſinfoniſchen Durchführung ziemlicht leicht verſtändlich zu wirken. Mit Mozarts Klavierkonzert in D-dur wußte die hier ſtets gern gehörte italieniſche Pianiſtin Ornella Puliti-Santoliquido den Saal zu heller Begeiſterung zu entfachen, jedoch nicht etwa durch draufgängeriſche Virtuoſität, ſondern durch eine vollendete, dem Werk angemeſſene Klarheit und Grazie der Geſtaltung.

Ein Gewandhaus-Sonderkonzert führte ſchließlich Wilhelm Furtwängler mit dem Berliner Philharmoniſchen Orcheſter zum zweiten Male in dieſem Winter nach Leipzig. Man folgt dieſem deutſchen Meiſterdirigenten und ſeinem wundervollen Orcheſter ſelbſt dann mit ſtärkſter innerer Anteilnahme, wenn man ſich ſagen muß, daß der ideale Beethovendirigent, der Furtwängler von Natur iſt, manches bei der Wiedergabe von Bruckners „Achter" unerfüllt bleiben läßt, ſo vor allem das Ausſchwingen des geſamten Werkes aus einem myſtiſchen Urgrund, durch den auch die Kontraſte und weitbogigen Spannungen erſt ihren Sinn erhalten. Man folgt ihm auch dann mit ſtarker innerer Teilnahme, wenn er bei der Wiedergabe von Bachs Fünftem Brandenburgiſchen Konzert vom Flügel aus — zuſammen mit Albert Harzer und Hugo Kolberg — ſo ziemlich alle ſehr gegründeten Einſichten der neueren Bachinterpretation außer acht läßt. Man folgt ihm erſt recht bei der Wiedergabe von Glucks Ouvertüre zu „Alceſte", die er in ihrem Weſenskern vollendet erfaßt, und man iſt wieder

unwiderſtehlich gefangen von der Klangſchönheit und der unübertrefflichen Spieldiſziplin dieſes Orcheſters.

A d v e n t, W e i h n a ch t e n, S i l v e ſt e r.

Im Monat Dezember findet die Muſik eine beſondere Bereitſchaft des Deutſchen vor, ſich in ſeinem Innerſten von ihr treffen zu laſſen. Es wird nicht nur hier ſo ſein, daß weihnachtliche Muſik zahlloſe Hörer findet, daß die Thomanermotetten eine erdrückende Fülle von Beſuchern aufzuweiſen haben, daß bei den Aufführungen des Bachſchen Weihnachtsoratoriums kein Platz mehr zu haben iſt, ja daß dieſes Werk, das ein wagemutiger Kantor in einer Vorſtadtkirche aufführt, auch dort einen überfüllten Kirchenraum ſieht. In der Taborkirche zu Kleinzſchocher erlebte man unter Hans Jürgen T h o m m eine überraſchend gute Aufführung; der Chor ſang mit einer hocherfreulichen Sicherheit und Klangſchönheit, und ſchließlich wird durch ſolche Vorſtadtaufführungen die Bachſche Muſik auch an Menſchen herangetragen, die mit ihr ſonſt kaum in Berührung kommen; es iſt richtig, daß dies gerade um Weihnachten geſchieht, wenn auch der einfach empfindende Menſch für die Hintergründigkeit dieſer Klänge beſonders aufgeſchloſſen iſt. Daß der Chor bei dieſer Aufführung klein iſt, ergibt ſich als Vorteil, denn die Polyphonie kommt durch dieſe ſtilgerechte Beſetzung klar heraus, und vor allem iſt ein richtiges Klangverhältnis zwiſchen dem Chor und dem Orcheſter die Folge, ſo daß auch die eigenſtändig geführten Orcheſterſtimmen jederzeit hörbar ſind und ihre Aufgabe als weſentliche Ausdrucksträger erfüllen können. Das ſind alles Dinge, die man in den ſonſt ſo ſchönen Aufführungen dieſes Werkes in der Thomaskirche unter Günther R a m i n immer noch vermiſſen muß. Quousque tandem? Treffliche Soliſten der Thomaskirchenaufführung waren Martha S ch i l l i n g, die als Bachſängerin geradezu vorbildliche Lore F i ſ ch e r, Heinz M a t t h é i und Johannes O e t t e l. Advents- und Weihnachtsmuſik bot in ſchöner, ſtilſicherer Wiedergabe und in mehreren Veranſtaltungen wiederum die Univerſitätskantorei unter Friedrich R a b e n ſ ch l a g; die Weihnachtshiſtorie von Heinrich Schütz legte Zeugnis ab von dem überzeitlichen Charakter dieſer großen altmeiſterlichen Kunſt, da ſich die Aufführung unter Rabenſchlag bei aller inneren Erfülltheit und Geſpanntheit doch von jeder ſubjektiv-perſönlichen Regung freihielt. Tüchtige Arbeit im Dienſte der Musica sacra ließ eine Weihnachtsmotette in der Matthäikirche unter Max F e ſt erkennen; ſie war vorwiegend zeitgenöſſiſchen Meiſtern gewidmet. Prof. Dr. Helmut S ch u l t z hatte die Freunde des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts und des Inſtrumentenmuſeums zu einer Weihnachtsſtunde geladen, bei der die Collegia musica der Univerſität größtenteils unbekannte alte Weihnachtsmuſik zum Erklingen brachten und auch einigen zeitgenöſſiſchen Meiſtern ihr Bemühen liehen. Die Weihnachtsfeier des Landeskonſervatoriums der Muſik vollzog ſich wieder in der ſeit Jahren üblichen Form eines Kompoſitionsabends mit Lichterbaum; vielleicht läßt ſich hier in Zukunft eine etwas befriedigendere Löſung finden. Die Kantorei ſang unter Johann Nepomuk D a v i d Werke, unter denen weihnachtliche Chorſchöpfungen von Helmut B r ä u t i g a m, Wolfgang H i l ſ ch e r und Walter F ü ß durch ihre Haltung wie ihr Können Freude machten, während eine Choralmotette von George Theophilus Miles durch ihr uferloſes Kontrapunktieren und ihren unvokalen Charakter geradezu abſtieß.

Den Ausklang dieſer muſikerfüllten, beſinnlichen Dezemberwochen bildete, wie immer, die Silveſtermotette des Thomanerchores; „Des Jahres letzte Stunde", Johann Abraham Peter Schulz' unſterbliches Lied, iſt hier zugleich letzter Gruß an das ſcheidende Jahr wie erſter Aufblick zum neuen Jahr.

# Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Die „Geſellſchaft der Muſikfreunde", 1812 begründet, beging mit feſtlichen Veranſtaltungen die Jubelfeier ihres 125jährigen Beſtandes. Sie hatte dazu guten Grund, denn ihre Tätigkeit iſt ſeit je mit der Geſchichte der Muſik in Wien aufs engſte verknüpft geweſen: alle großen Namen des 19. und 20. Jahrhunderts erſchienen auf ihren Programmen, und die größten unter den Wiener Dirigenten waren die künſtleriſchen Leiter der „Geſellſchafts-

Konzerte": Herbeck, Hellmesberger, Hans Richter, Schalk, Löwe, Heger, Reichwein, Furtwängler und Kabasta. Die beiden zuletzt Genannten (und neben ihnen, wie jetzt für Wien selbstverständlich: Bruno Walter) waren auch ausersehen, die aus dem festlichen Anlasse gebotenen Konzerte zu leiten. In Walters Konzert bereiteten Haydn (mit dem von Casals gespielten Violoncellkonzert), Mozart (mit der g-moll-Sinfonie) und Schubert (mit der 7. Sinfonie in C-dur) spannend vor auf die großen Darbietungen, die den Manen der drei Ehrenmitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde: Beethoven, Brahms und Bruckner galten. Brahms' Klavierkonzert in B-dur und die in imponierender Größe und Herrlichkeit aufgebaute Brucknersche VIII. bildeten die Spielfolge in dem großen Konzert, das Oswald Kabasta an der Spitze der „Wiener Symphoniker" leitete. Brahms neben Bruckner! Einst wütend gegeneinander ausgespielt, konnten sie hier friedvoll nebeneinander bestehen als die beiden größten Meister des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Solist in dem Brahmskonzert war Wilhelm Backhaus — er hatte uns vorher schon durch einen eigenen Beethoven-Sonatenabend beglückt, er ist auch als Brahms-Interpret eine einzigartige Erscheinung, der sich die feinen Kostbarkeiten dieser edelsten Musik und ihre melancholische Schwärmerei, Innigkeit und Formenfülle spielend erschließen. Bewundernswert war Kabastas Einfühlung und noble Zurückhaltung in der orchestralen Begleitung. — Furtwänglers Orchesterkonzert war Beethoven gewidmet: die Egmont-Ouvertüre, die Pastorale und die Fünfte erstanden durch Furtwängler in nicht zu überbietender Größe. Gegenüber diesen überwältigenden Eindrücken müssen alle Bedenken schweigen, die etwa gegen eine allzu freie Behandlung der Zeitmaße und die höchst persönliche Auslegung ihrer Übergänge und Schwankungen, wie sie Furtwängler sich gestattet, laut werden könnten. — Die Krönung der Festtage bildete die Aufführung der „Schöpfung", wieder unter Furtwängler. Sie wurde voll Enthusiasmus von den Einzelsängern, vom Chor und vom Orchester unter der sicheren Gestaltungskraft des genialen Dirigenten musiziert und mit dem gleichen Enthusiasmus vom Publikum empfangen. Prachtvoll abgestufte Wirkungen des Chores, das virtuose Spiel des philharmonischen Orchesters und die aufs glücklichste gewählten Solisten: der süße, geschmeidige und doch auch kraftvoll leuchtende Sopran von Erna Berger, der füllig quellende Ton Koloman von Patakys und der warme, volle und ausdrucksgewaltige Baß von Herbert Alsen ließen diese Aufführung zu einem jener seltenen künstlerischen Ereignisse werden, die das Ideal der Wiedergabe erfüllen.

Nicht minder starke Eindrücke bereitete uns — nach langer, schmerzlich empfundener Pause — das Wiedererscheinen Hans Pfitzners in Wien. Ein Liederabend mit Helene Vierthaler und eine Aufführung seiner romantischen Kantate „Von deutscher Seele" brachten den hier so gerne gesehenen und aufrichtigst verehrten deutschen Meister als Interpreten seiner Werke zu uns. In Helene Vierthaler begrüßten wir aufs Neue eine unsrer besten heimischen Liedersängerinnen, die sich durch ihre Musikalität, durch Geist und Geschmack, durch ihre schöne volle Stimme und deren prächtige deklamatorische Behandlung immer wieder in die Herzen der Zuhörer singt. Kein Wunder, daß fast jedes zweite Lied wiederholt werden und am Schlusse noch mehrere zugegeben werden mußten. Bot doch auch die Liederfolge viel Neues, d. h. hier nur selten Gehörtes in bunter Reichhaltigkeit: Lieder der großen Leidenschaft, eines edlen Pathos, versonnener Traumstimmungen, aber auch solche von neckischer Heiterkeit, alle erfüllt von Gehalt und Tiefe, unerhört reich in Form und Farbe, abgetönt in der bunten Skala wechselnder Stimmungen; so etwa das tieferntste „Abendrot", das dunkle Gemälde des „Nachtwanderers" neben der graziösen Heiterkeit der Gottfried Keller-Lieder, das schmerzvolle „Sehnsucht nach Vergessen", und — eines der herrlichsten neueren Lieder — der verträumte „Michaelskirchplatz"! Pfitzner begleitete selbst am Flügel, in Vollendung nachschaffend, was ihm in glücklichsten Eingebungen niederzuschreiben gegeben war. — Dank und begeisterte Huldigung empfing er in gleicher Stärke bei der Aufführung der „Deutschen Seele". Dieses gewaltige Bekenntnis zu seinem Lieblingsdichter Eichendorff, dessen Welt er hier musikalisch erlebt, es spricht auch zu unserer Seele so stark, daß wir, beglückt und erschauernd zugleich, das Wunderwerk als ein unerhört großes immer wieder freudig in uns aufnehmen. Pfitzner leitete die Aufführung selbst in überlegener und energischer Art. Er

hatte auch gute Mitwirkende und unter ihnen einen der besten: Julius Patzak, der, selbst eine eminent musikalische Natur, mit seiner in allen Registern und Stimmungsgraden sicher gehandhabten schönen Stimme der stärkste Helfer am Werk war.

Im Philharmonischen Konzerte bewährte Furtwängler seine universelle Gestaltungskraft an einem aus Schubert, Berlioz, Richard Strauß und Tschaikowsky zusammengesetzten Programm: die singselig verträumte „Rosamunden"-Ouverture, die geistsprühende Liebesszene und „Fee Mab" aus Berlioz' „Romeo und Julia", und eine hinreißend pointierte Wiedergabe von Straußens „Till Eulenspiegel" bereiteten auf den Hauptteil des Konzerts vor, in welchem das sprühende Temperament Tschaikowskys, wie es in seiner Sechsten Sinfonie auflodert, zum schönsten Gleichmaß gezähmt und gerundet, den Triumph echten Musikantentums und damit einen neuen Triumph unserer Philharmoniker und ihres Lieblingsdirigenten Furtwängler bekundete.

Eine Neuheit stand auf dem Programm des Prix-Quartetts: Günther Harums liebliches Streichquintett in c-moll. Auch in dem Klavierabend des bereits wohl bewährten Pianisten Kurt Nemetz-Fiedler hörten wir ein neues Werk: eine Sonate in cis-moll von Erich Markhl, eine Komposition von interessanter Faktur, die, in beständigem melodischem Fluß und lebhafter Beweglichkeit, aus ihrem Dissonanzenreichtum doch immer wieder die schöne Wendung zu befriedigender Kadenzierung findet. Ein selten gehörtes reizvolles und feines Kammermusikwerk von Beethoven, die „Sieben Variationen über ein Thema vom Mozart" für Violoncello spielte Fritz Magg in seinem Konzert, das auch noch durch die Brahms'sche e-moll Sonate und durch Regers Solosuite in a-moll ausgezeichnet war. Den Vorzug seines schönen Tons konnte der Konzertgeber besonders in Schumanns „Adagio und Allegro" zeigen. In einem Kammerkonzert des österreichischen Komponistenbunds fielen mehrere wohlgelungene Neuheiten auf: eine gehaltvolle „Kleine Tanzsuite" von Hans Bauernfeind, ein Stück von origineller Ausprägung, dessen Teile keineswegs „klein" geraten, aber prächtig ausgeführt sind. Emmy Zopf am Flügel brachte sie reizvoll zur Geltung. Von neuen Liedern nennen wir: die eigenartigen, auch in der Klavierbegleitung schön malenden von Artur Kanetscheider, die mit archaisierenden Melismen durchzierten, z. T. orientalisches Kolorit tragenden von Maria Bach, leidenschaftliche aus der Feder Josef von Rinaldinis, der als eine der stärksten lyrischen Begabungen des jungen Österreich bekannt ist, schlicht empfundene und warmgetönte Lieder von Othmar Wetchy, und — nicht zuletzt — die schönen, von tiefer Empfindung getragenen und durchaus schön gesanglichen, d. h. also auch dankbaren Lieder von Hans Holenia. Die Lieder wurden von Henny Schmitt (aus Frankfurt a. M.) mit schönem Ausdruck gesungen und von Hans Kirchhelle aufs delikateste begleitet. — Den Abschluß des reichhaltigen Abends machte ein sehr aufgeregtes Stück, Robert Keldorfers Streichquartett in einem Satz, ein buntes polyphones Spiel, mit prächtigen kantablen Wendungen, das sich im Mittelteil zur Höhe seines inneren thematischen Gehalts erhebt.

Die Staatsoper behält ihr System der Gastbesetzungen bei. Eine Aufführung des „Lohengrin" brachte deren gleich fünf: Theo Hermann von der Hamburger Oper, der auch als Osmin in der „Entführung" gastierte und dort die mühelose Tiefe seiner Stimme ausstrahlen und glänzen lassen konnte, Torsten Ralf, Herbert Janssen, Maria Hussa und als Dirigenten Hans Knappertsbusch. — Eine neuinszenierte „Carmen" begnügt sich nicht damit, die Regie in übertriebene Beweglichkeit und verwirrende Massenszenen umzulegen, sondern gibt sich zugleich als textliche Überarbeitung, aufgrund der Brecherschen Übersetzung. Die neue Textfassung ist aber schwächer als die alte, uns wohlbekannte und altgewohnte sie ist auch keineswegs poetischer, und sie räumt erbarmungslos mit den bekannten Zitaten (wie dem populär gewordenen „Auf in den Kampf!") auf, ohne viel Besseres an die Stelle zu setzen. Auch anderes, was im Lauf der Zeit für uns mit der Melodie Bizets völlig eins geworden ist, wie die „Liebe mit bunten Flügeln" möchten wir nicht gerne zugunsten der neuen, spröderen Fassung aufgeben. Der Eindruck, den die neue „Carmen" fürs Auge bietet, ist blendend schon durch die Vielfalt der Bilder, und ein durch Musikstücke aus der „Arlésienne" bereichertes und dementsprechend erweitertes Ballett, aber es ist die Frage, ob dieses Übergewicht des für das Auge Gebotenen nicht schließlich auf die viel wertvollere Musik

Bizets drückt. Das Problematische dieser Aufführungen wird auch nicht vermindert dadurch, daß die mitwirkenden Hauptpersonen der deutschen Sprache, die doch schließlich die Sprache unseres Ensembles ist, mehr oder weniger fremd gegenüberstehen: wenn wir eine dänische Carmen, einen bulgarischen Don José, einen südslawischen Morales, einen ungarischen Escamillo wie die ungarischen Micaela und Frasquita hören müssen. — Auch die zu Silvester gebrachte Neubearbeitung der „Fledermaus" können wir nicht als unbedingte künstlerische Notwendigkeit ansehen. Wozu mußte sie eigentlich umgearbeitet werden? Und die Wahl gewisser „Gäste" war wohl nur mit Rücksicht auf jenen zahlungsfähigen Teil des Publikums erfolgt, dem es um die Bewahrung seines rassischen Einflusses in der Wiener Staatsoper besonders zu tun ist.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Marlott Vautz, München-Kaiserslautern.

Aus den angegebenen Silben sind 25 Worte in der untenstehenden Bedeutung zu bilden.

Ihre Anfangsbuchstaben von oben nach unten und die Endbuchstaben von unten nach oben gelesen ergeben einen zeitgenössischen Tonsetzer und 3 Werke verschiedener Gattung dieses Komponisten. (Ch ist ein Buchstabe!)

a — a — ant — ber — car — chrot — co — cu — da — disch — dol — dorff — du — e — e — el — ens — est — fi — ger — i — i — in — in — jac — kru — la — la — lan — lings — lu — ly — ma — mann — men — mi — mi — na — na — nach — nä — ne — neu — ni — nie — no — o — pe — phon — pi — quard — ra — ri — riert — sa — sa — sa — saint — satz — schil — sil — sis — so — stam — stein — ta — te — tem — ter — tus — un — un — va — vall — wald — witt — wohl — xo — zi.

1. Französischer Cellist (1826—1886)
2. Vibrato
3. Italienischer Geigenbauer
4. Musikalischer Elementarbegriff
5. Zeitgenössischer Komponist
6. Violinvirtuose
7. Stimmungsbezeichnung
8. Windableiter der Orgel
9. Italienische Sängerin, * 1875
10. Orgel- und Klavierbauer
11. Kirchentonart
12. Auftakt
13. Brahms'sches Chorwerk
14. Opernkomponist
15. Komponist und Dirigent, † 1933
16. Ältestes Streichinstrument
17. Herzogl. altenburgischer Kapellmeister (1660—1716)
18. Xylophon
19. Notenzeichen (lat.)
20. Zeitgenössischer Dirigent
21. Begriff der Formenlehre
22. Gönner Beethovens
23. Provencalisches Tanzlied
24. Teil des Credo
25. Violinvirtuose

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Mai 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# Die Auflösung des musikalischen Doppel-Preisrätsels.

Von Ella Binding, Frankfurt/Main (Oktober-Heft 1937).

Die Lösung lautet:

| I. | II. |
|---|---|
| 1. Lento | 1. Vento |
| 2. Hasse | 2. Hesse |
| 3. Niemann | 3. Riemann |
| 4. Kind | 4. Lind |
| 5. Kling | 5. Klang |
| 6. Laden | 6. Lagen |
| 7. Reber | 7. Reger |
| 8. Rong | 8. Rung |
| 9. Pauke | 9. Pause |
| 10. Senza | 10. Senla |
| 11. Helm | 11. Halm |
| 12. Rogel | 12. Vogel |
| 13. Pruckner | 13. Bruckner |
| 14. Lyra | 14. Lora |
| 15. Winding | 15. Sinding |
| 16. Rore | 16. Rose |
| 17. Rilka | 17. Rilke |
| 18. Egk | 18. Erk |
| 19. Walter | 19. Welter |
| 20. Kade | 20. Gade |
| 21. Hiller | 21. Heller |
| 22. Marche | 22. Manche |
| 23. Genius | 23. Gesius |
| 24. Tuma | 24. Tuba |
| 25. Erbach | 25. Urbach |
| 26. Dux | 26. Dur |
| 27. Fusa | 27. Fuga |

Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Diese Aufgabe scheint nicht geringe Schwierigkeiten bereitet zu haben; wir konnten insgesamt nur 42 richtige Lösungen zählen. Das Los entschied:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) erhält Studienrat Erich Lafin-Greifenberg i. P.;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—): Josef Huber, Organist, Essen;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—): Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf

und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—): Prof. Georg Brieger-Jena — Postmeister Arthur Görlach-Waltershausen/Thüringen — Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel-Wiesbaden und Alfred Umlauf-Radebeul.

Und die Rätselkommission entschied: je einen Sonderbücherpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für KMD Richard Trägner-Chemnitz, der seiner Lösung ein wahrhaft „Festliches Präludium für Orgel" beifügte, an das sich eine Fuge anschließt, die sich auf einem rhythmisch fein gegliederten Thema gewaltig auftürmt; für Studienrat Martin Georgi-Thum, der ein trefflich gesetztes „Neujahrslied" für Violine und Klavier mit wirkungsvoller thematischer Durchführung und klangschönem Satz übermittelt; für Lehrer Rudolf Kocéa-Wardt, der zu Annackers Versen „Um die Betriebe" eine kraftvolle, in starkem Rhythmus sich einhämmernde Vertonung geschaffen hat und für Rektor R. Gottschalks-Berlin Hymnus „An den Verlag Gustav Bosse".

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 6.— halten wir bereit für die kompositorischen Ausgestaltungen von Dr. Hans Kummer-Köln (Übersetzung der Lösung in Noten), Erich Margenburg-Wittenberg (ein heiteres Quodlibet mit einer Abwandlung des Liedes „Als wir jüngst in Regensburg waren"), E. Dahlke-Dortmund (Gruß für Männerchor und Trompete mit prächtiger Wirkung), für die Dichtungen von KMD Arno Laube-Borna, Walter Heyneck-Leipzig, Studienrat Ernst Lemke-Stralsund und Studienrat Carl Berger-Freiburg/Br., die dem Verlagshaus Gustav Bosse freundliche Gesinnung bekunden und für die köstliche Sylvester-Zeichnung von Lehrer Fritz Hoß-Salach.

Und schließlich erhält noch einen Sonderpreis im Werte von Rm. 4.— Hans Kautz-Offenbach für seinen schwungvollen, gemischten Chor mit einer Solo-Violine. Wir erwarten die Wünsche unserer Preisträger baldigst.

Richtige Lösungen erhielten wir außerdem noch von:

Carl Ahns, Jena — Robert Aschauer, Linz/Donau —
Walter Baer, Kantor, Lommatzsch/Sa. — Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/Höchst —
Hauptlehrer Otto Deger, Freiburg i. Br. —
Manfred Fladt, Stuttgart —
Anneliese Gibhardt, Jena —
Adolf Heller, Karlsruhe — Schwester Lotte Hollenbach, Bad Blankenburg i. Th. —
Domorganist Heinrich Jacob, Speyer —
H. Oksas, Budwethen, Kreis Tilsit-Ragnit —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Marburg/Lahn — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Ernst Schumacher, Emden — Chordirektor Anton Schütz, Böhm.-Leipa/CSR —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. Ostfrsld. —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf/CSR. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Johannes Bammer: Fünf Gesänge für eine Singstimme und Klavier nach Worten von R. M. Rilke. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Waldemar von Baußnern: Gruß an Wien. Ein fröhliches Thema mit acht Variationen für Klavier zu 4 Händen. Übertragung auf 2 Klaviere zu 4 Händen von Bruno Hinze-Reinhold. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Friedrich Brand: J. Brahms' Kammermusik. 160 Seiten mit 120 Notenbeispielen. Rm. 4.75. Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin. Max Hesses Verlag, Berlin.

J. L. Emborg: Duo für Klavier und Violine. Werk 85. Edition Dania, Kopenhagen.

J. L. Emborg: Préludio e Ciacona. Werk 67. Edition Dania, Kopenhagen.

Walter Frey und Willy Schuh: Schweizer Klaviermusik aus der Zeit der Klassik und Romantik (Hans Nägeli, X. Schnyder von Wartensee, Theodor Fröhlich). Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Arno Hansen: 65 Posaunen-Trios. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Wilhelm Heinitz: Neue Wege der Volksmusikforschung. Carl Holler, Hamburg.

Max Henning: Phantasie und Fuge d-moll für Orgel. Werk 74. Westend-Verlag, Berlin.

Hesses Musikerkalender 1938. 3 Bände mit ca. 1700 S. zusammen Rm. 8.—. Max Hesses Verlag, Berlin. — Das unentbehrliche Nachschlagewerk für alle, die im musikalischen Leben stehen, legt diesmal den 60. Jahrgang vor.

Arthur Hoérée: Albert Roussel. 145 Seiten mit zahlreichen Bildern. Edition Rieder, Paris.

Rudolf Jettl: 18 Etüden für Klarinette. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Helmuth Jörns: Eine Gartenmusik für Orch. Partitur. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Ferd. Küchler: Concertino D-dur (1. Lage). Werk 14 für Violine und Klavier. Rm. 2.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Paul de Maleingreau: Suite für Orgel. Oxford University Press, London.

Carl Adolf Martienssen: Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts. 90 S. Brosch. Rm. 6.—. (Band XVII der „Handbücher der Musiklehre".) Breitkopf & Härtel, Leipzig.

W. A. Mozart: 1. Konzert in B-dur für Fagott mit Orchesterbegleitung. Für Fagott und Klavier bearbeitet und mit Kadenzen versehen von J. Walter Gütter. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Robert Oboussier: Einführungen in die Sinfonien von Beethoven. 102 S. mit zahlreichen Notenbeispielen. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Gordon Philipps: Suite in f Minor für Orgel. Oxford University Press, London.

Henry Purcell: Suite for Strings. Bearbeitet von John Barbirolli. Oxford University Press, London.

Hugo Rasch: Fünf Gesänge des Hafis. Werk 16. Friedrich Mörike, Stettin.

Hugo Rasch: Vier Gedichte von Wilhelm Busch. Werk 17. Friedrich Mörike, Stettin.

Hugo Rasch: Drei Lieder nach alten Texten. Werk 21. Friedrich Mörike, Stettin.

Edmund Rubbra: Sonata Nr. 2 für Violine und Klavier. Oxford University Press, London.

Hans Adolf Sander: Beiträge zur Geschichte des lithurgischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau (Heft 1 der Breslauer Studien zur Musikwissenschaft). Priebatschs Buchhandlung, Breslau.

Karl Schäfer: Vorspiel für Orchester. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, herausgegeben in der Reihe „Feierliche Musik".

Sudetendeutsche Monatshefte: „Beiträge zur Klaviermusik" (Heft 10/11 und 12 des 2. Jahrgangs 1937. Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, Reichenberg i. B.

Kurt Thomas: Lehrbuch der Chorleitung. Band II. Brosch. Rm. 5.—. 121 S. Band XV der „Handbücher der Musiklehre". Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Donald Francis Tovey: Cadanzas to Beethovens Violin Concerto. Oxford University Press, London.

Richard Wagner: Kinder-Katechismus zu Kosels Geburtstag. In Faksimiledruck erschienen bei B. Schotts Söhne Verlag, Mainz. — Eine hübsche kleine Ausgabe für Liebhaber: die erste und originalgetreue Wiedergabe der Geburtstagsmusik, die Richard Wagner als Festgabe zum 36. Geburtstag Frau Cosimas für die vier Töchter schrieb.

Gerhard F. Wehle: Kleine elegische Tanzsuite für Klavier zu zwei Händen. Werk 48, 1. Rm. 2.—. Selbstverlag Berlin-Friedenau.

Gerhard F. Wehle: „Die Ewigen Mütter". Sinfonische Kantate in einem Satz nach Texten verschiedener Dichter für gem. Chor a cappella, Baritonsolo und Orchester oder Streichquintett und Klavier oder Klavier allein. Werk 59. Selbstverlag Berlin-Friedenau.

Werner Wehrli: Sonatine über die C-dur-Tonleiter für 2 Blockflöten und Klavier. Rm. 1.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Vaughan Williams: Two old german songs. Oxford University Press, London.

# BESPRECHUNGEN

### *Bücher:*

LUDWIG SCHIEDERMAIR-FESTSCHRIFT: Beethoven und die Gegenwart. Zum 60. Geburtstag von Ludwig Schiedermair herausgegeben von Arnold Schmitz. 342 S. Ferdinand Dümmlers Verlag, Berlin und Bonn. 1937.

Diese sehr wertvolle Festschrift des Beethovenhauses zum 60. Geburtstag von Ludwig Schiedermair unterscheidet sich in rühmlicher Weise von den traditionellen musikhistorischen Festschriften, indem darin ein zeitnahes geistesgeschichtliches Thema: „Beethoven und die Gegenwart" mit nur wenigen, dafür aber umso wesentlicheren Beiträgen zur Beethovenforschung beleuchtet wird. In dieser strafferen und einheitlicheren Ausrichtung auf ein gemeinsames Werkziel liegt, wie Arnold Schmitz in dem Geleitwort sagt, die besondere Eigenart, unseres Erachtens auch die besondere Qualität dieser Festschrift, die einen deutschen Gelehrten ehren will, dessen Verdienste um die Musikwissenschaft und insbesondere um die Beethoven-Forschung groß sind. In einem Vorwort zu der Festschrift schildert Adolf Sandberger die großen und vielseitigen Arbeiten und Forschungen Ludwig Schiedermairs, eines der verdientesten und besten Männer der deutschen Musikwissenschaft. Ein anschließendes Verzeichnis der persönlichen Schüler Schiedermairs, worunter sich auch ausübende Künstler (Dirigenten, Pianisten) von Format befinden, gibt Zeugnis von der vielseitigen, fruchtbaren Auswirkung der Lehrtätigkeit des Seniors der deutschen Musikwissenschaft auf dem Lehrstuhl der Bonner Universität.

Der Inhalt der ausgezeichneten Festschrift mit sieben Beiträgen zu dem Thema „Beethoven und die Gegenwart" gibt nach dem Geleitwort des Herausgebers Arnold Schmitz „eine Besinnung auf die letzte abgeschlossene Überlieferung des Beethovenbildes und auf die dringlichsten zukünftigen Aufgaben der Beethovenforschung". In dem ersten Aufsatz der Festschrift: „Zur deutschen Beethoven-Auffassung seit Richard Wagner" gibt Herbert Birtner-Marburg ein eindrucksvolles Bild von dem Wandel des deutschen Beethovenbildes seit Richard Wagner. An der Stellungnahme führender Persönlichkeiten des deutschen Geisteslebens: Wagners, Nietzsches, des George-Kreises, Richard Benz' zeigt der Verfasser die mannigfachen Entstellungen und Mißdeutungen auf, die sich die geistesgeschichtliche Schau der Gegenwartsbedeutung Beethovens und seines Werkes seit Richard Wagner hat gefallen lassen müssen. In noch weiter ausholenden, durch eine tiefgehende Kenntnis der französischen Beethovenliteratur besonders wertvollen Ausführungen zeichnet Leo Schrade-Bonn „Das französische Beethovenbild der Gegenwart", d. h. seine Wandlungen von Berlioz und der französischen Romantik bis zu der Gegenwart der Nachkriegszeit. Eingehend wird darin der Gesinnungswechsel der Beethovenauffassung Romain Rolands und die weitgehende Politisierung des Beethovenbildes in der französischen Literatur behandelt. Einen weiteren sehr wertvollen Beitrag zu dieser Festschrift lieferte: Joseph Schmidt-Görg-Bonn mit der Arbeit: „Stand und Aufgaben der Beethoven-Genealogie". Alles was bisher zur Abstam-

mung Beethovens veröffentlicht wurde, wurde in dieser Studie zum ersten Male zusammengetragen und durch wertvolle Ergebnisse eigener Forschung (nach Pfarrbüchern und anderen Akten) ergänzt. Der Verfasser zeigt klar auf, welch weitere Probleme sich für eine in allen Teilen gesicherte und ausgedehnte Genealogie des Meisters ergeben und gibt seiner Studie einen Stammbaum, eine Sippen- und Ahnentafel des Beethoven-Geschlechtes bei. In einem kürzeren vierten Beitrag behandelt Ernst Bücken-Köln überzeugend: „Das Wort-Ton-Problem bei Beethoven". Ein wiederum weiter ausholender Beitrag: „Barock bei Beethoven" von Erich Schenk-Rostock liefert für die immer mehr sich durchsetzende Erkenntnis von Beethovens starker Beziehung zur Kunst des Barock sehr wertvolle Beiträge und bringt eine Fülle stilistisch zum Vergleich angezogenen Materials. Die beiden letzten Arbeiten der Festschrift: „Zu Beethovens Naturauffassung" von Willi Kahl-Köln-Lindenthal und „Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck" von Arnold Schmitz-Breslau gehören inhaltlich zusammen und ergänzen sich gegenseitig sehr gut. Willi Kahls Studie räumt auf mit der Anschauung, daß Beethovens Naturauffassung einen pantheistisch deistischen Zug trage und weist hin auf den in Beethovens Werk und Selbstzeugnissen ständig charakteristisch erkennbaren Theodizeegehalt seiner Naturauffassung. In einer gründlichen Analyse des Sachverhalts in der Pastoralsinfonie und an anderen Werken wird nachgewiesen, wie wenig Beethovens Musik überhaupt der Programmusik oder einer rein realistischen Tonmalerei verhaftet sein könne. Der tiefschürfende Beitrag von Arnold Schmitz „Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck" bringt Wertvolles zur klaren Scheidung von Beethovens Weltanschauung, wie sie durch mannigfache Bildungseinflüsse bestimmt ist, und seiner Religiosität, wie sie aus seinen Äußerungen und den Gegebenheiten des Werks eindeutig zu erkennen ist.

Diese von Arnold Schmitz redigierte Festschrift zum 60. Geburtstag von Ludwig Schiedermair kann in der zeitgenössischen Beethoven-Literatur einen Ehrenplatz beanspruchen. Der Forscher sowohl wie der ausübende Künstler wird aus der Lektüre derselben reichen Gewinn ziehen. Eine große Anzahl im Anhang beigegebener Anmerkungen zu jeder einzelnen Arbeit erhöht die wissenschaftliche Fundierung der Festschrift.

Dr. Johannes Maier.

COSIMA WAGNER: Briefwechsel mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1937. 8°. XIV, 404 S.

Eine wahrhaft kostbare Gabe zur Feier des 100. Geburtstages! Die Briefe reichen vom 16. August 1891 bis zum 7. Juli 1923 und erhalten ihre eigene Note durch die Persönlichkeit des Fürsten, der in hohen Stellungen des Reichsdienstes an der deutschen Botschaft in Petersburg, London, Konstantinopel, in Straßburg bei seinem Vater, dem kaiserlichen Statthalter von Elsaß-Lothringen, zuletzt als Leiter der freiwilligen Krankenpflege im Hauptquartier bei Hindenburg mitten im Treiben der großen Welt und der geschichtlichen Ereignisse stand. Die Kunst Richard Wagners, der Gedanke von Bayreuth ist die leuchtende Sonne aller Mitteilungen; ihre Strahlen dringen aber auch in die Weltbegebenheiten, die immer in ihrem Lichte erscheinen. Der klare und tiefe Blick, mit dem Frau Cosima das Zeitgeschehen durchschaut und beurteilt, ist bewundernswert. Im Gedankenaustausch mit dem Fürsten durchleben wir, von hoher geistiger Warte aus, die ereignisreichen Jahrzehnte vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts bis in die Nachkriegszeit. Der Glaube an deutsche Art und Kunst bleibt auch im Drang der schlimmsten Jahre fest und unerschüttert. Zwei Grundfragen, die erst in der Gegenwart allen Volksgenossen zu klarem Bewußtsein kamen, die Bedeutung der Rasse und der Führerschaft, werden an lichtvollen Beispielen immer wieder erörtert. Im Hinblick auf das heutige Rußland ist Frau Cosimas Bemerkung vom 28. Febr. 1900 bemerkenswert: „Die Nihilisten, welche ich habe zufällig kennen gelernt, waren Juden und keine Russen". Und an die schwerste Frage aller Zeiten rührt der Fürst am 26. Nov. 1893: „Alles starrt von Waffen, zu deren Beschaffung die Mittel der Nationen, statt edleren Zwecken zu dienen, bis aufs Äußerste in Anspruch genommen werden. Wahrlich ein trauriges Resultat unserer Civilisation".

Über den geistigen Wert des Briefwechsels schreibt er am 4. Juli 1921: „Er ist ein Teil meines Lebens geworden. Daß gerade das Beste, was uns in diesem Leben zu Teil wird, der Vergänglichkeit nicht unterworfen ist, bietet Trost und Kraft namentlich in solchen Zeiten, in denen die Außenwelt uns Umwälzungen und den Sturz manches Ehrwürdigen und Lieben erleben läßt". Frau Cosimas Briefe sind, mit einigen Auslassungen persönlichen Inhalts, vollzählig veröffentlicht, die des Fürsten nur so weit, als sie zum Verständnis des Ganzen notwendig waren. Am Schlusse überwiegen sie, da Frau Wagner im hohen Alter nur noch zu kurzen Äußerungen sich kräftig fühlte. Wie der Fürst zu Bayreuth steht, bezeugen seine Worte vom 17. Sept. 1906: „Wenn ich aus dem niederdrückenden Gefühl des Phrasenschwalles unserer Tage mich zu freudigerem Vertrauen auf die Zukunft des Deutschtums aufrichten will, wenden sich meine Gedanken stets nach Bayreuth". Als Abgeordneter empfindet er das ganze Unheil des Parlamentarismus. Der Aufblick zu den rech-

ten Führern allein verleiht Hoffnung und Vertrauen. Frau Cosima wahrt auch dort, wo ein großer Mann wie Bismarck Bayreuth, das Hochziel ihres Daseins, verkennt, den Glauben an dessen schicksalhafte Sendung. Der „unbekannte Soldat des Weltkrieges" begegnet im Briefwechsel noch nicht, aber er wird geahnt: Am 3. August 1916 schrieb Chamberlain an den Fürsten: „Wie recht haben Sie mit dem ‚Mann aus dem Schützengraben'. Gewiß kommt der Erlöser daher!" Und im letzten Brief vom 4. Juli 1923 Frau Wagner: „Die Italiener scheinen eine staatsmännische Persönlichkeit zu besitzen: Mussolini. Was man von ihm vernimmt, läßt auf eine Kraft schließen". Daß Hindenburg, mit dem der Fürst in persönlicher Beziehung stand, in den Kriegsbriefen machtvoll hervortritt, versteht sich von selbst. Der ganze Briefwechsel wirkt durch die Vielseitigkeit des Inhalts, der über künstlerische Betrachtungen weit hinausgreift, und durch die erhabene und erhebende Welt- und Geschichtsanschauung der Schreibenden durchweg spannend und befreiend. Er ist eine Bereicherung und wesentliche Ergänzung zu den bisher veröffentlichten Cosima-Briefen. Man wird aufs neue davon überzeugt, daß der „Fall Wagner" weder ein „Musikantenproblem" noch eine rein schöngeistige Kunstangelegenheit ist, vielmehr den deutschen Kulturgedanken in seinen tiefsten Wurzeln und nach seinem vollen Gehalt umfaßt. Er steht nicht außerhalb der deutschen Geschichte, sondern mitten drin als die ihr auch heute noch so bitter notwendige Beseelung!

Prof. Dr. W. Golther.

HANS JOACHIM MOSER: „Der klingende Grundstein". Das Schicksal der deutschen Barockmusik in 12 Erzählungen. Mit 12 Zeichnungen von Max Kellerer. Essener Verlagsanstalt, Essen 1937.

„Der klingende Grundstein" zu Mosers beiden voraufgegangenen Romanen „Ersungenes Traumland" und „Die verborgene Symphonie" — als das stellen sich diese zwölf Meistererzählungen dar. Ich weiß aus dem letzten Jahre keine musikalischen Novellen oder Romane zu nennen, die sich mit diesem „klingenden Grundsteine" an Tiefe und Kraft messen könnten. In ihnen werden die wichtigsten Träger der deutschen Musik des Jahrhunderts von 1650 bis 1750 in einer so reifen künstlerischen Weise Wesensbilder ihrer Zeit und alles bewegende Seelenmächte der jeweiligen Erzählung zugleich, daß man vom Stoffe sowohl als auch von der Darstellung einfach nicht loskommt. Der überragende Gelehrte Moser ist in diesem Werke zum ebenso überragenden Dichter geworden, und das ergab dann eine Schöpfung von wahrer innerer Unerschöpflichkeit.

Es hat wenig Sinn, auf die einzelnen Erzählungen oder auf einzelne Herrlichkeiten in ihnen besonders hinzuweisen. Sie müssen erschlossenen Herzens nachgelebt, nachgeschürft, sie können gar nicht beschrieben werden. Und so seien sie denn allen denen empfohlen, die nach unalltäglicher, menschlich aber jedermann ansprechender dichterischer Kost verlangen; sie werden ein wahrhaft gutes Buch mehr ihr eigen nennen. — Die eigenwilligen Zeichnungen Kellerers bereichern das Werk ihrerseits um eine wertvolle Note, also daß dem ganzen „Grundsteine" echte und unvergeßliche „Klänge" entsteigen.

Reinhold Zimmermann.

WILHELM ALTMANN: Handbuch für Klavierquartettspieler. Wegweiser durch die Klavierquartette. Mit 237 Notenbeispielen im Anhang. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1937. In Leinen geb. Rm. 6.50.

Der hervorragende Kenner und hochverdiente Bibliograph der Kammermusikliteratur, Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Berlin, läßt hier seinem „Handbuch für Klaviertriospieler" von 1934 und seinem „Handbuch für Klavierquintettspieler" von 1936 noch diesen Wegweiser durch die Kammermusikliteratur des Klavier-Quartetts folgen. Dieser Wegweiser, der nicht nur für die ausübenden Künstler, sondern auch für das Hausmusizieren der Musikliebhaber eine chronologisch nach dem Geburtsjahr der einzelnen Komponisten geordnete Zusammenstellung der Literatur des Klavierquartetts von den ersten Anfängen dieser Kammermusikgattung bis zur Gegenwart gibt, beschränkt sich nicht nur auf deutsche Meister, sondern bezieht auch die Werke von Komponisten anderer Nationalitäten ein. Wie bekannt, wollen Altmanns treffliche Führer durch die Kammermusikliteratur nicht der Historie, sondern der Praxis dienen. Aus den kurzen, treffend charakterisierenden Ausführungen, die Altmann zu jedem Einzelsatz der aufgeführten Werke gibt, geht hervor, daß der Autor die Stilart, die Qualität, die Schwierigkeitsgrade der erwähnten Werke in langjähriger Spielpraxis kennen gelernt hat und nichts beschreibt und kritisch beurteilt, was er nicht lebendig klingen gehört hat. So vermag der Verfasser auch in der Hinsicht wertvollste Ratschläge zu erteilen, ob ein Werk sich für den Konzertgebrauch, für den Rundfunk oder das Hausmusizieren am besten eignet. Allen Freunden und Liebhabern des Kammermusizierens, hier insbesondere in der Besetzung des Klavierquartetts, wird dieses letzte, der Kammermusik gewidmete Buch Wilhelm Altmanns eine hochwillkommene Neuerscheinung bedeuten. Die praktische Verwendbarkeit dieses Führers als Nachschlagewerk wird dadurch noch besonders unterstrichen, daß in den 237 Notenbeispielen des Anhangs die Themen der wichtigsten und namhaftesten Klavierquartette von Mozart bis Max Trapp zusammengestellt sind.

Dr. Johannes Maier.

RICHARD EICHENAUER: „Musik und Rasse". J. F. Lehmanns Verlag, München. 2. Auflage 1937. Geh. Rm. 7.50, gebd. Rm. 9.—.

Das Kreuzfeuer der Kritik, dem die 1932 erschienene 1. Auflage des mutigen Eichenauerschen Buches ausgesetzt war, hat in der Neuausgabe zu manchen wichtigen Änderungen geführt. So bieten z. B. die Abschnitte über Beethoven und Wagner heute bei weitem nicht mehr so breite Angriffsflächen wie ehemals. Ferner hat der Verfasser die seither erschienenen Arbeiten von Metzler und Besseler weitgehendst zur Stützung seiner Ausführungen herangezogen und dadurch ebenfalls eine bemerkenswerte Vervollkommnung des Ganzen erreicht. Allerdings will mir scheinen, als habe sich Eichenauer — trotz ausdrücklicher Abwehr allzu weitgehender Folgerungen Metzlers in der Frage der Dreiklangszuordnung an eine bestimmte Rasse — von Metzler zu sehr ins Schlepptau nehmen lassen. Dadurch sind Unklarheiten, ja Widersprüche entstanden, die der Sache schaden. Wenn etwa in dem Abschnitt über die Gregorianik herausgearbeitet wird, daß die abendländisch-nordische Melodik ausnahmslos harmonisch, d. h. aber dreiklanggebunden ist, während die Gregorianik dies grundsätzlich nicht ist, und wenn demgegenüber in einem späteren Abschnitte über das altdeutsche Volkslied gesagt wird: „. . . wenn neuere Künstler starke Neigung zu Dreiklangsbildungen zeigen, so erweist das dinarische Einschläge bei ihnen" (S. 129), dann tut sich hier ein Riß auf, zu dessen Schließung Eichenauer keine Handhaben bietet. Zwar macht der Verfasser verschiedentlich selber auf die reicheren Möglichkeiten der Nordrasse aufmerksam; an der angeführten entscheidenden Stelle aber ist nichts von dieser Erkenntnis zu spüren. — Die dinarische Rasse steht auch bei anderen Gelegenheiten nicht in so zweifelsfreiem Lichte da, wie dies in einem Buche über rassische Fragen der Fall sein müßte. Ihr bei Bruckner die Eigenschaften „derb, überkräftig, ausladend, schwungvoll, hinreißend" zuzusprechen (S. 272) und bei Palestrina das Dinarische da zu vermuten (S. 146), „wo seine Klänge in das entrückte Helldunkel der Mystik getaucht sind", dürfte schwerlich mit klarer Erkenntnis der dinarischen Rassenseele zu vereinbaren sein. Überhaupt spielt das Dinarische bei Eichenauer nicht selten die Rolle eines Deus ex machina, zu Deutsch: eines Notstopfens. In die Verlegenheit, einen solchen Notstopfen gebrauchen zu müssen, gerät meines Erachtens Eichenauer zwangsläufig dadurch, daß er den Begriff „nordisch" grundsätzlich auch dann anwendet, wenn es sich um die Auswirkungen germanischer, also nordisch-fälischer Menschenart handelt. Die Vorstellung der Rassengruppe ist ihm offenbar unbekannt. Dadurch verengt er sich notwendig „die Weite der seelischen Möglichkeiten", die durch die organische Verbindung des Nordischen und des Fälischen im Germanischen gegeben ist und ist genötigt, zur Erklärung nicht rein nordischer Befunde andere Rassen als Urheber mit heranzuziehen. Das geschieht gewöhnlich auf die Weise, daß die Dinarier für besondere Äußerungen der Kraft, der Farbigkeit, der Bewegtheit usw. verantwortlich gemacht werden, während die germanische Gesamtgeschichte doch geradezu angefüllt ist mit Beispielen jener Äußerungen, und zwar schon zu einer Zeit und an Orten, wo eine Berührung oder gar Vermengung mit Dinariern ausgeschlossen war. Diese Feststellung rührt an eine sehr schwache Stelle der Eichenauerschen Darstellung und ist daher keinesfalls zu umgehen. — Unbegreiflich ist Eichenauers Satz auf S. 41: „Als Seelenkunst verarmt die Musik, als Sinnenkunst wird sie reicher". Wenn man den Endsinn des Buches „Musik und Rasse" auf eine kurze Formel bringen will, dann kann es nur die sein: die gesamte abendländische Musik von Bedeutung ist eine Schöpfung der Seelen- und Geisteskräfte der nordischen Rasse. Fremde Rassen haben unsere Tonkunst zwar auch mit Dem und Jenem bereichert; aber die eigentlich schöpferische Rasse war eben doch stets die nordische. Einer solchen Grundanschauung schlägt jener Satz glatt ins Gesicht. Entweder ist das Eine oder ist das Andere wahr. Ich bin der Meinung, daß es „das Andere" ist, und zwar in der vorhin aufgezeigten Erweiterung des „Nordischen" zum nordisch-fälisch Germanischen. — Hierher gehörige Bemängelungen ließen sich noch viele anführen. Doch mag es bei den genannten sein Bewenden haben. Es könnte sonst leicht der Eindruck entstehen, als wiege das nicht zu Bejahende in Eichenauers Werk vor. Dem ist natürlich nicht so. Es enthält eine Fülle rassisch gesicherter Darlegungen, ist mit bewundernswürdigem Fleiße geschaffen, fast fremdwortrein geschrieben, vom Verlage in der bekannten gediegenen Weise ausgestattet und ohne Zweifel ein Werk, das mit bemerkenswerter Entschlossenheit in für die meisten Deutschen völliges Neuland vorstößt. Es als Führer in dieses Neuland zu empfehlen, muß ich mir allerdings im Hinblick auf die schweren grundsätzlichen Bedenken, zu denen Eichenauers Darstellung nicht selten herausfordert, versagen. Wer einzig J. S. Bach als wirklichen Vollgermanen wertet, wer zur Einordnung Händels dinarische Züge benötigt, wer Gluck als reinen Norden ansieht, wer Bizet vom Bilde aus als auch-nordisch, seine Musik aber als klassisch westisch bezeichnet, wer überhaupt dem einzelnen Bilde soviel Bestimmungskraft zutraut, wie es bei Eichenauer durch die Bank geschieht, dem bleiben noch mancherlei Zurechtrückungen vorzunehmen. Hoffentlich bringt eine kommende Auflage auch die Verwirklichung dieser Wünsche. Der Güte und Wichtigkeit der Sache wegen wäre sie sehr am Platze.

Reinhold Zimmermann.

*Musikalien:*

für Klavier

FRIEDRICH SMETANA: Polkas für Klavier zu zwei Händen. Herausgegeben von Walter Niemann. Verlag von C. F. Peters, Leipzig.

Man schlägt das Heft auf, um es schnell durchzuspielen — und kommt für lange Zeit nicht wieder los davon. Gleich die erste Polka aus den „Hochzeitsszenen" mit ihrem geradezu aufreizend wirkenden Nonenauftakt sowie ihrem Duettieren der rechten und linken Hand nimmt den Spieler sofort gefangen, und die folgenden neun Polkas lassen dann vollends einen Blick in die Welt der Volkstanzweise tun, wie man ihn sich reicher und schöner nicht wünschen kann. Es ist vor allem erstaunlich, welche rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit in dem an sich scharf ausgeprägten Tanztypus der Polka beschlossen liegt; obwohl alle Stücke ausgesprochene Polkas sind, ist nichts davon zu bemerken, daß alle oder auch nur einige von ihnen „über einen Kamm geschoren" wären; vielmehr sind Rhythmik und Melodik außerordentlich biegsam und gestaltungsfähig, infolgedessen ergibt sich bei aller volkhaften Ursprünglichkeit eine reich abgestufte Skala des Ausdrucks. Diese Gestaltbarkeit der Polka kommt jedoch auch ihrer hochkünstlerischen Ausformung sehr zustatten; sei es nun in dem prachtvoll klingenden, wenn auch keineswegs leichten Klaviersatz; sei es in harmonischer oder kontrapunktischer Beziehung; sei es in der formalen Gestaltung, die in der As-dur-Polka ein einziges Thema das ganze Stück beherrschen läßt, die meist mehr oder weniger ausgedehnte dreiteilige Da capo-Formen bevorzugt und die in der Fis-dur- sowie Es-dur-Polka sogar gewichtige Rondos baut. Fest schließen sich hier Volksmusik und Hochkunst zu organischen Gebilden; diese Polkas sind somit ein vollwertiges Gegenstück zu den Mazurken und Polonaisen Chopins. Zusammen mit den „Böhmischen Tänzen", die bereits früher im gleichen Verlag und vom gleichen Herausgeber besorgt, erschienen, müssen sie die Überzeugung wachrufen, daß Smetana das Klavierschaffen nicht nur „nebenbei" betrieben hat. Diese künstlerisch geadelte Volksmusik verdient in der klavierspielenden Welt die gleiche Beachtung, wie sie die „Verkaufte Braut" auf der Opernbühne und das Streichquartett „Aus meinem Leben" in der Kammermusik schon längst gefunden haben.

Walter Niemann hat die zehn Polkas ausgewählt und ihnen die fachgerechte Sorgfalt des Herausgebers angedeihen lassen.

Dr. Horst Büttner.

für Violine

MAX HENNIG: Gedicht und Harlekinade, op. 115. Westendverlag Max Hennig Berlin Westend.

Beiden Stücken fehlt es nicht an ursprünglichen, den Titeln gerecht werdenden Einfällen; sie sind gleichzeitig mit den genannten Stücken von Drdla als gute Unterhaltungsmusik, etwa fürs Caféhaus, zu empfehlen. Herma Studeny.

für Trio

JOH. JOACHIM QUANTZ: Trio-Sonate für Flöte (Oboe), Violine und Generalbaß. Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.

Max Seiffert entnahm diese Trio-Sonate (D-dur) einer im Jahre 1750 gefertigten in seinem Besitz befindlichen Handschrift. Sie wird vielen eine große Freude sein. Ein reizvolles, klangfreudiges Werk seiner Zeit, das auch heute bei sauberer Ausführung gefallen wird. Die Gleichstellung von Querflöte und Oboe für die Oberstimme ist nach Seifferts Vorwort Original. Nach diesem Vorwort enthält die Handschrift, der das Trio entnommen ist, drei weitere, darunter ein solches von Händel, die hoffentlich der Öffentlichkeit auch noch zugängig werden. Bechler.

für Orchester

HERMANN GRABNER: Sinfonische Tänze für Orchester. Op. 43. Studienpartitur. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

In der Musik der deutschen Romantik war durchaus das Bestreben wirksam, Volksmusik und Hochkunst sinnvoll zu verbinden; man denke nur an Schubert oder Lortzing. Aus verschiedenen Gründen kam es aber zum entscheidenden Durchbruch einer vorwiegend volksmusikalisch bedingten Kunst eigentlich nur in Wien, jedoch nicht im gesamtdeutschen Musikschaffen des 19. Jahrhunderts. Lediglich bei den Slawen löste die deutsche Romantik eine entschieden volksmusikalisch gerichtete Schaffensweise aus, die für ihre Zeit und ihr Volkstum ihre Aufgabe hervorragend löste. In Deutschland schickt sich erst die Gegenwart an, die seit den Tagen der Romantik nie erloschene Sehnsucht nach einer hochwertigen, jedoch im ganzen Volke verständlichen Musik allgemein zu erfüllen, und dies geschieht von Jahr zu Jahr lebhafter und ergiebiger. Bezeichnend hierfür ist das neue Orchesterwerk Hermann Grabners, die „Sinfonischen Tänze"; denn hier ist auf Grund deutscher Volkstanzweisen etwas geschaffen worden, was Smetana und Dvořák auf Grund slawischer Volkstanzweisen schon vor langen Jahrzehnten fertig gebracht haben: eine organische Vereinigung von Volksmusik und Hochkultur zu einem ebenso allgemeinverständlichen wie künstlerisch wertvollen Werk. Formal greift Grabner offensichtlich das Vorbild des Wiener Walzers auf: eine kurze Einleitung nimmt thematisch bereits auf das Folgende Bezug, und dieses Folgende, eine Suite, reiht sechs Volkstanzweisen aneinander, deren letzte in eine Coda ausmündet, die nochmals Themen der Suite zu einem lustigen Kehraus vereinigt. Diese planvolle Gestaltung ist wohl der Grund für die

Bezeichnung „Sinfonische“ Tänze. Die Wirkung des Werkes auf das musikalische Volksempfinden wird durch diese großformalen Bezüge nicht gemindert, sondern gesteigert, da das erneute Hören bereits dagewesener Themen am Schluß zugleich Überraschung und Steigerung bedeutet. Auch sonst formt der Komponist die melodisch wie rhythmisch außerordentlich schönen, einprägsamen Volkstanzweisen so aus, daß die Allgemeinverständlichkeit immer gewahrt ist. Reizvoll wird der kanonische Satz in seiner eingänglich-zweistimmigen Form angewendet; mehrfach erhebt sich die Melodik über der leeren Baßquinte. Der Komponist weiß um die volkstümliche Wirkung der Quarten- und Quintenparallele, ja er zieht in Nr. 5 sogar Septimenakkord-Parallelen als Ausdruckselement des Bäurisch-Lebenskräftigen heran. In Nr. 2 (S. 10) wird die Melodie durch einen Kontrapunkt so überlagert, daß der Eindruck des volksliedhaften „Übersingens“ entsteht. Vor allem aber weiß der Komponist den Sinn des Volkes für Klangfreudigkeit durch eine phantasievolle, gegensatzreiche Instrumentation elementar zu treffen, und hierauf beruhen neben Melodik und Rhythmik in besonderem Maße Allgemeinverständlichkeit wie künstlerischer Wert des Werkes. Die Instrumentation ist vor allem vom „Spaltklang“ bestimmt, d. h. sie setzt die Klangfarben scharf und deshalb leicht wahrnehmbar gegeneinander ab, meist auch dann, wenn sie gleichzeitig erklingen.

Die Freude an der Musik eines Smetana, Dvořák oder Mussorgsky wurde früher manchmal etwas durch das Bewußtsein getrübt, daß die deutsche Musik ihren Reichtum an schönen Volksweisen noch nicht so genutzt hat wie die slawischen Meister den ihrigen. Angesichts dieses Grabnerschen Werkes verlernt sich jedoch dieses Bewußtsein sehr schnell, und man freut sich, daß eine durch die Volksweise bedingte Kunst der Gegenwart hier ein so kräftiges und schönes Lebenszeichen gibt. Dr. Horst Büttner.

### für Gesang

HERMANN SIMON: Aus der Schulfibel. 22 Kleinkinderlieder mit Klavierbegleitung. Mit Bildern von Otto Speckter und Paul Telemann. Preis Rm. 2.—. Im Verlag von Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde und Carl Haslinger, Wien I.

So etwas hat uns bisher gefehlt — dieser Ausruf, sonst wohl unter dem Eindruck monumentaler Kunstwerke hervorgestoßen, besteht auch vor Simons 1936 entstandenem Kleinkinderliederbuch zu Recht. Reden wir nicht davon, was man auf diesem Gebiet der musikalischen „Literatur“ angeboten bekommt. Wichtiger ist, daß jetzt eine Sammlung vorliegt wie die hier anzuzeigende, keine Zusammenstellung oder Bearbeitung schon vorhandener Weisen, sondern von Simon komponierte Stücklein, 22 an der Zahl und obendrein noch dazu ein lustiger „Schlußgesang“. Als Simon an diese Aufgabe heranging, beschloß er keineswegs, sein eigenes, wahres, entwickeltes Künstlertum zu vergessen oder zu verkleinern, sondern er hat sein Herz und seine kompositorischen Erfahrungen ganz auf das Kind, auf seine (des Kindes) musikalische und spielerische und weltanschauliche (jawohl!) Erlebniskräfte nur „ausgerichtet“. Das Ergebnis ist darum auch nicht irgendwie bieder, zahm geworden, keine Krämerei mit Kleinigkeiten, sondern in diesen Schlichtheiten steckt die gleiche überlegene, aufbauende Kraft, die wir an Simons „großen“ Werken bewundern. Die Gedichte stammen von Wilhelm Hey und Robert Reinick, haben also schon eine klassische Vergangenheit; die Musik wird aus dem Text heraus entwickelt, natürlich nicht ton„malerisch“, sondern in klarer melodischer Konturierung. Die Klavierbegleitung ist sparsam, ja simpel, aber prägnant in jeder Wendung. Man wünschte, daß das auch verlegerisch liebevoll ausgestattete Heft in alle deutschen Häuser Eingang fände, in denen es Kinder und ein Klavier gibt, zwischen denen bei dieser „Gelegenheit“ eine frühe und sicher unverwelkliche Freundschaft geschlossen werden kann. Dr. Walter Hapke.

HERMANN SIMON: Zwei heitere Chöre in gemischtem Chorsatz. 1. Bach-Invention auf Wilhelm Busch, 2. „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“. Preis: Jeder Chor in Partitur Rm. 1.—, als Chorpartitur Rm. —.25. Im Verlag von Anton Böhm u. Sohn, Augsburg und Wien.

Der große Johann Sebastian hätte es sich nicht träumen lassen so wenig wie der große Wilhelm Busch, daß man sie beide geistig und künstlerisch zusammenführen würde. Hermann Simon ist in einer heiter gesegneten Stunde des vorigen Jahres auf diesen gloriosen „Einfall“ gekommen. Der zweistimmigen a-moll-Invention Bachs unterlegte er den Text „Ach, der Tugend gute Werke, gerne möcht ich sie erwischen; doch ich merke, immer kommt mir was dazwischen“. Die Zweistimmigkeit des Originals ist unverändert, aber auf einen vierstimmigen Chor verteilt (raffiniert!); Simons Eingriff besteht nur in der Transposition nach g-moll. — Den Bierbaum-Text „Humor ist, . . .“ hat er als dreistimmigen Kanon, teils streng, teils frech, angelegt. Das Stückchen ist nicht nur als Gedicht saftig und prall. Chören, die Lust und Zeit und Können für Heiterkeit haben, werden diese beiden Neuheiten sehr gelegen kommen.

Dr. Walter Hapke.

KAMERADEN, WIR MARSCHIEREN. Lieder des jungen Deutschland für Klavier. Herausgegeben von Manfred Ruëtz. Bärenreiter-Ausgabe 890. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1935.

Die Nationalhymnen, Luthers Mitstreiter Johann Walther, ältere Volks- und Soldatenlieder, wertvolles Liedgut aus dem 19. Jahrhundert von Friedrich Silcher und Gustav Klauer, Lieder des Volks-

liedpioniers Walther Hensel, Lieder der jungen Mannschaft von Altendorf und Baumann: Liedgut verschiedener Herkunft findet sich hier in knapper Auswahl unter Vermeidung des Weichlich-Sentimentalen auf einer Ebene: der bewußt volkhaften Haltung der Gegenwart. Der einfache Klaviersatz erschließt dieser Sammlung ziemlich weite Möglichkeiten der Verwendung. Dr. Horst Büttner.

# KREUZ UND QUER

## Siegmund von Hausegger und München.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Mit Ablauf dieses Konzertwinters legt Siegmund von Hausegger die künstlerische Leitung des Konzertvereins und der Münchener Philharmoniker nieder; an seine Stelle tritt der gerade in München begeistert gefeierte Wiener Oswald Kabasta, dessen besonders in den Regensburger Tagen rühmlich genannter Name die Gewähr dafür gibt, daß die von Hausegger begründete Bruckner-Tradition des Orchesters weiterhin gepflegt und gefördert wird. Mit erwartungsvoller Zuversicht sehen die Musikfreunde Münchens seiner künftigen Wirksamkeit entgegen.

Was Siegmund von Hausegger für München war, ist bekannt. Als Komponist, als Lehrer und Erzieher und endlich als Dirigent hat er dem Musikleben der schönen Isarstadt jene eigene Note gegeben, die sich in den Jahren bewährte, da der Kulturverfall die Überlieferung und Größe des Überkommenen zu untergraben drohte. Hausegger liebäugelte nie mit Experimenten und Abseitigkeiten. Er ging den geraden Weg, den er eingeschlagen hatte, ausgerüstet mit dem Wissen, der Erfahrung und vor allem dem Bekenntnis zu den Werken großer Tradition, an die er anknüpfte. Aus diesem Geist erwuchs sein Eintreten für Franz Liszt, im besonderen aber sein Einsatz für Anton Bruckner. Als Hausegger 1899 nach München kam, als Dirigent der Volkssinfoniekonzerte des damaligen Kaim-Orchesters, schrieb Hofrat Kaim: „Hausegger war es insbesondere, der bald einen frischen Zug in den neuen Zyklus hineinbrachte und die Zuhörerschaft mit sich fortzureißen verstand.“ In dieser Zeit, mit der Münchener Erstaufführung von Bruckners achter Sinfonie, begann er den unermüdlichen Kampf um die Anerkennung des Meisters, dessen Durchbruch im Bewußtsein des deutschen Volkes zu einem nicht geringen Teil Hausegger zuzuschreiben ist. Aber nicht nur auf dieses mit Liebe betreute Sondergebiet war Hauseggers Blick- und Schaffenskreis beschränkt; Liszt und die von ihm ausgehende Schule, der Hausegger selbst nahestand — das war die junge Generation, der er angehörte — fanden in ihm ihren Apostel. Indessen: auch hier blieb Hausegger nicht einseitig stehen. Wir wissen aus eigenem Erleben, daß sein Denken und Empfinden ebenso der Klassik, vor allem Beethoven, wie der Romantik galt, und daß er auch den werdenden Kräften gerecht zu werden trachtete, soweit ihre Gedanken, Absichten und Ziele seiner eigenen künstlerischen Anschauung entsprachen.

Vor achtzehn Jahren kehrte Hausegger, der 1902 die Frankfurter Museumskonzerte übernommen und alsdann in Hamburg und Berlin sich seinen dirigentischen Ruf erworben hatte, nach München zurück, nunmehr als Leiter des Konzertvereins und der Philharmoniker. Seit diesem Tage ist Hausegger „Münchener“. So gilt er uns als Komponist, der schon 1898, als Strauß seine Oper „Zinnober“ zur Uraufführung brachte, mit München in „Berührung“ kam. Sein ganzes Schaffen ist geistig und der ästhetischen Anschauung nach mit der „Münchener Schule“ verbunden, wenngleich Hausegger seine eigenen Wege ging. Und nicht vergessen sei, was er als Präsident der Akademie der Tonkunst, der er von 1920—1923 vorstand, geleistet hat. Mit entschlossener Beharrlichkeit hielt er zu einer Zeit, da man anderwärts recht weitherzig war, darauf, daß sein Institut frei von fremdrassigen Lehrkräften blieb.

Hausegger, der die Altersgrenze erreicht hat — er ist, wie bekannt, am 16. August 1872 in Graz als Sohn des Musikästhetikers Friedrich von Hausegger geboren —, legt sein Amt nieder, um der Jugend Platz zu machen. Aber er wird nicht den Taktstock, auch nicht die

Feder niederlegen. Die erſte Arbeit, die er vorlegen wird, iſt die (im Verlag Guſtav Boſſe, Regensburg, vorbereitete) Herausgabe einer Auswahl der Schriften ſeines Vaters. Dieſe Tatſache bezeugt uns, daß Hausegger auch in Zukunft der Sache, der er mit vollem Glauben gedient hat, ſeinem idealen Lebensgrundſatz entſprechend, treu bleiben wird: der deutſchen Muſik. Und das ſei ihm beſonders gedankt.

## Thomaskantor Karl Straube.

Zum 65. Geburtstag am 6. Januar.

Dr. Erich Valentin ſchreibt im „Völkiſchen Beobachter" München vom 6. Januar 38:

Wenn einer 65 Jahre alt wird, pflegt man in der Regel erſtaunt zu fragen: ſchon? Bei Karl Straube iſt es umgekehrt; man fragt: erſt? Der weiße Kopf des Meiſters von St. Thomae iſt in dem Bewußtſein nicht nur derer, die Muſik treiben und lieben, ſondern der Deutſchen ſchlechthin ſo zum unauslöſchlichen Begriff geworden, daß man ſich faſt erſtaunt beſinnen muß, um ſich klar zu machen, daß der weißhaarige Meiſter auch einmal ein Werdender geweſen ſein könnte. Ein wenig bekanntes Bild zeigt Straube noch aus der Zeit, da er ſich — es war vor ungefähr vierzig Jahren — in Weſel für ſeinen Altersgenoſſen Max Reger einzuſetzen begann. Dieſer junge Straube gehört zu den erſten, die die Orgel aus der Schablone und Verſunkenheit herausriſſen und mit revolutionärer Beherztheit für eine Neuformung und Wiedergeburt der Orgelmuſik in die Breſche ſprangen. Straube und Reger, Freunde im Leben und in der Kunſt, waren die beiden Kämpfer um ein Orgelideal, das ſeit dem Tode Bachs verſchollen war. Umſtritten und anerkannt forderten ſie ihr „Jahrhundert in die Schranken". In der Tat, es gelang ihnen. Durch Straube wurde die Orgel konzertfähig. Nicht nur das, er vollbrachte es, den neuen Typ des deutſchen Organiſten zu ſchaffen, der ſich in der Welt den Ruhm errang, den einſt Straubes geiſtiger Ahne und Vorgänger an St. Thomae, Johann Seb. Bach, dem deutſchen Kantor in ſeiner Heimat ſelbſt erworben hatte.

Der Thomaskantor! Das iſt es: Wir haben über dem Thomaskantor Straube, als der er uns heute gilt, den Organiſten vergeſſen, den jungen Schöpfer, der von der Orgelbank in Weſel gar ſchnell an die Thomasorgel zu Leipzig kam und mit ſeinem damals noch impreſſioniſtiſch verbrämten Orgelſpiel Bewunderung erregte. Als aber die neue Orgelbewegung ihre Kräfte regte, wurde Straube, ſchon ein Fünfzigjähriger, nicht nur ihr treuer Mitgänger, ſondern in Bälde ihr führender Kopf, deſſen überlegenem Wiſſen, Denken und Können gerade die große Aktion der Wiederbelebung und Einbeziehung alter Muſik in das Zeitſchaffen vieles verdankt.

Der entſcheidende Einſchnitt in Straubes künſtleriſchem Werdegang war ſeine 1908, vor dreißig Jahren, erfolgte Berufung in das Thomaskantorat, das er, ein würdiger Erbe Bachs, zu jenem Weltanſehen führte, das dieſen Meiſterchor auszeichnet. Das iſt der Straube, den wir heute meinen, wenn wir ſeinen Namen nennen, der für uns genau ſo gleichklingend iſt mit dem Thomaskantorat wie der Bachs. Der Name Straube iſt ein Begriff wie der eines ſchöpferiſchen Künſtlers. Das iſt bedeutſam. Denn es beweiſt, wie ſehr in Straubes Lebenswerk eine ſchöpferiſche Kraft geſtaltend wirkt, die in der Lage war, eine ganze Stil- und Anſchauungsrichtung zu beeinfluſſen. Straube, der Gründer der Neuen Händel-Geſellſchaft, Vorkämpfer Bachs und Regers und der Orgelrenaiſſance, hat in ſeiner Thomas-Kantorei die Tat Bachs zu ihrer weiteſten Auswirkung gebracht, ſo, daß wir heute insgeſamt wiſſen, was für uns die Thomana bedeutet. Wie er einſt auf der Orgelbank bahnbrechend Neues ſchuf, ſteht er heute als Freund und Meiſter an der Spitze ſeiner Jungens, deren Singen die ganze Welt begeiſtert. Hier offenbart ſich eine andere Gabe Straubes, die des Erziehers und Lehrers. Groß iſt der Kreis ſeiner Schüler und Jünger, die — man möchte von einer „Leipziger Schule" ſprechen — im deutſchen Muſikleben als Komponiſten und Organiſten Geltung haben: Thomas, Ramin, Spitta, Keller, Högner (München), Lieſche, Heitmann, Röder u. a.

Karl Straube, der am 6. Januar 1873 in Berlin geboren wurde, gebührt der Ehrentitel, den ihm ſein Freund Max Reger vor faſt vier Jahrzehnten verliehen hat, als er ihn einen „guten Muſiker" nannte. Das ſagt mehr als alle Superlative.

# Deutſche Muſikfeſte im Jahre 1938.

| Zeit: | Ort: | Feſt: |
|---|---|---|
| 14.—15. Januar | Köthen | Graener-Muſikfeſt |
| 13. Februar bis 22. Mai | Leipzig | 1. Feſtſpielreihe „Das dramatiſche Geſamtwerk Richard Wagners" |
| 23. Februar | Halle/S. | Händel-Feſttag |
| 24. Februar bis 2. März | Halle/S. | Gaukulturwoche |
| 12.—17. März | Eſſen | Viertägiges Muſikfeſt (anläßlich des 100jährigen Beſtehens des Eſſener Muſikvereins) |
| 20.—27. März | Eiſenach | Bach-Feſttage |
| 1.—4. April | Chemnitz | Muſikfeſt |
| 3.—10. April | Hamburg | Reichstheaterwoche der HJ |
| 10.—17. April | Gau Magdeburg-Anhalt | Muſikwoche |
| 20.—21. April | Dresden | „Zeitgenöſſiſche Muſik" |
| 20. April bis 19. Juni | Leipzig | 2. Feſtſpielreihe „Das dramatiſche Geſamtwerk Richard Wagners" |
| 22.—25. April | Baden-Baden | 3. Internationales zeitgenöſſiſches Muſikfeſt |
| 23.—25. April | Leipzig | 25. Deutſches Bachfeſt |
| 23.—29. April | Wiesbaden | Deutſche Muſikfeſtwoche |
| 26.—30. April | Hamburg | Bruckner-Feſt |
| 7.—8. Mai | Frankfurt a. M. | Deutſches Schütz-Feſt in Verbindung mit der Jahrestagung der Kirchenmuſiker |
| 17.—19. Mai | Köln/Rh | Bach-Feſt |
| 21.—22. Mai | Kaſſel | Heinrich Schütz-Feſt |
| 21.—25. Mai | München | Reichstagung des Richard Wagner-Verbandes der deutſchen Frauen |
| 22.—28. Mai | Stuttgart | Internationale Muſikwoche |
| 22. Mai bis 1. Juni | Bonn | Beethoven-Feſt Bonn 1938: 21. Kammermuſikfeſt des Vereins Beethovenhaus und 8. Volkstümliches Beethoven-Feſt der Stadt Bonn |
| 22. Mai bis 2. Juni | Berlin | Berliner Kunſtwochen I (Reger-Feſt) |
| 28.—29. Mai | Langenberg | 3. Niederbergiſches Muſikfeſt |
| Mai ? | Frankfurt a. M. | Feſtwoche deutſcher Chormuſik |
| 25. Mai bis 2. Juni | Bad-Kiſſingen | Muſikfeſt |
| 28.—31. Mai | Heidelberg | Haydn-Schumann-Feſt |
| Mai / Juni | Dresden | Beethoven-Tage |
| 4.—11. Juni | Elmau | Muſikwoche |
| 7.—15. Juni | Detmold | Richard Wagner-Feſtwoche |
| 9.—29. Juni | Berlin | Berliner Kunſtwochen II (Gluck-Woche der Staatsoper) |
| 12.—19. Juni | Bad-Reinerz | Muſikfeſtwoche |
| Juni ? | Göttingen | Händel-Feſtſpiele |
| 24.—26. Juni | Donaueſchingen | Muſikfeſt |
| 25.—30. Juni | Würzburg | 17. Würzburger Mozartfeſt |
| 30. Juni bis 4. Juli | Linz und St. Florian | 10. Internationales Bruckner-Feſt |
| 2.—3. Juli | Burghauſen | Muſikfeſt Deutſch-öſterreichiſcher Kapellen |
| 8.—10. Juli | Stuttgart | Schwäbiſches Gauliederfeſt |

| Zeit: | Ort: | Fest: |
|---|---|---|
| 9.—23. Juli | Neuschwanstein | 1. Reihe der „Richard Wagner-Festkonzerte" |
| 13.—21. Juli | Bad-Ems | Haydn-Fest |
| 17. Juli bis 4. August | Zoppot | Zoppoter Wagner-Festspiele 1938 |
| 23. Juli bis 31. August | Salzburg | Salzburger Festspiele 1938 |
| 24. Juli bis 19. August | Bayreuth | Bayreuther Festspiele 1938 |
| 24. Juli bis 7. September | München | Münchener Festspiele 1938 |
| 6.—20. August | Neuschwanstein | 2. Reihe der „Richard Wagner-Festkonzerte" |
| September | Dresden | Pfitzner-Festwoche |
| Oktober | Köln/Rh. | Reger-Fest |
| 26.—29. Oktober | Mannheim | Bruckner-Fest |
| Dezember | Münster | Cäcilien-Musikfest |

## Konzertreisen des Dresdner Kreuzchores.

Von Johannes Böhm, Wachwitz.

Aus dem umfangreichen Aufgabenkreis des Dresdner Kreuzchores soll hier nur ein Gebiet herausgegriffen und dargelegt werden: die Konzertreisen. Diese sind Frucht und Zusammenfassung der ganzen Jahresarbeit, deren Vielseitigkeit nur kurz angedeutet werden möge. Voran stehen die in der ganzen musikalischen Welt bekannten, berühmten und beachteten Kreuzvespern. Oratorien-, Passions- und Kantatenaufführungen treten hinzu. Weltliche Konzerte, Konzerte für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", für das Hilfswerk „Mutter und Kind", gelegentliche Mitwirkung bei Aufführungen der Dresdner Staatskapelle, der Dresdner Philharmoniker, des Staatstheaters (Morgenfeiern) etc. und nicht zuletzt bei Veranstaltungen des Staates und der Stadt sind ein eindeutiger Beweis für die künstlerische Geltung und Einsatzbereitschaft der Kruzianer. Planmäßig durchgeführte kürzere Reisen in deutsche Gaue und Städte haben in den vergangenen vier bis sechs Jahren immer mehr dazu beigetragen, den Ruf der Kruzianer auch dort zu festigen und zu vertiefen, wo man bis vor kurzem den Chor kaum kannte (!) — eine Folge davon, daß in der zurückliegenden Systemzeit vielerorts der Kreuzchor totgeschwiegen wurde.

Nicht zuletzt aber lassen die hochbedeutenden Auslandsreisen den Kreuzchor in der musikalischen Welt, draußen wie drinnen, immer mehr als einen einzigartigen künstlerischen Sendboten ganz Deutschlands erscheinen, durch ihre musikalischen Gaben tun die Kruzianer viel Gutes für die zwischenstaatlichen kulturellen Beziehungen. Nachhaltig ist überall der Eindruck. Dies zeigen die Erfolge in Holland, in Amerika, im vorletzten Jahr in Finnland und den östlichen Randstaaten. Die Skandinavienreise des Kreuzchores (Ende 1937) ist ein neues und schönes Glied in der langen Reihe von Auslandserfolgen.

Erstmalig wurden auf dieser Fahrt Kopenhagen und Oslo, die Hauptstädte Dänemarks und Norwegens besucht. In Schweden bedeutete jedoch das Auftreten der Kruzianer die Erneuerung und Festigung einer schon lange bestehenden Freundschaft. 1920 besuchte ja der Chor das nordische Nachbarvolk zum ersten Mal. In äußerer und innerer Notzeit unseres Volkes wurden im neutralen Ausland die ersten derartigen künstlerischen Verbindungen wieder aufgenommen. Wie sehr die damaligen musikalischen Gaben noch heute bei den führenden Persönlichkeiten aus Kunst und Kritik in bester Erinnerung stehen, konnten die Teilnehmer der letzten Fahrt oft genug spüren. „Ihr habt uns damals den großen Johann Sebastian Bach gebracht! Seither ist seine Chormusik ein ständiger Bestandteil schwedischer Musikpflege geworden", so sprach es Direktor David Ahlén, Schwedens erster Kirchenmusiker, aus. Auch das sei hier als weitere Tatsache noch erwähnt: das geflügelte Wort von „Bach — dem fünften Evangelisten" rührt von dem großen Deutschenfreund, Erzbischof D. Söderblom her,

der diesen Satz nach den Bachkonzerten des Kreuzchores in Upsala und Stockholm (1920) geprägt hat.

Kreuzkantor Prof. Rudolf Mauersberger war es nun gelungen, in eingehender Probenarbeit seine Kruzianer für die neue Nordlandreise so vorzubereiten, daß in schönster Weise der alte Ruf erneuert wurde. In — gegen 1920 — noch bedeutend umfassenderer Form konnten die Kruzianer unter ihrem Kreuzkantor für die Weltgeltung deutscher Musik, insbesondere auch deutscher Kirchenmusik werben.

Im folgenden soll kurz der Verlauf der Reise nachgezeichnet werden. Vom Berliner Fest deutscher Kirchenmusik kommend, sangen die Kruzianer zunächst in Kopenhagen auf Einladung des dortigen Bachvereins und seines Dirigenten Domkantor Rastads. Der Erfolg in der Kopenhagener Slotskirke war so stark, daß noch ein zweites Konzert gegeben werden sollte. Nur die schon festgelegte Route verhinderte es. Eigenartig waren die Wünsche der Kopenhagener Gastgeber zum Programm. Man wollte nur alte Meister hören. Kopenhagen scheint sehr konservativ zu sein. Aber die alten Meister sollte ihnen eben auch ein deutscher Meisterchor beispielgebend darbieten. Das geschah. Man wünscht — beiderseits — ein baldiges Wiedersehen.

Nun folgten schwedische Städte; nicht nur die Hauptstadt; nicht nur die Domstadt Upsala; nicht nur Malmö. Vielen der zahlreichen schwedischen Mittelstädte galt ebenfalls der Besuch. Schwedens Städte (zwischen Upsala als Nord- und Malmö als Südgrenze des Reiseberichts) wurden in so starkem Maße gewonnen, daß wirklich von einem Siegeszug der Kruzianer durch Schweden gesprochen werden kann. Lund, die geistige Metropole Südschwedens, brachte den ersten Triumph. Kalmar, Västervik, Linköping (mit seiner herrlichen romanisch-gotischen Hallenkirche) und Norrköping — alles Städte an der Ostküste — standen zeitlich vor den bedeutungsvollen Tagen in Stockholm. Stockholm — ein Höhepunkt sondergleichen: im künstlerischen Erfolg, im politisch-gesellschaftlichen Rahmen, in der Breiten- und Nachwirkung, im menschlichen Erleben, im Schauen und — angesichts der Schwedenplatten — auch im Schmecken.

Im architektonisch so überwältigenden Bau der Engelbrechtskirche fand das große kirchliche Chorkonzert statt. Dicht gefüllt das Gotteshaus; Hunderte fanden keinen Platz mehr. Dann erklang Eccard, Schütz — und Bachs „Singet dem Herrn", die Meister- und Mustermotette der Kruzianer. Doch damit nicht genug! Nach Chören von Mozart und Bruckner folgte Hugo Distlers gewaltige Motette „Wachet auf". „Ein Weckruf", so schrieb die Presse. In atemloser Stille nahmen die nordischen Freunde deutscher Kultur ein zeitgenössisches Großwerk auf, das sie packte und ihnen Hochachtung und Dankbarkeit vor dem neuen Deutschland abzwang.

Am nachfolgenden Tag kam Prof. Mauersberger und seinem Kreuzchor die ehrenvolle Aufgabe zu, in einem Galaabend der Schwedisch-deutschen Vereinigung die musikalische Ausgestaltung zu übernehmen. Im ersten Hauptteil sprach Reichsstatthalter General Ritter von Epp über „Die Bedeutung von Raum und Rohstoff für die Entwicklung der Völker". Der Politiker redete zur schwedischen Öffentlichkeit und zeigte dabei klar alle Fragen auf, die Deutschland heute bewegen. Nicht minder eindringlich, und ebenfalls eine Gabe des Friedens und der Verständigung, war das nachfolgende weltliche Konzert, das Kreuzkantor Prof. Mauersberger leitete. Stürmischer, nicht endenwollender Beifall dankte Mauersberger und seinem Chor. Dieser Abend, dem u. a. das schwedische Kronprinzenpaar, der deutsche Gesandte Prinz zu Wied, Polizeipräsident Graf Helldorf, Dr. Sven Hedin, Emil Jannings u. a. beiwohnten, wurde in seinem Erfolg nicht nur ein neues Ruhmesblatt für den Kreuzchor, sondern für die deutsche Chorkultur überhaupt. Auch Reichsstatthalter Ritter von Epp sprach besondere Anerkennung und Dank aus.

Es würde zu weit führen, mehr von Stockholm zu erzählen. Stichworte müssen ausreichen, diese deutschen Musikerfolge zu unterstreichen. Stockholm brachte noch ein Radiokonzert und eine Aufführung in der deutschen Kirche. Erste Musiker wie Kurt Atterberg, David Ahlén etc. waren die Kritiker. Wir wollen darauf verzichten, auch nur Auszüge hier wiederzugeben. Es

war bisweilen kein Berichten mehr, es war ein Dank an Mauersberger, den Kreuzchor, ja an die deutsche Musik.

Konzerte in Siguina, Upsala, Eskilpuna, Nyköping und Näfteras folgten den Stockholmer Tagen. Wechselnde Eindrücke, neue Programme, landschaftliche Schönheiten und neue Erfolge. So mancher herrliche nordische Dom wurde zum besonderen Erlebnis. Jedes Konzert überfüllt. Kann ein deutscher Chor schönere Erfolge für seine Heimat erringen?

Auch der Abstecher nach Oslo gestaltete sich zu einem Ereignis, für die Sänger wie für die Hörer. Oslo wurde im Sturmlauf gewonnen. Nur summarisch können die noch folgenden Stationen der Reise behandelt werden: Christineham, Filipstadt, Skövde, Beras, Jönköping, Arvika und Malmö waren die letzten Städte, denen noch der Besuch des Kreuzchores galt.

Erhöht wurde die kulturverbindende Arbeit Mauersbergers in ihrem Erfolge noch dadurch, daß ausgezeichnete skandinavische Künstler in den Konzerten mitwirkten. Wenigstens die Namen seien hier wiedergegeben: Arild Sandvold (Oslo), Emilius Bangert (Kopenhagen), die Schweden Axel Boberg, Harald Cederwall, Louis Condé, Werner Ekström, Joseph Hedar, Karl Fromm, Olof Söderlund, Ellen Ullén, Axel Wåhlin und Henry Weman sind Organisten von Ruf. Anita von Hillern-Dunbar und Prof. Ruthström (Klavier und Violine) standen für weltliche Konzerte zur Verfügung. Nachdrücklich sei auch auf Prof. Hanns Schindler, den Würzburger Orgelmeister, hingewiesen, der in sechs Konzerten mit Orgelwerken von Bach, Reger und Brahms das vokale Programm ausgezeichnet ergänzte und umrahmte.

Zieht man das Fazit dieser Reise, so darf man sagen, daß Prof. Mauersberger neben aller Höhen- und Leistungsarbeit auch eine Breitenwirkung erzielt hat, die ihresgleichen sucht und die in ihrer Wirkung für deutsches kulturelles Ansehen auch in Fachkreisen genügend beachtet werden möge.

Der Vollständigkeit halber seien noch einige innerdeutsche Konzertfahrten des vergangenen Jahres erwähnt: Reichenau, Johanngeorgenstadt, Stollberg, Pulsnitz, Bautzen, Glogau, Sagan, Görlitz (Mauersberger als umjubelter Gastdirigent des schlesischen Musikfestes, Sonderkonzert der Kruzianer) und schließlich Berlin (vier Konzerte: Nikolaikirche, Philharmonie, Gnadenkirche, Lindenkirche). Kurz vor Weihnachten ein Sonderkonzert auf der sächsischen Feierohmdschau in Schwarzenberg im Erzgebirge, ein musikalisch-heimatgebundenes Wirken.

Sämtliche Konzerte hat Prof. Mauersberger auswendig geleitet. Zweifellos ist dies mit eines der Geheimnisse des Erfolges. Ein anderes ist die staunenswerte technische Schulung des Chores, die die Voraussetzung aller inneren musikalischen Gestaltung ist. Fassen wir zusammen: Mögen der Dresdner Kreuzkantor und Kreuzchor nun in ihrer Heimatstadt, innerhalb Deutschlands oder im Ausland ihre Kunst darbieten, sie sind Sendboten deutscher Kultur, für die man nicht genug sich einsetzen kann; denn ihre Arbeit gilt ja immer dem Ansehen der ganzen deutschen Musikkultur!

## Das Weihnachtsgeschenk eines deutschen Künstlers.

Prof. Ludwig Hoelscher spielt für seine Landsleute in den Solinger Betrieben.

Von Ernst Erich Straßl, Solingen.

Prof. Ludwig Hoelscher, der deutsche Meistercellist, der für die im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturaustausches stattfindenden ersten repräsentativen Konzerte in Rom, Mailand, Venedig, Bologna u. a. verpflichtet wurde, hatte sich an den Weihnachtstagen des vergangenen Jahres der NSG „Kraft durch Freude“ und dem Kreiskulturamt der NSDAP in der alten Klingenstadt Solingen zur Verfügung gestellt, die in seinem Auftrag sechs Konzerte vorbereitet hatten, die nach seinem Willen ein kostenloses Weihnachtsgeschenk an die Solinger schaffenden Menschen in den Betrieben bedeuteten. Diese Konzerte, von denen vier auf Hoelschers ausdrücklichen Wunsch in den Betrieben, zwischen den Maschinen und Werkstücken durchgeführt wurden, hinterließen einen außerordentlich starken Eindruck und empfingen ihre besondere Note durch das Bekenntnis des Künstlers zum schaffenden deutschen Menschen.

Wer sich bisher noch immer von der Vorstellung genährt hatte, daß „schwere" Musik nur etwas für „Berufene" sei, mußte sich von der inneren Anteilnahme und der verständigen Bereitschaft, die Hoelscher von den 4000 schaffenden Menschen entgegengebracht wurde, beschämen lassen. Wir erlebten das Spiel des Künstlers in der Riesenwerkshalle der Leichtmetall-Gießereien Rudolf Rautenbach. Weit über tausend Menschen wurden stumm vor Ergriffenheit und Freude. Aber die wenigsten nur ahnten, welche Konzentration und innere Kraft es den Künstler kostete, in diesem Riesenraum sein Instrument zum Schwingen und die Seelen seiner Hörer zum Mitklingen zu bringen. Prof. Hoelscher steigerte mit dem Beifall und Jubel seiner vielen hundert Hörer sein Gestaltungsvermögen bis zu einer gipfelnden Meisterleistung in Boccherinis „Rondo", das so abgerundet und vollendet wiedergegeben wurde, wie man es in keinem Konzertsaal hätte besser hören können. Selbst wenn man diesen Beifall miterlebte, fällt es schwer, ihn in Worte zu fassen. Immer und immer wieder mußte sich der vor Glück und Befriedigung strahlende Künstler vor den Arbeitern zeigen, die nicht eher Ruhe gaben, bis sie als letzte Weihnachtsgabe unser schönstes Weihnachtslied hören durften: „Stille Nacht, heilige Nacht", zwischen Maschinen und Fabrikwänden und darüber gebreitet eine Feierlichkeit und Andacht, daß man die Regentropfen auf dem Dache tanzen hörte. Hier wurde die Wirkung der wahren Kunst offenbar, die den Menschen erhebt und ihn zu einer glückseligen Erlebnisgemeinschaft zusammenschließt.

Der Künstler führte in allen Konzerten seine Hörer selber in den Geist und den Charakter der zum Vortrag gelangenden Stücke der klassischen Celloliteratur ein. Er betonte später, daß die Aufgeschlossenheit und Andacht der Schaffenden — er habe nie in einem Konzertsaal eine so mitgehende Zuhörergemeinde gefunden — für ihn ein Erlebnis bedeutet, das ihm zum schönsten Kraftquell seiner Arbeit werde.

Eine fünfte Veranstaltung wurde als Festkonzert unter Mitwirkung des gesamten Bergischen Landesorchesters unter Werner Saam im größten Saale Solingens auf Wunsch Hoelschers für die ehrenamtlichen Helfer der Deutschen Arbeitsfront, der NSG „Kraft durch Freude" und die kulturtragenden Kräfte durchgeführt. Das Konzert ging in einem jubelnden Beifallssturm unter. Schließlich spielte Ludwig Hoelscher am Morgen des ersten Weihnachtstages in den Solinger Städt. Krankenanstalten vor den kranken Menschen, denen diese Stunde wirklich ein Geschenk von tiefstem Werte wurde. Man sah Tränen in aller Augen, Tränen der Freude und der Ergriffenheit.

Im Reichssender Köln unterhielt sich Prof. Hoelscher im Rahmen einer „Momentaufnahme" mit dem Sprecher Dr. Maus über die Solinger Veranstaltungsreihe. Er erzählte der westdeutschen Hörergemeinde von seinem Beginnen, die Klangkultur des Soloinstrumentes in die Betriebe zu tragen und lenkte dabei gleichzeitig die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf das Solinger Kulturleben und den geplanten Theaterbau („Solingen, die einzige Großstadt ohne Theater").

Die NSG „Kraft durch Freude" und das Kreiskulturamt der NSDAP überreichten Ludwig Hoelscher nach Abschluß der musikfrohen Tage eine künstlerisch ausgeführte Urkunde, in der u. a. folgendes gesagt wurde:

> „Es ist Ludwig Hoelschers Verdienst, zum erstenmal in Westdeutschland die edle Klangkultur eines Soloinstrumentes in den Betrieb getragen und Tausenden deutscher Menschen zugänglich gemacht zu haben. Es ist sein Verdienst, dem langsam aufblühenden Solinger Kulturleben neue, wertvolle Impulse geschenkt zu haben. In einer beispielgebenden Art hat er sich damit erneut das Bekenntnis der Solinger Bevölkerung zu seinem wahren und echten Künstlertum gesichert."

Prof. Ludwig Hoelscher war besonders von seinen Besuchen in den Betrieben so beeindruckt, daß er beim Abschied den verantwortlichen Männern der Partei und der NSG „Kraft durch Freude" die Versicherung gab, in jedem Jahre zu einer ähnlichen Veranstaltungsfolge bereit zu sein. Ein Bekenntnis eines Künstlers zu seiner Heimat und zu seinen schaffenden Volksgenossen in den Betrieben, wie man es schöner und vorbildlicher nicht zu wünschen braucht. Diese Konzerte Hoelschers sind auch insofern eine Kulturtat, als es immer noch selten ist, daß sich Künstler für Konzerte vor den Schaffenden der Betriebe in dieser Form zur Verfügung halten.

# Die große Orgel der Abteikirche zu Amorbach.

Zur Wiedererweckung eines Meisterwerks deutschen Orgelbaus der Barockzeit.

Von Dr. Ernst Fritz Schmid, Amorbach.

Unter den west- und süddeutschen Orgelbauern des 18. Jahrhunderts, deren überragendes Schaffen im Rahmen des gesamtdeutschen Orgelbaues ihrer Zeit noch lange nicht nach Gebühr gewürdigt worden ist, nehmen neben Joseph Gabler, dem Meister von Weingarten, und Johann Nepomuk Holzhay, dem hochbegabten Erbauer der Werke zu Obermarchthal, Rot a. d. Rot usw. eine überragende Stellung drei bzw. vier Meister ein, deren Schaffen sich stark nach dem Westen Europas ausrichtet: Johann Andreas Silbermann in Straßburg, der Neffe des berühmten Freiberger Meisters, ferner der geniale Karl Riepp von Ottobeuren, dessen Orgelwerke in der dortigen Klosterkirche zum Großartigsten gehören, was süddeutscher Barock schuf, und schließlich das Brüderpaar Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm von Rhaunen-Sulzbach am Hunsrück[1]. Zu den Meisterwerken der Brüder Stumm gehört nun u. a. auch die große Orgel in der Kirche der 1803 aufgehobenen Benediktinerabtei Amorbach im bayrischen Odenwald. Sie entstand in den Jahren von 1774 bis 1782, von Abt Hyacinth Breuer als Krönung der seit Jahrzehnten schon Schritt für Schritt durchgeführten Erneuerung der Abteikirche im Geist des Hochbarock und Rokoko gedacht[2]. Mit diesem Meisterwerk, das der Abtei einschließlich der von den Karlstädter Bildhauern Franz Ignaz und Georg Schäffer gelieferten Bildschnitzereien des Gehäuses den runden Preis von 16 600 Gulden gekostet hat, trat das Odenwaldkloster in jeder Hinsicht würdig neben die repräsentativen Leistungen, welche die andern feudalen Klöster Süddeutschlands knapp vor ihrer Aufhebung in edlem Wettstreit kulturellen Strebens der Nachwelt hinterließen. Die Amorbacher Abteikirche ist in ihrer Art ein ebenso geschlossenes Gesamtkunstwerk von Malerei, Plastik und Musik geworden, wie so viele süddeutsche Klosterkirchen jener Epoche des gesteigerten Lebensgefühls. Während leider aber in so manchen andern dieser Kirchen die Orgel, der musikalische Teil jener Symphonie der Künste, unaufhaltsamem Verfall ausgeliefert war oder noch ist, trug im Falle Amorbach die in den Jahrzehnten der Nachkriegszeit für Nord- und Mitteldeutschland so fruchtbare deutsche Orgelbewegung auch einmal für Süddeutschland reiche Frucht, dank der Initiative des Bayrischen Landesamts für Denkmalpflege, das in Johannes Mehl einen ausgezeichneten Sachverständigen fand. Ihm ist die pietätvolle Wiederherstellung des vorher stark entstellten Orgelwerks der Brüder Stumm zu Amorbach in den Jahren 1934 bis 1936 zu danken, wozu der heutige Besitzer der Abteikirche, Emich Fürst zu Leiningen, durch seine verständnisvolle Förderung Wesentliches beitrug. Das Ergebnis von Mehls Erneuerungsplan, der in vorbildlicher Weise durch die schon Jahrzehnte vorher bei der Erneuerung der Ottobeurener Riepp-Orgeln bewährte Firma Steinmeyer & Söhne in Öttingen verwirklicht wurde, läßt kaum Wesentliches mehr zu wünschen übrig; die Erneuerung fügt dem Werk, dessen 1868 veränderter Spieltisch leider aus finanziellen Gründen erhalten bleiben mußte, noch einige Register nord- und mitteldeutscher Barocktradition hinzu, so daß der prachtvolle, wiederhergestellte Originalklang der 46 klingenden Register der Brüder Stumm durch die Farben von 12 weiteren Stimmen auch der Farbigkeit der nordischen Orgelliteratur des Barock zu dienen vermag. Abschließend sei die gegenwärtige Disposition des Werkes gegeben[3]:

[1] Eine ganz ausgezeichnete, überaus reichhaltige Materialsammlung zum süddeutschen Orgelbau des Barock bringt Hermann Meyer in seiner Studie „Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben", Zeitschrift „Schwabenland", Jg. IV, H. 7 (1937), S. 237 ff. Meyer bereitet gegenwärtig die Veröffentlichung eines Werkes über Karl Riepp vor. Über Gabler und Holzhay vgl. außerdem Robert Weber, Die Orgeln von Joseph Gabler und Johannes Nepomuk Holzhay, Tübinger Diss. 1931, über J. A. Silbermann Hugo Ernst Rahner, Der Neubau der Stiftsorgel St. Blasien unter Abt Martin Gerbert durch Johann Andreas Silbermann, Archiv für Musikforschung, Jg. II, H. 4 (1937), S. 433 ff.

[2] Vgl. Ernst Fritz Schmid, Die große Orgel der Abteikirche Amorbach, Beobachter am Main (Aschaffenburg) 1937 Nr. 285 (4. Dez.), S. 11 f. und Ernst Fritz Schmid, Die Chororgel der Abteikirche Amorbach, ebendort Nr. 262 (6. Nov.), S. 5.

[3] Gewöhnlicher Druck bedeutet wiederhergestellte oder noch original übernommene Register der

I. Hauptwerk:

1. Prinzipal 16′
2. Oktav 8′
3. Superoktav 4′
4. Oktav 2′
5. Quint $2\,{}^{2}/_{3}$′
6. Mixtur 2′, 6fach
7. Cornett 8′, 5fach
8. Cimbel 1′, 3fach
9. Bourdon 16′
10. Gedackt 8′
11. Quintatön 8′
12. Klein gedackt 4′
13. Viol di Gamb 8′
14. Trompete 8′ [4]
15. Vox angelica 2′ [5]

II. Oberwerk:

16. Geigend Prinzipal 8′ [6]
17. Oktav 4′
18. Superoktav 2′
19. Nasat $2\,{}^{2}/_{3}$′ [7]
20. Terz $1\,{}^{3}/_{5}$′
21. Mixtur 1′, 4fach
22. *Grobmixtur 2′, 12- bis 16fach*
23. Grob gedackt 8′
24. Flaut Travers 8′
25. Rohrflaut 4′ [8]
26. Solicinal 8′
27. Cromorne 8′
28. Claron 4′ [9]
29. *Dulzian 16′*

Tremulant

III. Echowerk:

30. Oktav 2′
31. *Prinzipal 8′* [10]
32. *Geigend Prinzipal 4′*
33. Quint $1\,{}^{1}/_{3}$′
34. *Scharf ${}^{2}/_{3}$′, 3—4fach*
35. *Klingend Cimbel ${}^{1}/_{4}$′, 4—5fach*
36. Hohlpfeife 8′
37. Flaut 4′
38. Flageolet 1′
39. Gämſenhorn 2′
40. Vox humana 8′
41. Krummhornbaß 8′

41a. Hautbois Diskant 8′

42. *Singend Regal 4′*
43. *Rankett 16′*
44. Glockenſpiel

Tremulant

Pedal:

45. Offener Baß 16′
46. Oktavbaß 8′
47. Superoktavbaß 4′
48. Mixturbaß 2′, 6fach

(48a. *Cimbelbaß ${}^{1}/_{4}$′, 4—5fach, transm. aus III.*)

49. Subbaß 16′
50. *Pommerbaß 4′*
51. *Nachthornbaß 2′*
52. Violonbaß 16′
53. *Violbaß 8′* [11]
54. Poſaunbaß 16′
55. Trompetbaß 8′ [12]
56. Klarinettbaß 4′
57. Kornettbaß 2′
58. *Poſaunbaß 32′*

(58a. *Dulzianbaß 16′, transm. aus II.*)
(58b. *Krummhornbaß 8′, transm. aus III.*)
(58c. *Regalbaß 4′, transm. aus III.*)

---

Stummſchen Dispoſition, Kurſivdruck die durch Mehl neu hinzugefügten Regiſter. Der originale Kaſtenſpieltiſch konnte, wie erwähnt, nicht wiederhergeſtellt werden. Der Stummſche Manualumfang von 46 Tönen (C bis a″!) und Pedalumfang von 25 Tönen (C bis c′) wurde auf C bis f‴ bzw. C bis f′ erweitert. Die originalen Kopplungsmöglichkeiten wurden ſchon 1868 durch Einführung einer indirekten Koppel III/I verändert; heute verfügt das Werk über die Koppeln III/II, II/I, ſowie Pedal-Koppel I und II, jedenfalls über mehr als einſt die Stummſche Orgel. Auch ſind vier im 19. Jahrhundert eingeſetzte Kollektivtritte (feſte Kombinationen) belaſſen worden.

[4] Bei Stumm geteilt in „Trompet Baß“ und „Trompet Diskant“.

[5] Eine Stumm'ſche Spezialität (Zungenſtimme).

[6] Bei Stumm nur „Prinzipal“; das Geigend Prinzipal ſtammt von 1868 (Steinmeyer).

[7] Bei Stumm „Quint $2\,{}^{2}/_{3}$“.

[8] In der Stummſchen Dispoſition wohl irrtümmlich als „8′“ bezeichnet.

[9] Eine der weſentlichen Änderungen: bei Stumm ſtand hier eine „Vox humana 8′“; Stumms Werk enthielt alſo zwei ſicher voneinander charakteriſtiſch verſchiedene Regiſter dieſes Namens in II und III.

[10] Urſprünglich 1868 von Steinmeyer in II eingebaut. Der eigenartige Charakter des Stummſchen Echowerks, das eben k e i n achtfüßiges und vierfüßiges Prinzipal enthielt, iſt damit etwas geſtört.

[11] Dieſes Regiſter war 1868 von Steinmeyer als „Cello 8′“ eingebaut worden und wurde unter Änderung des Namens beibehalten.

[12] Als weſentliche Änderung bemerkenswert: Stumm hatte hier einen „Fagottbaß 16′“. Der Mangel wird durch den transmittierten Dulzianbaß aus II gemildert.

# Heinrich Schütz's Familiengeſchichte und deren Richtigſtellung.

Von Karl Spies, Bad Köſtritz.

Von Volksgenoſſen mit dem Familiennamen Schütz oder Schütze glauben nicht nur wenige von dem größten Tonſetzer des 17. Jahrhunderts Heinrich Schütz abzuſtammen und ſtellen deswegen Nachforſchungen an. Dieſe Annahme iſt aber eine irrige, denn Heinrich Schütz hatte keine Söhne, ſondern nur zwei Töchter, von welchen die eine im Alter von 18 Jahren verſtarb und die andere mit dem Dr. der Rechte Chriſtoph Pinkert, zuletzt Bürgermeiſter in Leipzig, verheiratet war und fünf Kinder gebar. Von dieſen verheiratete ſich nur Gertrud Euphroſyne mit dem Wurzner Domherrn Johann Seydel, Ratsverwandten zu Leipzig. Aus dieſer Ehe gingen nur zwei Kinder hervor. Nur etwaige Abkömmlinge von dieſen beiden Kindern würden unmittelbar von Heinrich Schütz abſtammen. Dagegen könnten mit dieſem Volksgenoſſen mit dem Familiennamen Schütz oder Schütze nur mittelbar durch ſeine Brüder und Halbbrüder blutsverwandt ſein. Dazu ſoll auf Grund jahrzehntelanger Forſchungen zur Schützſchen Familiengeſchichte und weiterer wichtiger archivaliſcher Ermittlungen aus neueſter Zeit nachſtehendes veröffentlicht werden.

Heinrich Schütz' Vater war der frühere Geraer Stadtſchreiber, ſpätere Köſtritzer und zuletzt Weißenfelſer Gaſtwirt, dort auch Bürgermeiſter Chriſtof Schütz, der um 1550 herum geboren wurde. Sein Großvater war Albrecht Schütz, ebenfalls Gaſtwirt in Köſtritz und Weißenfels. Dies war nicht nur in Köſtritz, ſondern auch in Weißenfels archivaliſch feſtgeſtellt worden. Dagegen hatte Prof. Dr. Uhle, weiland in Chemnitz, in den Jahren 1929 und 1930 aus den Schützſchen Stiftungsakten in Chemnitz feſtgeſtellt, daß nicht Albrecht Schütz, ſondern der Marienberger Amtsverwalter Chriſtoph Schütz der Großvater von Heinrich Schütz und erſterer nur deſſen Onkel (Großonkel!) geweſen ſei (Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geſchichte, 27. Jahrbuch 1930, „zur Lebensgeſchichte des Tonſchöpfers Heinrich Schütz"). Dieſe, auch mit in Otto Michaels Schrift „Heinrich Schütz. Eine Lichtgeſtalt des deutſchen Volkes" aufgenommene unzutreffende Feſtſtellung ſoll durch Dr. Uhle's mißverſtändliche Auffaſſung und Auslegung einer Erklärung Heinrich Schütz's in den Schütz'ſchen Stiftungsakten zu den Schütz'ſchen Familienwappen beider Linien entſtanden ſein. Die in dieſer Richtung wieder aufgenommenen archivaliſchen Forſchungen haben immer wieder zu der Feſtſtellung geführt, daß tatſächlich Albrecht Schütz der Großvater von Heinrich Schütz war. Dabei wurde im Jubiläumsjahre 1935 im Thür. Staatsarchiv zu Greiz ein Aktenheft über eine Geraer Prozeßſache ermittelt, in der der damals Weißenfelſer Gaſtwirt Chriſtof Schütz als Zeuge im Jahre 1612 vernommen wurde und zu ſeinen Perſonalien angegeben hat, er ſei 62 Jahre alt, ſein Vater habe Albrecht Schütz geheißen, die Mutter Urſula, die zuerſt in Gera, dann in Köſtritz auf dem obern Gaſthof und ſpäter in Weißenfels gewohnt hätten, wo ſie auch geſtorben ſeien. Er ſei ſeinen Eltern nach Köſtritz auf den obern Gaſthof gefolgt und ſei dann nach Weißenfels gezogen, wo er noch auf dem Gaſthofe wohne. In letzter Zeit iſt dazu noch im Eiſenberger Amtsgerichtsarchiv ein von Heinrich Schütz und deſſen „Vetter und gevatter, H. Chriſtian Reißken, Stadt- und Landrichter zue Gerau" über ein Waldſtück im „Ambt Eyſenbergk" abgeſchloſſener Vertrag dt. Weißenfels den 7. Juni 1653 ermittelt worden, in dem ausdrücklich auch auf das „GroßVatter vnd GroßMüterliche Erbe", ſonach des Albrecht Schütz und deſſen Ehefrau Urſula Bezug genommen wurde. Damit wurde in beiden Fällen auch urkundlich beſtätigt, daß Albrecht Schütz Heinrich Schütz's Großvater war. Deſſen Sohn Chriſtof Schütz hat ſich jung, wohl erſt 21 Jahre alt, und zwar zuerſt mit der Gaſtwirtstochter Margarethe Weydemann in Pötewitz im Kreiſe Weißenfels verheirathet. Wie viel Kinder in dieſer Ehe geboren wurden, konnte nicht ermittelt werden, weil in Köſtritz Taufregiſter erſt von 1580 ab vorliegen. Es ſoll aber aus dieſer erſten Ehe ein Sohn Benjamin ſtammen. Vermutlich iſt die erſte Frau ſchon vor 1580 oder zu Anfang dieſes Jahres geſtorben. Da aber ebenfalls Begräbnisregiſter vor dieſem Jahre nicht vorliegen und ſogar die auf die Jahre 1580 bis 1637 von „Croaten" verbrannt wurden, konnten keine Feſtſtellungen getroffen werden. Nun kommt im Köſtritzer Taufregiſter vom Jahre 1580 unter dem 19. Dezember als Pate auch „Martha Chriſtof Schützens Weib" vor. Aus dieſer Eintragung und nach ſonſtigen andern

Anhaltspunkten muß geschlossen werden, daß Christof Schütz in zweiter Ehe mit einer Frau dieses Vornamens verheiratet war, die ihm am „13. February 1582 vmb 8 Uhr abends" einen Sohn mit schon dem Vornamen Heinrich gebar, der um 12 Uhr nachts die Nottaufe erhielt. Mutter und Kind verstarben anscheinend schon tagsdarauf. In den Köstritzer Taufregistern wurde in alten Zeiten nur der Name des Kindesvaters angegeben, nicht aber auch Vorname und Familienname der Mutter vor der Eheschließung. Daher kommt es, daß der Familienname der zweiten Ehefrau Christof Schütz' nicht ermittelt werden konnte. Im Köstritzer „Copulationsregister" (Trauregister) vom Jahre 1583 befindet sich unter dem 5. Februar folgende Eintragung: „Christof Schütz allhier mit des Bürgermeisters Johann Bieger in Gera Tochter Euphrosine ehelich Beilager gehalten. Dies ist zu Gera verrichtet worden". Die Bezeichnung „eheliches Beilager" wurde nur bei Brautpaaren gebraucht, die besonderes Ansehen genossen. Aus dieser dritten Ehe gingen in Köstritz hervor „1584 9. Marty Dorthea ein Töchterlein Christof Schütz", dann „1585 8. Oktober (Tauftag 9. Oktober) Heinricus ein Söhnlein Christof Schütz" und „1587 22. Juni Georg, ein Söhnlein Christof Schütz". Ein weiterer Sohn mit Vornamen Valerius ist anscheinend in Weißenfels geboren worden. Die Familie Christof Schütz verzog dorthin im Frühjahr 1591 als der Sohn Heinrich $5^1/_2$ Jahre alt war. Von manchen Seiten wird auch noch der am 4. Januar 1589 in Köstritz geborene Johannes Schütz für einen Sohn von Christof Schütz gehalten. Dies ist aber unzutreffend, denn Johannes Schütz war ein Sohn des Bruders von Christof Schütz, Andreas Schütz. Noch im Jubiläumsjahre 1935 wurde sogar durch Rundfunk angegeben, daß Heinrich Schütz in Kistritz im Kreise Weißenfels geboren worden sei. Wenn auch Hauptsache ist, daß ein besonders hervorragender Mensch geboren wurde, ganz Nebensache aber wo, besonders dann, wenn, wie bei Heinrich Schütz, am Orte seiner Geburt seine hervorragende Begabung nicht schon hervorgetreten ist, so steht doch durch das Taufregister urkundlich fest, daß Heinrich Schütz in Köstritz geboren wurde.

Wenn nun aber Volksgenossen mit den Familennamen Schütz oder Schütze, die glauben nach vorstehenden Angaben von Heinrich Schütz durch dessen Brüder oder Halbbrüder mittelbar abzustammen oder andere mit andern Familiennamen mit ihm blutsverwandt zu sein und deswegen Nachforschungen anstellen wollten, könnte dies am besten in Weißenfelser Pfarr-, Amtsgerichts- und Stadtarchiven geschehen, besonders aber im Amtsgerichtsarchiv, in dem sich Akten über die Regelungen des Nachlasses sowohl des Großvaters Albrecht als auch des Vaters Christof befinden dürften. In solchen Akten würden die Erben alle angegeben sein. Nach einer Eingabe Heinrich Schütz's an das „Ambt Eysenbergk" (Eisenberg) über den Verkauf einer ihm im Erbgange für Nachlaßverläge von den übrigen Erben eigentümlich überlassenen Wiese vom 17. Juni 1653 wurde die Regelung des Nachlasses seines Vaters erst im Jahre 1642 beendet.

## Das Recht des Dichters.

Ein Notruf von Ernst Ludwig Schellenberg, Weimar.

Es scheint an der Zeit zu sein, ein heftiges und anklagendes Wort aufzuwenden, um einen Übelstand zu brandmarken, gegen den endlich einmal rückhaltlos und aufklärend angekämpft werden muß. Es ist nämlich noch immer kein endgültiger Schutz für den Lyriker gegeben angesichts der Entstellungen und der Willkür, welche schaffende Musiker an den Versen verüben, die sie zu kompositorischen Zwecken gewählt haben. Jeder Konservatorist, jeder Unfähige darf mit fremden Gedichten nach Belieben schalten, sie besudeln und entwerten! Aber nicht genug damit: in leider allzu häufigen Fällen beweist sich die schmerzliche Unbildung und Kulturlosigkeit jener Musiker auch darin, daß sie eigenmächtig an den Versen ändern und „verbessern", wie es ihrem Gutdünken angemessen erscheint. Erkennt man nicht die schmachvolle Preisgabe des Dichters, die derbe Entwürdigung seines Kunstwerkes? Ich rede hier nicht nur aus eigener Erfahrung, sondern in deutlicher Erinnerung anderer Fälle, die mich mit Scham und Zorn erfüllt haben. Ich könnte Beispiele in erstaunlicher Anzahl darbringen.

Nun ist wohl bekannt, daß selbst ein Robert Schumann von diesem Vorwurfe keineswegs freizusprechen ist. Im „Spanischen Liederbuche" finden sich Verstöße, die kaum begreiflich

klingen; in „Kommen und Scheiden" (op. 90 Nr. 3) hat es sich sogar Lenau gefallen lassen müssen, um die letzten Worte der zweiten Strophe betrogen zu werden. „Jung Volkers Lied" (op. 125 Nr. 3) ist vermutlich aus „moralischen" Gründen (der unmoralische Mörike — wann hätte man dergleichen verspürt!) geändert, verstümmelt worden. Aus dem Mutterleib (reimt auf: Weib) ist ein Mutterarm geworden; die Schlußzeilen: „von dem hat sie ein lustig Kind in ihrem Schoß empfangen" lauten jetzt: „von dem hat sie ein lustig Kind, Jung Volker, mich, empfangen"!!

Dergleichen „Sorglosigkeiten" sind und bleiben ein Schimpf, mit dem man den Dichter behaftet. Es steht wahrhaftig einem jeden Komponisten frei, solche Verse, die ihm nicht behagen, unvertont zu lassen; aber sie zu mißbilden und dann den Namen des Verfassers beizufügen — diese Unverfrorenheit verdient die herbste Abweisung. Jedes Komma sei heilig! Die Interpunktion, die schon äußerlich auf Rhythmus und Betonung verweist, erheischt dieselbe Wichtigkeit wie Taktstriche, Pausen und Punktierung im Notensystem, die sich ohne Zweifel kein gewissenhafter und bewußter Komponist willkürlich wird verändern lassen.

Als ich einmal den verstorbenen Max Reger, dessen literarische Kenntnisse seinen musikalischen merkbar nachstanden, auf diesen Umstand aufmerksam machte bei Gelegenheit eines seiner Lieder nach meinen Versen, die nur zerbrochen benutzt worden waren, staunte er mich zweifelnd an und brummte geringschätzig: „Aber es ist doch ganz egal!"

Und nun beachte man, daß die Texte mit Angabe des Verfassers auf dem Programm veröffentlicht werden. Freilich geschieht auch diese selbstverständliche Pflicht nur in verhältnismäßig wenigen Fällen; bei Rundfunkansagen wird der Dichter zumeist als unwesentlich überhaupt verschwiegen! Man überlege, welcher Unfug auf den Konzertfolgen dargeboten wird. Zumal jede Wortwiederholung unbarmherzig nachgedruckt wird, ohne jede Kenntnis der Metrik oder des Dichters selber. Nun sollte man voraussetzen, Goethes oder Mörikes Werke müßten selbst bei den Sängern nicht völlig unbekannt geblieben sein; wer Hugo Wolfs Lieder vorträgt, könnte zum mindesten in den Gedichten der von ihm gewählten Lyriker — es sind wahrlich keine nebensächlichen! — einigermaßen Umschau gehalten haben. Eitle Hoffnung! Auf einem Programm habe ich einmal folgendes verzeichnet gefunden (ich kopiere mit Sorgfalt):

Über allen
Gipfeln ist Ruh in allen
Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch,
Die Vögelein schweigen im Walde, im Walde.
Warte nur,
Balde ruhest du auch, du auch, ruhest du auch.

Ich denke: sapienti sat! . . .

In einem Briefe an seinen Verleger hat Rainer Maria Rilke diese bewegliche Klage geschrieben: „Nun zeigt sich aber, daß der Text, teils wohl aus Flüchtigkeit, teils um sich mit der Musik zu vertragen, rücksichtslos geändert ist —, und ich frage mich, ob man nicht diesen Anlaß aufgreifen müßte, um zu diesem oder ähnlichen Vorfällen Stellung zu suchen und zu überlegen, was etwa sich künftig dagegen bewirken ließe. Denn ein ungehöriger Eingriff ist es doch auf jeden Fall, nicht wahr?"

Ich habe schon früher den Vorschlag ausgesprochen, und ich wiederhole ihn hier mit allem Nachdruck: es sollte vor jedem Liede das Gedicht gesondert und in sorgsam genauer Wiedergabe abgedruckt werden! Es wäre damit für den Sänger die Erleichterung geboten, zunächst die Verse selber zu empfangen und zu durchsinnen (falls er diese Fähigkeit sein eigen nennen darf, was leider nicht immer zu geschehen pflegt!), und es wäre auch die Gewähr gegeben, daß auf den Programmen kein allzu täppischer und läppischer Unfug zu lesen wäre. (Armin Knab und Paul Scheinpflug haben dankenswerterweise sich auf solche Art ihrer Dichter angenommen.) Vor allem gilt es, die schuldige Ehrfurcht vor den Versen zu wahren. Hält sich der Komponist wirklich für gezwungen, eine Änderung einzuführen, so frage er, wie es sich

gebührt, vorher um Erlaubnis, oder — falls der Dichter verstorben oder nicht zu erreichen ist — rechtfertige er sein Tun in einer Anmerkung.

Zum Schluß ein pikantes Erlebnis aus eigener Erfahrung. Ein Musiker übersandte mir einige Lieder, in denen meine Gedichte verunstaltet und mißbraucht waren. Auf meine Vorhaltungen, dieses Verfahren künftighin einzustellen, hielt es dieser Herr für notwendig, mir auf offener Postkarte zu antworten, aus der ich einige Sätze zugänglich machen muß, denn es wird gut sein, offenkundig zu beweisen, in welch bedenklicher Unbildung und Überschätzung sich jene Musiker gefallen, denen berechtigte Einwendungen gleichgültig und mißliebig erscheinen angesichts ihres eigenen Dünkels oder ihrer unbewiesenen Unfehlbarkeit:

„Ich war wirklich so unklug, mir einzubilden, Ihnen durch die Vertonung der Gedichte und deren Verbreitung dienlich gewesen zu sein, zumal die Kritik sie recht günstig behandelt — trotz meiner Musik! Wo ich aber über die Lieder etwas hörte, kannte niemand den weltberühmten Dichter! (NB: die letzten Worte sind unterstrichen!) Ich bin Ihnen gern gefällig und werde sowohl bei der bevorstehenden Neuauflage der Kinderlieder Ihre Texte ein für allemal entfernen, als auch aus dem neuen Band in Kürze erscheinender Kinderlieder die mit Ihren Texten geschriebenen ausmerzen. Ihr Ruhm strahlt also unbefleckt . . .“ PS. „Wenn ich an Ihren Gedichten etwas änderte, um gute Lieder daraus zu machen, wird es wohl notwendig gewesen sein.“

Ich glaube, jeder Zusatz ist überflüssig!

# MUSIKALISCHE FASCHINGS-ECKE

## Musikalischer Briefkasten für jedermann.

Von M. Fritze.

A. N. aus Kalau. Sie fragen, was langweiliger als eine Flöte sei, und erwarten wohl die Antwort: „Zwei Flöten!“ Falsch; denn noch langweiliger ist eine Sopranblockflöte!

Oberförster Kunz. Sie haben Ihre Wette verloren. Das Lied „Üb' immer Treu und Redlichkeit“ erklang noch nicht zu Lebzeiten des „Alten Fritz“. Der Text entstand zwar 1775, Mozarts Melodie aber erst 5 Jahre nach dem Tode des großen Königs,. Sie können aber eine Wette eingehen, die Sie bestimmt gewinnen werden. Wetten Sie doch, daß Sie mit in dem Lied vorkommen! Es heißt nämlich darin:

Der alte Kunz war bis ans Grab
ein rechter Höllenbrand . . .

Emil Krachwitz. Sie wurden neulich von einem Schutzmann aufgeschrieben, als Sie nachts auf der Straße „Die Lore“ sangen. — Der Schutzmann befindet sich im Rechte, da das Lied seit dem 1. April 1934 verboten ist. Besagte Lore heiratete nämlich an diesem Tage; und ihr Gatte ist sehr eifersüchtig!

Studiosus N. Man hat Ihnen einen Bären aufgebunden. Unter Versetzungszeichen versteht man in der Musik etwas anderes als Pfandscheine. Auch ist das sogenannte Quadrat kein Ein-, sondern ein Auf-lösungszeichen!

Nelli Z. Der Unterschied zwischen Schumann und Schubert ist noch schwerer, als der zwischen mir und mich. Es gibt nämlich ganz überflüssiger Weise zwei Schumänner, einen toten, der Robert heißt, und einen lebenden mit dem Vornamen Georg!

Paul Urach. Wenn du dich mit deinem Bruder Max beim Vierhändigspielen immer keilst, so laßt euch doch von eurem Vater noch ein Klavier kaufen!

Kommerzienrat Sch. Ich bin gern bereit, in Ihrer Villa eine Reihe von Einführungsabenden in Bachs Wohltemperiertes Klavier zu halten. Für genügend wohltemperierten Wein tragen Sie wohl Sorge!

F. T. in Ch. Mix-dur und r-moll ſind keine Tonarten. Da hat ſich jemand einen Scherz mit Ihnen erlaubt.

Kompoſitionsſchüler V. Sie ſenden uns den erſten Satz Ihrer Sinfonie für großes Orcheſter und fragen an, warum der Herr Profeſſor die Arbeit mit den Worten beurteilte, Sie müßten ſtets mit zwei Hörnern inſtrumentieren. Es iſt dies eine Umſchreibung für: „Sie Rindvieh!“

Eine Cembaloſchwärmerin. Die zwei Manuale des Inſtruments ſind nicht zum Vierhändigſpielen beſtimmt. Der Herr, der neulich neben Li St. ſaß, wendete nur die Blätter um.

Anton Käßmayer. Ganz richtig, Ihr Namensvetter hat eine Speiſekarte in Muſik geſetzt. Heute dürfen Sie dieſen Scherz nur mit 60prozentiger Kürzung aufführen!

Guſtav Seufert. Ihre alte Tante wünſcht, Sie ſollten mehr Muſik treiben. Sagen Sie ihr nur, Sie ſöffen auch ſo ſchon mehr, als Ihrer Geſundheit zuträglich iſt!

San.-Rat Dr. Tr. Beſagter Kuhnau iſt ſchon mehr als 400 Jahre tot. Er hat beſtimmt nicht auf Sie angeſpielt, wenn er das Buch „Der muſikaliſche Quackſalber“ ſchrieb. Es iſt übrigens ſehr luſtig zu leſen!

Bewohner einer „Spielhölle“. Die Parodie auf die Lorelei ſtammt von Moſzkowſki. Oben werden die Kloſterglocken geübt, rechts nebenan Cello, links Oboe und darunter Klavier mit Geſang. Der Schluß heißt:

Ich glaube, in ſolcher Laune,
könnt' ich ein Verbrechen begehn.
Ich kaufe mir eine Poſaune.
Dann wollen wir weiter ſehn!

Ein beſorgter Vater. Natürlich möchte Ihr Junge zeitig anfangen, wenn er das Kontrabaßſpiel erlernen ſoll. Da es aber keine Vierundſechzigſtel- oder Hundertachtundzwanzigſtelinſtrumente gibt, müſſen Sie mit dem Kleinen zuſammen ſpielen. Sie laſſen ihn „Achſelreiten“. Er guckt in die Noten und führt oben die Griffe aus, während Sie in den unteren Regionen der Baßgeige den Bogen in Bewegung ſetzen. — Es handelt ſich um keinen General Baß, ſondern um den Generalbaß, worüber Sie in einem Lexikon nachleſen können.

Emil Kliemchen aus Kötzſchenbroda. Wenn auch viele Saxophone in Sachſen hergeſtellt werden, ſo heißt doch das Inſtrument nicht nach Sachſen, ſondern nach ſeinem Erbauer Sax, der kein Sachſe, ſondern ein Belgier war.

Eine 110-prozentige. Ich bin ganz Ihrer Anſicht, daß man heute in einer Abſchiedsfeier nicht mehr Mendelsſohns „O Täler weit, o Höhen“ ſingen darf; und ich halte ganz mit Ihnen „Es iſt beſtimmt in Gottes Rat“ für beſſer. Warum aber ſchlagen Sie denn nicht das berühmte Comitat „Nun zu guter Letzt . . .“ vor?!

Ein Freund von Schlaginſtrumenten. Ich ſoll Ihnen den Unterſchied zwiſchen Pauke und Trommel erklären. Was Sie für eine Pauke halten, iſt die Große Trommel. Was Sie hingegen Keſſelpauke nennen, iſt die richtige Pauke. — Ein A . . . . pauker iſt kein Paukenſchläger, ſondern ein Lehrer!

„Auf Flügeln des Geſanges“. Ihre Prophezeiung, Mendelsſohn würde noch eine Kanone, iſt bereits erfüllt. In Leipzig hat man nämlich ſein Denkmal eingeſchmolzen!

Bachfreund. Joh. Seb. Bach hat die Einrichtung „Kraft durch Freude“ noch nicht gekannt. In der Biographie, die Sie anführen, bedeutet die Abkürzung „KdF“ etwas anderes, nämlich Kunſt der Fuge. Das Muſikaliſche Opfer iſt kein Gehaltsabzug, wie Sie fälſchlicherweiſe vermuten. Es müßte doch ſonſt Muſikaliſches Notopfer heißen!

Max Hartkopp. Der Kapellmeiſter ſagte, ſeine Ehe gehe in E-dur. Damit meint er, daß er von vier Kreuzen geplagt ſei, nämlich von der Frau, von der Schwiegermutter und von zwei ledigen Töchtern. Nun glauben Sie, wenn ſich jemand nach Ihrem Befinden erkundigt, könnten Sie ſagen: „Bei mir geht es in Es-dur; denn ich habe viel Ärger mit meiner Alten, mit dem Lausbub von Sohn und dem Miſtvieh von Hund!“ — Da Genuß von

Seefischen gehirnbildend ist, empfehle ich Ihnen, jede Woche zwei Walfische zu verzehren. Dann können Sie nach einem Jahre wieder einmal anfragen!

„Muttersorgen". Sie klagen uns, daß keins Ihrer sechs Kinder musikalische Anlagen hat. Wir beglückwünschen Sie zu diesen Wunderkindern. Es ist nämlich ein Wunder, wenn eine Mutter einsieht, daß ihre Kinder keine Wunderkinder sind!

„Rache ist süß." Sie haben vor einigen Jahren in der ZFM einmal einen Aufsatz gelesen, in dem gezeigt ist, was man alles mit Noten darstellen kann. Da die Verbalinjurien „Affe" und „Schaf" bereits benutzt sind, fragen Sie an, wie „Gauner" und „Halsabschneider" in Noten zu schreiben sind. Das geht nicht. Sie müssen ein Schimpfwort suchen, das sich aus c d e f g a h bilden läßt. Außerdem können Sie noch b es as usw., ferner fis cis gis usw. zu Hilfe nehmen. Doch empfehlen wir Ihnen, vorher die §§ 185 ff. des Reichsstrafgesetzbuches genau zu studieren!

Angehender Komponist. Sie wollen wissen, warum Sie bestraft werden, wenn Sie von einem Zeitgenossen abschreiben, ein Plagiator sind, wenn Sie einen Komponisten bis um 1800 zurück „nachempfinden", aber als Herausgeber oder Bearbeiter schönes Geld verdienen können, wenn Sie alte Meister einfach abschreiben. — Das können wir Ihnen auch nicht erklären. Wir geben Ihnen aber den Rat: Hören Sie auf mit Komponieren, sondern „bearbeiten" Sie altklassische Werke!

Fleißige Konzertbesucherin. Unter Programm-Musik versteht man nicht das Geräusch, das beim Umwenden der Vortragsfolgen entsteht. Pr. steht vielmehr im Gegensatz zur absoluten Musik, welches Wort Sie bitte nachschlagen wollen!

Pianist in spe. „Wenn ich täglich meine 8 Stunden geübt habe und ein bißchen Luft schnappen will, schmeißen mir die Hausgenossen Kohlstrünke, Bananenschalen und dgl. auf den Kopf. Was soll ich tun?" — Solche Materialverschwendung darf in der Zeit des Vierjahresplanes nicht geduldet werden. Befestigen Sie auf Ihrer „Denkzwiebel" einen Abfalleimer und lenken Sie dann Ihre Schritte zur nächsten Abfallverwertungsstelle! — Wir würden übrigens ein Maschinengewehr oder Giftgase verwenden. Natürlich an Stelle der Hausbewohner!

Ein Schwerenöter. Das Lied heißt nicht: „Hab so 'ne im Herzen", sondern: „Hab' Sonne im Herzen!"

Sucher nach einer Musikzeitung. Für Sie kommt nur die „Zeitschrift für Musik" in Frage. Sie kostet vierteljährlich 3.60 Mark und wird auch den verwöhntesten Ansprüchen gerecht.

Kleinstädter. Daß man die beiden Gesangvereine „Eintracht" und „Erholung" zusammengelegt hat, ist doch in Ordnung. Wie wir nämlich erfahren haben, unterschieden sich beide Vereine dadurch, daß es in der Erholung keine Eintracht und in der Eintracht keine Erholung gab!

Wissensdurstiger. Richard Strauß ist weder ein Sohn, noch ein Enkel des „Walzerkönigs". Dagegen stammt er mütterlicherseits vom Bierbrauer Pschorr ab, weshalb jeder Richard Strauß-Verehrer recht viel Pschorrbräu trinken sollte!

Musiklehrer D. in O. „Welche Methode halten Sie für die beste?" — „Ich ziehe allen anderen Verfahren diejenige Methode vor, bei der man je Stunde 100 Mark erhält, und bei der das Honorar vierteljährlich im voraus bezahlt wird."

Ein geplagter Ehemann. „Wenn meine Frau singt, so heult der Hund, flattert der Kanari ängstlich hin und her, reißen die Kinder aus, bekommt der Goldfisch Erstickungsanfälle. Was raten Sie mir?" — „Es ist nachgewiesen, daß gewisse Töne wie Todesstrahlen wirken. Fragen Sie einmal bei einem Kammerjäger an, ob er Ihre Frau nicht zum Vertilgen von Ungeziefer verwenden kann. Sie käme dann schnell zu dem Titel Kammersängerin!"

Dritter Posaunist eines Liebhaberorchesters. Sie haben gefunden, daß auf den meisten Stimmen, die auf Ihr Pult zu liegen kommen, Tacet steht, und wollen wissen, ob der Name dieses Komponisten „Tafeeeeh" gesprochen wird. Erstens sagt man lautgetreu „Tazett"; und zweitens ist das gar kein Komponist, sondern ein Fremdwort, das in freier Übersetzung lautet: „Halt's Maul!"

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Reinhold J. Beck: Elbtal-Lieder (Auſſig/Elbe).

Paul Bleier: „Jahresende". Motette nach Matthias Claudius (Paſing, evang. Kirche).

Johann Nepomuk David: Symphonie in a-moll Werk 18 (Münſter i. W., ſtädt. Orcheſter unter GMD Hans Rosbaud, 19. Januar).

Karl Haſſe: Toccata und Fuge in D-dur (Köln, Tagung der ev. Kirchenmuſiker, durch Landeskirchenmuſikdirektor Prof. Friedrich Högner).

Paul Höffer: Soldatenlieder (Köln, Kantatenabend der ſtaatlichen Hochſchule für Muſik, 16. Januar).

Max Jobſt: Liebeslieder-Zyklus und „Heitere Suite" für Klavier (Prager Sender).

Frieda Kern: Walzer für Streichorcheſter, Harfe und Schlagwerk (Radio Wien, Frauenſinfonieorcheſter).

Ernſt Gernot Klußmann: Abendliche Anſingelieder (Köln, Kantatenabend der ſtaatlichen Hochſchule für Muſik, 16. Januar).

Hermann Kundigraber: Geſänge aus dem Bartſch-Roman „Zwölf aus der Steiermark" (Radio Graz, Sybille Krumpholz mit dem Komponiſten am Flügel).

Hermann Lilge: Klarinetten-Trio (Berlin).

Wilhelm Maler: Liebeslieder (Köln, Kantatenabend der ſtaatlichen Hochſchule für Muſik, 16. Januar).

Joſef Meßner: „Meſſe in G" für 4ſtimmigen Chor, Orcheſter und Orgel, Werk 46 (Salzburg).

Helmut Paulſen: Hamburgiſche Abendmuſik (Hamburg).

Kurt Raſch: Sinfonietta für großes Orcheſter (Düſſeldorf, unter GMD Hugo Balzer, 6. Januar).

Walter Rein: Maientänze (Köln, Kantatenabend der ſtaatlichen Hochſchule für Muſik, 16. Jan.).

Fritz Schulze: Suite für Violine und Klavier a-moll, Werk 27 (Deſſau).

Max Martin Stein: Trio-Sonate in G-dur (Köln, Tagung der ev. Kirchenmuſiker, durch Landeskirchenmuſikdirektor Prof. Friedrich Högner).

Heinrich Sutermeiſter: Konzertſtück f. Geige und Klavier (Reichsſender München, Januar-Sendung „Jugend der Nationen").

Hans Joachim Therſtappen: Partita (Bremen).

Karl Ueter: Sinfonie Nr. 1 in fis-moll (Freiburg i. Br., ſtädtiſches Sinfoniekonzert unter Fr. Konwitſchny).

Hans Weyrauch: Orgel-Partita (Köln, Tagung der ev. Kirchenmuſiker, durch Landeskirchenmuſikdirektor Prof. Friedrich Högner).

Georg Winkler: „Legende der Armut", Melodrama (Leipzig, Bayreuther Bund, Sprecher: Rudolf Friedrich).

***Bühnenwerke:***

Conrad Beck: „Der große Bär", Tanzpantomime (Stadttheater Mainz, Januar).

Hans Leger: „Dorian" (Karlsruhe i. Baden, 25. Januar).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Fred Lohſe: Konzert für Klavier und Orcheſter (Baden-Baden, Internationales Muſikfeſt, Soliſt: Karl Weiß-Dresden).

Caſimir von Paſzthory: „Das Jahr", Orch.-Lieder nach Texten von Weinheber (Reichsſender Hamburg, Februar, Soliſt: Kammerſänger Gerhard Hüſch).

Hermann Reutter: Hölderlin-Kantate (Frankfurt a. M., Eröffnungsfeier der Neuen Staatlichen Hochſchule für Muſik, 1. April).

Max Trapp: Cellokonzert (Muſikfeſt Eſſen, unter GMD Albert Bittner, 13. März).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

### II. JAHRESTAGUNG DES RHEINISCHEN LANDESVERBANDES DER EVANGELISCHEN KIRCHENMUSIKER IN KÖLN.

2.—4. Januar.

Von H. Oehlerking, Elberfeld.

Die diesjährige arbeitsreiche Tagung brachte an erſte Stelle eine eingehende Ausſprache über die innere Lage des neuen Verbandes und verbreitete ſich ebenſo gründlich über die Hebung des kirchenmuſikaliſchen Lebens und der liturgiſchen Erneuerung der evangeliſchen Kirche. Um das Zuſtandekommen dieſer erfolgreichen dreitägigen Verhandlungen haben ſich der Landesobmann K. Beer-Düſſeldorf, Organiſt A. Haas-Köln ſowie durch Vorträge verſchiedener Art die Profeſſoren Reimann-Berlin, Högner-München und Schneider-Köln (Hochſchule für Muſik) verdient gemacht.

Nachdem die Pflichtorganiſation am 1. 1. 1936 in Kraft trat, ſind im Rheinland 1100 Organiſten und Chorleiter organiſiert innerhalb des Reichsverbandes der evangeliſchen Kirchenmuſik in Deutſchland, deſſen amtliches Organ die von der Reichsleitung monatlich herausgegebenen „Kirchen-

musikalischen Mitteilungen" sind. Das „Neue Kirchenamt" und die Prüfungsordnung vom 2. 8. 1937 ergaben die einzelnen Belange, Ausbildung und Anstellung der Organisten und Chorleiter. Besonders wichtig erscheint hierbei auch die gesangliche Vor- und Ausbildung der Kirchenmusiker, da in Zukunft das alte Kantorenamt wieder zu Ehren kommen soll und wird. Die Festsetzung des Einkommens und die wirtschaftliche Versorgung aller Kirchenmusiker wird durch ein in Vorbereitung befindliches Besoldungsgesetz im ganzen Reich einheitlich geregelt werden.

Beeinflußt durch die reformierte Kirche fehlt im Rheinland die liturgische Tradition. Wie leicht und ohne Aufwand besonderer künstlerischer Kräfte liturgische Feiern voll Andacht und Erbauung zu halten sind, zeigten die in der Antoniterkirche veranstaltete Mette und Vesper. Professor Högner gab an der neuen prachtvollen Orgel der Hochschule für Musik an gut gewählten und praktischen Beispielen (Improvisationsübungen) Anleitung, aus dem Stegreif im engen Anschluß an den Choral den Gemeindegesang wirksam einzuleiten. Diese Kunst setzt jedoch gründliche Kenntnis der Theorie (Kontrapunkt) voraus, sonst entsteht der sogenannte „Organistenzwirn". Unübertrefflich bleibt nach wie vor die klassische Orgelmusik eines J. S. Bach, M. Praetorius, S. Scheidt, D. Buxtehude, von denen verschiedene Stücke zum musterhaften Vortrag kamen. Nicht zu vernachlässigen sind die wertvollen Kompositionen zeitgenössischer Meister, wie aus den Darbietungen von K. Hasse, Toccata und Fuge D-dur; J. Weyrauch, Partita über „O Heiland, reiß den Himmel auf"; M. Stein, Triosonate D-dur hervorging. Starke Belehrung und Anregung bot Dr. Hasses Vortrag „Die Sendung der evangelischen Kirchenmusik", welcher ausklang in den bedeutungsvollen Satz: „Ein echtes Kunstwerk hat hohen ethischen Wert und ist das einigende Band in der heutigen Zerrissenheit der evangelischen Kirche."

## GRAENER-MUSIKFEST 1938 DER STADT KÖTHEN.

Von Dr. Hans Georg Bonte, Dessau.

Die Stadt Köthen ist dem Kenner der Musikgeschichte durch den dortigen Aufenthalt Joh. Seb. Bachs als fürstlicher Kammermusikdirektor kein leerer Begriff. Dem aus diesem Anlaß alljährlich gefeierten Bach-Fest ist nun auf die Initiative des sehr kunstsinnigen Oberbürgermeisters Hengst seit 1937 das Graener-Musikfest zur Seite getreten, das die Verbindung zur schöpferischen Gegenwart herstellen soll. Die diesjährige Veranstaltung erstreckte sich wieder auf zwei Tage und stieß mit dem einleitenden Kirchenkonzert bis zu der Kunst der Frontgeneration vor, um sich dann mit dem folgenden Orchesterkonzert der Dresdner Philharmonie der mittleren Schaffensepoche Paul Graeners selbst und seiner künstlerischen Umgebung zu widmen.

Die an den Anfang des Kirchenkonzerts gestellte, gleich dem Schwesterwerk in C-dur Günther Ramin gewidmete Fantasie und Fuge in e-moll für Orgel von dem in Leipzig tätigen Oberösterreicher Joh. Nep. David steht in der unerbittlichen Strenge ihres der Kunst der alten Niederländer verwandten polyphonen Denkens der vielbeachteten Partita für Orchester nahe. Ihr folgte das seiner Zeit in Gera uraufgeführte Konzert für Orgel und Streichorchester des Dresdners Fritz Reuter, in dem der Komponist des „Spiels vom deutschen Bettelmann" den erfolgreichen Versuch unternimmt, die konzertierende Gegensätzlichkeit des alten concerto grosso-Stils und die weltliche Spielfreudigkeit der Orgelkonzerte Händels mit neuem Geiste zu erfüllen. Das in seinem Ausdrucksbereich von der Welt des frühen Strawinsky bis zum französischen Impressionismus reichende Werk ist außerordentlich sicher gearbeitet und rhythmisch ungemein interessant. Wie bei der Uraufführung spielte es Walter Zöllner-Leipzig zusammen mit dem von Hermann Matthai umsichtig geleiteten Bernburger Stadtorchester mit klarklingender virtuoser Meisterschaft. Den Abschluß dieses Abends bildete, dargeboten von dem Bachverein und der Singakademie Köthen, unter der gefühlsstarken Leitung Hermann Matthais, im Verein mit einem nicht ganz ausgeglichenen Berliner Solistenquartett, Paul Graeners „Marienkantate". Man darf dieses Werk wohl zu den schönsten Offenbarungen des Altmeisters rechnen; in der erlebten Schlichtheit des überkonfessionellen religiösen Ausdrucks, der Reife der Formgebung, der Zartheit der den Kirchentönen angenäherten Farben und der betonten Volkstümlichkeit der Melodik kommen ihm wenige Beispiele kirchlicher Musik unserer Tage nahe.

Das Orchester-Konzert des Schlußtages leitete Paul Graener selbst. Seiner reifen und verinnerlichten Dirigierleistung paßte sich die besonders in den Holzbläsern und Cellis auffallend gut besetzte Dresdner Philharmonie — ihr als Dirigent moderner Werke weit über Dresdens Mauern hinaus wohlbekannter Leiter Paul van Kempen war persönlich anwesend — mit schönstem Gelingen an. Dem die kontrapunktische Grundierung des Reger-Stils nach der Seite einer weitgeschwungenen operndramatischen Linie erweiternden Präludium von Clemens von Franckenstein folgte zur Feier seines 50. Geburtstages mit dem Komponisten selbst am Flügel das Nocturno für Orchester und Klavier von Max Trapp. Entgegen der deutlich auf die Tuchfühlung mit der neuen Klassik gerichteten neueren Entwicklung des Berliner Meisters (5. Symphonie) steht dieses Werk noch der sinnlichblühenden Farbgebung der Richtung Reger-Strauß nahe und gibt eine Landschafts- und Seelen-

schilderung von kultiviertester Stimmungskraft. Von Paul Graener selbst hörte man zwei Werke, die melodiös-volkstümliche, von lebensvollen tänzerischen Energien erfüllte „Comedietta" und die I. Symphonie. Das recht selten gespielte Werk trägt, ausgehend vom letzten Satz, die Bezeichnung „Schmied Schmerz" und überzeugt durch seine bekenntnishafte Wärme des Gefühls. Mehr symphonische Dichtung als reine Symphonie, wird es von einem Ausdruckswillen getragen, der der Linie Berlioz-Strauß nahe kommt, eine erlebte romantische Polyphonie bevorzugt und sich vor allem gegen Schluß zu einem großen operndramatischen Pathos erweitert. Auch hier sind starke rhythmische Energien vorhanden, die an Brahms denken lassen. Als Zwischenspiel vor der Symphonie hatte es noch die feinsinnige und gekonnte Aufführung einer Arie der Diana von Joh. Chr. Bach durch das Gebel-Trio-Berlin mit Hilde Gammersbach-Köln als Sängerin gegeben.

Die in erfreulich großer Zahl erschienenen Zuhörer feierten alle Mitwirkenden nach Gebühr und stimmten besonders Oberbürgermeister Hengst zu, der mit seinen Dankesworten Paul Graener die Ehrenmünze der Stadt Köthen in Gold überreichte. Alles in allem die Bekundung eines Kulturwillens, die Nachahmung verdient.

## KONZERTREISE DES „WIENER SCHUBERTBUNDS".

Von Dr. Roland Tenschert, Wien.

Kürzlich unternahm der „Wiener Schubertbund eine ausgedehntere Konzertreise, die ihn nach Paris und der Schweiz führte. Die Franzosen besitzen nicht die Überlieferung einer Männerchorpflege im Sinne der deutschen, die durch den in Salzburg wirkenden Michael Haydn, durch Goethes musikalisches „Gewissen" Karl Friedrich Zelter, den Begründer der Berliner „Liedertafel", durch den Urheber des „Schweizerbunds für Musikkultur" Hans Georg Nägeli und andere mehr starke Impulse erhalten hat. Daher mochten die Wiener Sänger in Paris vielleicht etwas wie ein „Mädchen aus der Fremde" wirken. Man begegnete dem „Schubertbund" überall mit großem Entgegenkommen. Bei einem Galakonzert im Pleyel-Saal war der Präsident der französischen Republik Lebrun zugegen, in einer Weihestunde in der berühmten Kathedrale von Notre dame zeichnete die österreichischen Gäste der Kardinal von Paris durch seine Anwesenheit aus. Die Veranstaltungen zeigten sehr günstigen Besuch. Doch mochte man das letzte innere Mitgehen der Zuhörerschaft vermissen, die eben doch dieser Art von Kunst nicht so nahesteht, wie es in deutschen Gauen der Fall zu sein pflegt. Der große Pleyel-Saal mit seinen merkwürdig kahlen und nüchternen Wänden, die sich zu Häupten der Zuhörerschaft wie zu einer hohen Riesenmütze zusammenschließen, macht nicht warm und wirkt nicht stimmungsfördernd, so daß der Konzertierende eine gewisse Schwierigkeit hat, solchen widrigen Voraussetzungen entgegenzuarbeiten und die gewünschte Empfangsbereitschaft im Zuhörerraum zu erzwingen. Man konnte deutlich bemerken, wie bei dem Konzert sich erst nach einigen Vorträgen ein volles Mitgehen mit den Sängern einstellte. Der Wunderbau der Notre dame bietet — zum mindesten für den Fremden — wiederum so starke Eindrücke, daß eine volle Sammlung auf den Hörgenuß nur schwer möglich erscheint. Mag sein, daß gotische Kirchenmusik in diesem herrlichen Raum günstiger und stilvoller wirkt als das Programm, das der „Schubertbund" für diese Konzerte zur Verfügung hatte.

Die Werkauswahl war, was natürlich ohne weiteres begreiflich erscheint, darauf gerichtet, österreichische Großmeister und österreichische Tonsetzer neuerer Zeit zu Worte kommen zu lassen. Vor allem spielte der musikalische „Schutzpatron" des Vereins, Franz Schubert, eine wichtige Rolle. Seine Chöre „Salve regina", „Im Gegenwärtigen Vergangenes", „Nur wer die Sehnsucht kennt" kehrten öfters in den Vortragsfolgen wieder. Einige Sätze aus seiner „Deutschen Messe", die in der Notre dame erklangen, hört man freilich lieber und stimmungsvoller in einer kleinen Landkirche als in diesem Riesendom. Dann war Anton Bruckner mit seiner weihevollen Komposition „Trösterin Musik", mit dem inbrünstigen Tongedicht „Um Mitternacht" vertreten. Modernere Töne wurden mit Friedrich Frischenschlagers gespenstisch unheimlichem Chor „Feuriges Männlein" angeschlagen. Mit Eduard Kremsers „Im Winter", Adolf Kirchls „Es muß ein Wunderbares sein", Franz Neuhofers „Bergandacht", Hans Wagner-Schönkirchs „Gebet" kamen auch Werke von Leuten heraus, die in engerem Sinne als „vom Bau" bezeichnet werden können, da sie Chorleiter oder doch Mitglieder von Männerchören sind. Auch die heitere Note kam entsprechend zur Geltung. Keldorfers Jodelliedchen „In Lauterbach", Carl Lafites „Alleweil ein wenig lustig sein!", Viktor Kordas „Handwerksburschen" schlugen besonders ein. Der Wiener Walzerkönig war mit der „Schönen blauen Donau" vertreten und Rainer Winkelmanns ins Sentimentale hinüberschwebende Weise „Schönste Rose Marie" erzwang sich stets eine Wiederholung (Baritonsolo: Vereinsmitglied Franz K. Fuchs). Lobend zu gedenken ist auch des musikalischen Humors des „Heiteren Quartetts" vom „Schubertbund". Als Vortragende von gelegentlichen solistischen Einlagen (Schubert- und Wolfliedern, Johann Strauß' „Frühlingsstimmenwalzer") hatte der Chorverein das Mitglied der Wiener Staatsoper Maria Gerhart mit sich geführt. Leiter all dieser Konzerte war

der Chormeister des „Schubertbunds" Viktor Keldorfer.

Besonders herzlich war die Aufnahme der Wiener Sänger in den Schweizer Städten. Es fanden im Basler Münster, im Züricher Limmathaus und in der Tonhalle zu St. Gallen Konzerte statt. In Zürich wurde Hans G. Nägeli durch die Niederlegung eines Kranzes auf seinem Grabe und durch einen Sangesgruß geehrt. Die Schweizer Chorvereine feierten ihre Wiener Sangesbrüder in rührender Weise. Die Konzerte waren hier überall ausverkauft und an die offiziellen Veranstaltungen schlossen sich noch gemütliche Kommerse, wo besonders volkstümlicher Gesang von den Gästen und den Gastgebern geboten wurde. So gestaltete sich die Konzertreise des „Wiener Schubertbunds" zu einer erfolgreichen Dokumentation deutschen Männerchorgesangs.

# KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 10. Dezember 1937: Girolamo Frescobaldi: Toccata sesta für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Giovanni Gabrieli: „Jubilate Deo", Motette für 8st. Chor. — Johann Eccard: „Weihnachtsfreude" für zwei Chöre. — Kölner Gesangbuch: „Kindelwiegen". — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est" für fünfst. Chor.

Freitag, 17. Dezember 1937: Joh. Seb. Bach: Pastorale F-dur in vier Sätzen für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Leonhart Schröter: „Weihnachtsfreude". — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar", für 4st. Chor. — Unbekannter Meister: „Joseph!", für 4st. Chor. — Christkindleins Wiegenlied (geistliches Volkslied — 17. Jahrh. — nach Sebastian Bachs Fassung. — Weihnachtslied (alte Volksweise „Quem pastores laudavere", 1555 aufgezeichnet).

Freitag, 24. Dez. 1937: J. S. Bach: Fantasia G-dur (à 5 voci) f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Altböhm. Weihnachtslieder (Tonsatz von E. Riedel). — Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel zu „In dulci jubilo" für Orgel. — „In dulci jubilo", Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert. Im Tonsatz von Sethus Calvisius. — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht". Im Tonsatz von G. Schreck.

Freitag, 31. Dezember 1937: Joh. Seb. Bach: Präludium — Largo — Fuge C-dur für Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehova, will ich singen" für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Gib dich zufrieden" für vierst. Chor. — Gustav Schreck: „Führe mich!". — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde.

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 15. Dezember 1937: Joh. Seb. Bach: Praeludium und Fuge Es-dur für Orgel (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Joh. Seb. Bach: Motette zu fünf Stimmen „Jesu, meine Freude".

Mittwoch, 22. Dezember 1937: Vincent Lübeck: Praeludium und Fuge E-dur für Orgel (vorgetragen von Friedrich Röhr) — „Es ist ein Ros' entsprungen" (Mich. Praetorius) — „Vom Himmel hoch" (Satz von Johann Eccard) — „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" (Knabenchor) — „Freut euch, ihr lieben Christen" (Knabenchor) — „Ihr Kinderlein kommet" (Knabenchor). — Johann Pachelbel: Toccata C-dur für Orgel (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Friedr. Wilh. Zachow: Orgelchoral „Vom Himmel hoch, da komm ich her" — „Als ich bei meinen Schafen wacht" (aus Franken) — „Ihr Hirten erwacht!" (Weise aus Westfalen) — „Komm, Nachtigall mein" (aus Franken). — Dietrich Buxtehude: Orgelchoral „In dulci jubilo" und Choralvorspiel „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (vorgetragen von Friedrich Röhr) — „Auf dem Berge da wehet der Wind" (aus Schlesien) — „Schlaf wohl, du Himmelsknabe du" (oberschlesisch) — „Stille Nacht, heilige Nacht" (Franz Gruber).

HERMANNSTADT. Motette in der evangel. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 18. Dezember 1937: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. F. X. Dreßler). — Michael Prätorius: „Gespräch der Hirten zu Bethlehem" (Dichter unbekannt) — Weihnachtslied a. d. 14. Jahrh. Im Tonsatz von E. Bodenschatz (1576—1636). — Kölner Gesangbuch (1623): „Kindelwiegen". — Max Reger: „Uns ist geboren ein Kindelein", Weihnachtslied für gem. Chor. — Felix Woyrsch: Zwei Weihnachtslieder für gem. Chor: „O Kindelein zart" op. 46, Nr. 1 und „Maria auf dem Berge" (Melodie vom Jahre 1841). — Gottfr. August Homilius: „Domine, ad adjuvandum me", Motette für 6stimmigen Chor.

Donnerstag, 23. Dezember 1937: Joh. Seb. Bach: Drei Choralvorspiele für Orgel: a) „Lobt Gott ihr Christen allzugleich"; b) „Vom Himmel

hoch"; c) „Es ist das Heil uns kommen her" (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler) — 3 altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von E. Riedel. — Joh. Seb. Bach: Orgelchoral „In dulci jubilo" (Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert). — Johannes Brahms: Choralvorspiel aus op. 122 „Es ist ein Ros' entsprungen". — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Max Reger: Orgelchoral aus op. 135a „Vom Himmel hoch". — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht".

AACHEN. Der Tag der deutschen Hausmusik fand so vielfältige und vielseitige Hervorhebung, daß es unmöglich ist, aller Darbietungen im Rahmen einer knappen Würdigung zu gedenken. Es mögen daher nur einige Veranstaltungen Erwähnung finden. So der Schülerabend des Geigenlehrers Aloys Erdweg, in dem namentlich die Pflege des Zusammenspiels mehrerer Streichinstrumente erfreulich betont wurde; so die Kammermusikstunde des Konservatoriums Gregoriushaus mit den hervorragenden Lehrern Josefine Morschel-Bayer, Peter Noever (Klavier), Detlev Grümmer (Geige), V. Kunkel (Geige und Bratsche), Max Pfeiffer (Bratsche) und August Schreiber (Cello), deren nachhaltigste Eindrücke von Mozarts Duett für Geige und Bratsche (Grümmer-Kunkel) und H. Schröders e-moll Streichtrio ausgingen; so das Werbekonzert der Fachschaft „Musikerzieher", bei dem u. a. Else Bornes-Bischof mit ihrem immer voller erblühenden Sopran eine anspruchsvolle Mozart-Arie sang und ein Instrumentalquartett ein sonst nie gehörtes Lautenquartett von J. Haydn bot (Laute: Margret Eversheim); so ferner das bereits zum schönen Brauche gewordene Kammerkonzert im kerzenerhellten Couvenhaus (Rokoko-Museum), wo das ausgezeichnete Grümmer-Quartett mit Ferdinand Gabriel zusammen Mozarts Klarinettenquintett als besonders ansprechende Gabe spielte, und so endlich das von dem Schreiber dieser Zeilen geleitete Schulkonzert mit dem Leitwort: „Musik von früh bis spät", das seiner Anlage und frischfröhlichen Ausführung wegen viel Beachtung und Zustimmung fand.

Die Männerchöre der Stadt traten während der Berichtszeit einigemale mit besonderen Leistungen vor die Öffentlichkeit. Eine Morgenfeier im Stadttheater unter der Leitung von Willi Pitz verdiente nach Plan und Vortragsfolge zu einer ständigen Einrichtung zu werden; dieselbe „Harmonia" unter dem gleichen Stabführer diente in einem Abend der Brucknergesellschaft dem Werke des großen Meisters mit vier Männerchören; bei Gelegenheit der Gaukulturwoche wiederholte die Harmonie Franz Philipps machtvolles „Heilig Vaterland". Der MGV „Orphea" erwächst unter den Händen Josef Kucks zu einer ständig abgestufter und ausdrucksvoller musizierenden Gemeinschaft; in der Kantate „Vom Menschen" von Kurt Lißmann (Orgel: Heinrich Weber) bewältigte sie auch eine größere Aufgabe.

Im Rahmen der Gaukulturwoche wirkten der Aachener Madrigalkreis (Josef Kuck) und der Domchor (B. Th. Rehmann) in edlem Wettbewerb zusammen; einem Sonderkonzert des ersteren, das ich leider nicht besuchen konnte, wird allgemein hervorragendes Gelingen nachgerühmt. Ebenso heißt es von der Solistin des Abends, Elisabeth Grümmer, daß ihre Schubert-, Wolf-, Wetz- und Pfitznerlieder ihrem Rufe einer wirklich mit dem Herzen singenden Künstlerin erneut alle Ehre gemacht hätten.

Die Gaukulturwoche muß im Hinblick auf das erstaunliche Zusammenspiel und die gediegene Klangkultur des von Peter Noever geführten Philharmonischen Orchesters zum dritten Male erwähnt werden. Dieses „Dilettanten-" Orchester stand noch von seinem Norwegischen Abend her in guter Erinnerung; mit Händel und Trunk (Serenade Werk 53) bot es wirklich Besonderes.

Als namhafte, z. T. weltbekannte Solisten hörten wir in Städtischen Konzerten Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Rolf Langnese-Zürich (Klavier), B. Mazzacurati (Cello). Mazzacurati entsprach der Forderung, ein Werk seines Volkes zu spielen (Boccherini) und erntete damit auch besonderen Beifall. Langnese meisterte Lisztѕ „Totentanz" in großartiger Weise; leider erschlug das geräuschvolle Werk eine vorangegangene, vom Orchester wundervoll gespielte Mozartsymphonie. Ähnlich erging es Beethovens feinem G-dur-Konzerte (Backhaus), dem Berlioz vor- und Ravel nachgestellt war! Programmgestaltung?? Leider nicht. Überhaupt: Maurice Ravel. In kurzer Folge Walzer, Bolero und Daphnis-Suite! Das ist im Hinblick auf Ravels für uns untergeordnete geistige Bedeutung zu viel des Fremden. — Es sei auch die Frage getan: Wie stellen wir bei Ausländern fest, ob Arier oder Jude?

An Orchesterwerken erklangen u. a. noch Smetanas „Moldau", Verdis Vorspiel zu „Macht des Schicksals", Tschaikowskys 4. Symphonie und Hermann Ungers farben- und gefühlssatte „Vier Landschaften aus Faust II". GMD Herbert von Karajan erwies sich in allen als musikalischer Führer von besonderen Graden und das Städtische Orchester bewährte sich immer von neuem als ein selbst den höchsten Anforderungen gewachsener Klangkörper.

Zu einem Höhepunkt im Musikleben der Stadt

führte Beethovens Missa solemnis hinauf. Der Städtiſche Geſangverein (leider ſtellenweiſe ſpürbar überanſtrengt), das Städtiſche Orcheſter und die ausgezeichneten Soliſten Suſanne Horn-Stoll (Darmſtadt), Lore Fiſcher (Berlin), Joſef Witt (Braunſchweig), Fred Driſſen (Berlin) und Detlev Grümmer (Geige) boten unter v. Karajans Leitung eine Geſamtleiſtung von gewaltiger innerer Geſchloſſenheit. Reinhold Zimmermann.

BAYREUTH. Die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" veranſtaltete eine Reihe gut beſuchter Konzerte. In der Ludwig-Siebert-Feſthalle gaſtierte das Stadttheater Regensburg mit der erfolgreichen Aufführung der Operette „Der Bettelſtudent" von Millöcker. In einem Meiſterkonzert wurde die pianiſtiſche Kunſt Claudio Arraus bewundert, der Werke von Schumann und K. M. von Weber ſpielte. Die ausgezeichnete Berliner Geigerin Maria Neuß (am Flügel Dr. Eckert-Nürnberg) geſtaltete die Kreutzerſonate mit Beethovenſcher Ausdruckskraft und formaler Großzügigkeit. Der lyriſche Bariton R. Heym ſang Schubert-Lieder und Loewe-Balladen. Ein Paul Lincke-Abend, den der Komponiſt ſelbſt leitete, kündete ſeine lebensfroh beſchwingte Muſe in Sang, Klang und Tanz. Kammerſänger Julius Patzak, am Flügel betreut von KM Altmann-München, begeiſterte die Zuhörer mit Liedern der Romantik und Opernarien.

Wiederum durfte Bayreuth ſich der vollendeten künſtleriſchen Darbietungen der Dresdener Philharmoniker unter der überlegenen Führung Paul van Kempens erfreuen. Beethovens Egmont-Ouvertüre erſtand in hinreißendem Pathos. Der Meiſterpianiſt Udo Dammert offenbarte mit dem poeſievollen Vortrag des a-moll-Konzertes für Klavier und Orcheſter von Robert Schumann die feinſinnige Romantik dieſes ewig-jungen Werkes, wobei ihm das Orcheſter ein kongenialer Bundesgenoſſe war. Das farbenſchillernde Tongemälde „Sinfonie fantastique" von Hektor Berlioz zeichnete der Dirigent in eindringlichen Linien.

Ein eindrucksvolles SA-Konzert für das Winterhilfswerk der Bayeriſchen Oſtmark (Leitung: Oberſturmbannführer Wilhelm Stanik) hatte einen bedeutſamen künſtleriſchen und finanziellen Erfolg. Der junge rührige Muſikmeiſter Fritz Maas bereicherte das öffentliche Muſikleben der Stadt durch die Wiedereinführung der beliebten Sonntagskonzerte der Militärkapelle.

Den würdigen Auftakt der großen deutſchen Straßenbau-Tagung in Bayreuth, die Generalinſpektor Dr. Todt leitete, bildete ein Konzert in der Siebert-Halle, das Domorganiſt Otto Dunkelberg-Paſſau mit dem monumentalen Vortrag der Orgelfantaſie und Fuge in g-moll von Bach eröffnete. Das trefflich geſchulte Gau-Orcheſter (Leitung: Gauamtsleiter H. Horlbeck) und das wohldiſziplinierte Muſikkorps des IR 42 (Muſikmeiſter Maß) ſpielten zündend friderizianiſche Muſik. Drei charakteriſtiſche Lieder mit Blasorcheſter von Karl Schäfer beendeten die erhebende vaterländiſche Veranſtaltung.

Anläßlich der Vollendung der Reichsautobahnſtrecke Bayreuth—Lanzendorf bereitete Gauleiter Wächtler allen an dieſem Werk Beteiligten eine muſikaliſche Feierſtunde im Haus der Deutſchen Erziehung. Mitwirkende waren: Hans Albrecht (Orgel), Ernſt Schmidt (Violine) und Richard Reinhardt (Klavier). Auf ſeiner Grenzlandfahrt durch die Bayeriſche Oſtmark gab der Berliner Lehrergeſangverein unter Chordirektor Karl Schmidt glänzende Proben ſeiner umfaſſenden Liedpflege.

Die von der Reichswaltung des NS-Lehrerbundes in der Weihehalle des Hauſes der Deutſchen Erziehung auf Anregung des Gauleiters Wächtler allwöchentlich veranſtalteten muſikaliſchen Feierſtunden erfreuten ſich eines regen Beſuches. Orgelvorträge (K. A. von Kotzebue, Hans Albrecht, Ludwig Zölch) wechſelten mit pianiſtiſchen Darbietungen (H. Albrecht, R. Reinhardt, K. A. von Kotzebue, R. Spilling und H. Hein) ſowie mit Muſik für Streichinſtrumente (Violine: E. Schmidt, Fritz Beer, H. Schreiber; Viola: A. Beer; Cello: Ed. Dathe, W. Pfeifer und Franz Waberg) und Geſängen (Elſe Lauer, Maria Dietel). Die Vortragsfolge berückſichtigte ältere Tonwerke ſowie klaſſiſche, romantiſche und moderne Meiſter.

Der 100. Geburtstag Coſima Wagners, der genialen Betreuerin des Bayreuther Werkes, wurde in der Ludwig-Siebert-Feſthalle in Anweſenheit von Angehörigen des Hauſes Wahnfried, des Gauleiters Wächtler und des Präſidenten der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Peter Raabe überaus würdig gefeiert. Im Namen der Feſtſpielſtadt widmete Bürgermeiſter Keller der Leid- und Sieggenoſſin des Bayreuther Meiſters, der Erhalterin und Geſtalterin ſeines künſtleriſchen Erbes Worte des tiefſten Dankes. Frau Daniela Thode-von Bülow, die älteſte Tochter Coſima Wagners, betonte in ihrer gehaltvollen Gedenkrede die innige Verbundenheit ihrer Mutter mit der Feſtſpielſtadt und ihre künſtleriſche Sendung. Zwei bedeutſame Tonſchöpfungen umrahmten die Feier. Unter der anfeuernden Leitung Prof. Kittels erfuhren die „Sonata Pian e Forte" von Giovanni Gabrieli für Trompeten, Hörner, Poſaunen und Tuba ſowie der 18. Pſalm von Franz Liſzt für Männerchor, Blasorcheſter und Orgel in allen Teilen ihre glanzvolle Erſtaufführung. (Männerchor: Gruppe Bayreuth im DSB; Bläſer: Mitglieder des Muſikkorps des IR 42; Orgel: K. A. von Kotzebue.)

Prof. Hans Albrecht.

BRESLAU. Wir haben in den ersten drei Monaten dieses Winters eine ausländische Invasion erlebt, die auf die Initiative eines privaten Konzertunternehmers zurückzuführen ist, der den Wettlauf um das Publikum mit Hilfe „zugkräftigster" Namen gewinnen will. Es waren zu hören: Dusolina Giannini, Alfred Cortot, das Pariser Calvet-Quartett, das Augusteum-Orchester mit Bernardino Molinari, die Wiener Sängerknaben und daneben die beiden deutschen Künstler: Georg Kulenkampff und Frederic Lamond. Das ist, wie immer die Begründung dafür lauten mag, des Guten zu viel. Wir begrüßen daher den Zusammenschluß der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der NS-Kulturgemeinde in der neuen „Breslauer Konzertgemeinde", deren Führung, auch im Hinblick auf die Verpflichtung der auswärtigen Solisten, mancherlei Aufbauarbeit bevorsteht.

Das Winterprogramm der Schlesischen Philharmonie, vorbildlich in seiner Anlage und der Auswahl der jeweils mitwirkenden Künstler, hat GMD Philipp Wüst mit sicherem Blick für lokale Notwendigkeiten in vielseitiger Beziehung aufgestellt. Es wird uns verwirklicht in 10 Philharmonischen, 8 Volkssinfoniekonzerten, 6 Kammer-Sinfoniekonzerten und der gleichen Anzahl von Kammermusikabenden im Schloß. Diese Veranstaltungen bilden den ruhenden Pol im Kreise unserer städtischen Musikpflege. In Philipp Wüst besitzen wir einen Dirigenten, der sich mit der Reife seiner künstlerischen Persönlichkeit dem freudigen Nachschaffen der vielfach bewährten Werke des Konzertsaales hingibt, und darüber hinaus auch den Einsatz für weniger bekannte, insonderheit neuzeitliche Werke wagt. So war seine Interpretation der „Partita für Orchester" von Johann Nepomuk David, ein lebendiges Bekenntnis zur Gegenwartsmusik. Bruckners „Erste" ließ er uns — fest in der Architektur, ohne erklügelte Geistigkeit — erstehen. Gleich viel welches Werk das trefflich musizierende Orchester unter der Stabführung des Generalmusikdirektors erklingen läßt, stets ist der Wille zur lebendigen Deutung zwingend, immer sind es Bekenntnisse eines innerlich reichen Künstlertums, für deren Erlebnisse das begeisterte Publikum mit seiner Anerkennung nicht zurückhält. Als Solisten wurden in den bisherigen Philharmonischen Konzerten für ihre Darbietungen gefeiert: Edwin Fischer, Wilhelm Kempff und Gaspar Cassado, der mit zwei von ihm bearbeiteten Cellokonzerten (Schubert, Weber) die Hörer in den Bann seines meisterlichen Spiels zwang. Ein Ereignis von überragender künstlerischer Bedeutung war das Dirigentengastspiel des Leipziger Gewandhaus-KM Hermann Abendroth, der seine hohe Kunstauffassung in den Dienst Bruckners (6. Sinfonie) und Brahms' (1. Sinfonie) stellte. Das erfolgreiche Wirken Professor Hermann Behrs zeigt sich am klarsten in den von ihm geleiteten Volkssinfoniekonzerten. Die Programme des hier sehr beliebten Dirigenten sind genußreich und verbinden in unbetonter erzieherischer Absicht das künstlerische Element mit dem volkstümlichen. Zur Aufführung gelangten bisher unter anderem: Haydns Sinfonie Nr. 3 Es-dur, Brahms' 2. Sinfonie, Beethovens 4. Sinfonie, Brahms' Violinkonzert, Liszts Es-dur-Klavierkonzert, Tschaikowskys „Pathétique".

Das Schlesische Streichquartett (Franz Schätzer, Georg Olowson, Emil Kessinger, Albert Müller-Stahlberg) weiß in seinen Kammermusikabenden das Publikum stets durch bemerkenswerte Neuigkeiten zu überraschen. Von besonderem Interesse war in einem Beethoven-Abend die Vermittlung der ersten Fassung des Streichquartetts in F-dur op. 18, Nr. I, und die Uraufführung eines zweiten Trios zum Scherzo des Streichtrios G-dur op. 9, Nr. I, das durch Univ.-Prof. Dr. Arnold Schmitz im Jahre 1924 erstmalig veröffentlicht worden ist. Ein andermal stellte die durch ihre besonderen Kunstleistungen auch außerhalb Schlesiens sehr geschätzte Vereinigung den unbekannten schlesischen Romantiker Hugo Ulrich mit der Aufführung seines Streichquartetts Es-dur op. 7 heraus. Von den verschiedenen Chorvereinigungen ragt die eindrucksvolle Wiedergabe des Brahmsschen „Requiems" durch die Singakademie unter Leitung von Prof. Boell hervor. (Solisten: Adelheid Armhold, Arno Schellenberg). Der durch Dr. Heribert Ringmann bestens betreute „Spitzersche Männergesangverein" ließ sich wieder mit Haydns „Schöpfung" vernehmen, und der von neuem gebildete Volkschor, unter Otto Burkert, erwarb sich Verdienste um die Aufführung Bach'scher Motetten und der „Cäcilien-Ode" von Händel. Von sonstigen Veranstaltungen sind noch erwähnenswert der Beethoven-Abend des heimischen Pianisten Manfred Evers, das Konzert des aufstrebenden Sängers Gerhard Bertermann, das 400. Orgelkonzert des Oberorganisten an der St. Maria-Magdalenen-Kirche, G. Zeggert, und der Kunstgenuß, den uns der Thomanerchor vermittelte.

Die Oper konnte wegen notwendiger Bühnenneubauten erst im November mit ihrer Arbeit beginnen. Der Spielplan gibt ein vielseitiges Bild deutscher und fremdländischer Operngeschichte. Auch manche „Lebende" kommen zu ihrem Recht. In den Reihen der Solisten sind große Veränderungen zu verzeichnen; man hat fast zwanzig neue Mitglieder verpflichtet. Wie sehr man zu arbeiten versteht, bewiesen die vielen Spitzenleistungen der ersten Wochen. „Tristan und Isolde", die Eröffnungsvorstellung, wurde in vollständig veränderter szenischer Einkleidung und bildmäßiger Neugestaltung, zu einer Feierstunde von nachhaltiger

Wirkung. Die Aufführung zeigte eine wundervolle Übereinstimmung zwischen dem szenischen Gestalter Heinrich Koehler-Helffrich, dem Erneuerer der Bühnenbilder Prof. Wildermann und dem musikalischen Deuter des Seelendramas, GMD Ph. Wüst. Die beteiligten Sänger und Sängerinnen schienen unter der suggestiven Einwirkung der vorgenannten Dreiheit zu stehen, und wuchsen daher in ihren Leistungen über sich selbst hinaus. Eine prächtige seelisch vertiefte Gesamtleistung bot die neue Hochdramatische Minna Krasa-Jank als Isolde. Weiterhin hatten Rudolf Strelitz, Charlotte Müller, Richard Groß und Arthur Forwerk Anteil an dem Gesamterfolg. Unter den Erstaufführungen steht im Hinblick auf seine Bedeutung im Opernschaffen der Gegenwart und dem Erfolg beim Publikum Gersters „Enoch Arden" an der Spitze. Was für den dramatischen und stimmungsgemäßen Ausdruck in der Wiedergabe der Musik getan werden konnte, hat KM Schmidt-Belden mit ebensoviel Einfühlung wie Hingabe getan. Sein Musizieren ließ an Ausdrucksfähigkeit und innerlichem Miterleben nichts zu wünschen übrig. Heinrich Köhler-Helffrichs starkes Talent bewährte sich aufs vorteilhafteste in dem aus dem Gehalt der Musik entwickelten Spiel, und Prof. Wildermann gebührt vielfacher Dank für die von Phantasie und Farbe durchglühten Bühnenbilder, deren stimmungsvoller Gehalt die Besucher in höchstem Maße begeisterte. Bemerkenswert spielte und sang Franz Hahnenfurth den unglücklichen Enoch Arden. Hahnenfurth ist ein Sänger von hohem Format und ein Gestalter, wie ihn selbst das Schauspiel nicht häufig aufzuweisen hat. Auch bei Barbara Reitzner einte sich vorbildliches Singen mit natürlicher, reicher Darstellungsgabe. Weiterhin trat Karl Erich Ohlhaw, unser neuer Tenor, sympathisch hervor.

Heinrich Polloczek.

COBURG. Die neue Spielzeit 1937/38 wurde in der Oper mit Mozarts „Zauberflöte" eröffnet, inszeniert von Intendant Erwin Dieterich in höchst originellen Bühnenbildern von Max Scheiber, musikalisch sicher geführt von dem neuen KM Momme Mommsen in guter solistischer Besetzung: Paul Friebel, Fritz Müller-Dehnrich, Ilse Römer, Egmont Koch, Annemarie Eichelmann, Georg Oeggl und Ruth Wilke. Auch Wagners „Der fliegende Holländer" war unter der Leitung von KM Walter B. Tuebben bemerkenswert gut. Als Darsteller verdienen volle Anerkennung Paul Friedel, Anni Brunner, Gustav Sauer, Elsa Boy, Egmont Koch und Otto Albrecht. Auf kirchenmusikalischem Gebiet fand ein höchst eindrucksvolles großes Kirchenkonzert in der St. Morizkirche statt. Der Leipziger Thomasorganist Günther Ramin spielte mit eindringlicher Ausdrucksfähigkeit eine Passacaglia von Buxtehude und die Partita „Sei gegrüßt, Ihr gütig" von Joh. Seb. Bach. Mit dramatischer Wucht gestaltete er M. Regers Zweite Orgelsonate d-moll, op. 60. Kammersängerin Johanna Egli-Berlin sang mit seelischer Tiefe zwei Arien von Händel und drei geistliche Gesänge von M. Reger. Wir verweisen auch noch auf die regelmäßig durchgeführten Orgelmusiken des Morizkirchen-Organisten MD Schammberger, die ein wechselvoll fesselndes Programm aufwiesen. Die Konzertsaison wurde mit einem Sinfoniekonzert des Coburger Landestheaterorchesters mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg zusammen eingeleitet. GMD Prof. Abendroth, Leipzig dirigierte meisterlich die Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" von H. Pfitzner, zwei Sätze aus einer Ballettsuite von Gluck, frei bearbeitet von F. Mottl und die Siebente Sinfonie in C-dur von Franz Schubert. Die Altistin Hildegard Hennecke-Berlin sang mit herrlicher satter Altstimme und innigem Vortrag Vier ernste Gesänge von Joh. Brahms und die Arien „Quella Fiamma" von Bened. Marcello und „Es blaut die Nacht" von Fr. Händel.

Prof. Dr. Trunzer, Coburg.

DESSAU. (Uraufführung der Suite für Violine und Klavier in a-moll op. 27 von Fritz Schulze.) Der in letzter Zeit besonders mit Chor- und Kammermusikwerken hervorgetretene, jüngst mit dem Kunstpreis der Stadt Dessau ausgezeichnete Dessauer Komponist Fritz Schulze hat mit dieser echten Suitengeist verratenden, spielfreudigen Arbeit einen erfreulichen Beitrag zur Erneuerung der Hausmusik geliefert. In seinem ursprünglich-musikantischen, gelegentlich einmal an die nordische Romantik anklingenden und eine geschmackvolle Farbigkeit mit einem starken Temperament und müheloser technischer Sicherheit verbindenden Stil reiht er eine Reihe von vier Sätzen aneinander, deren Höhepunkt der in ein edles Pathos von weitausschwingender innerer Größe getauchte langsame Satz (Rezitativo und Aria) bildet. Weiterhin fallen die anmutig-gelöste Gavotte (mit einer zärtlich-versonnenen Musette) und die kontrapunktisch straff durchgearbeitete Gigue auf. Im Rahmen des Vierten Kulturabends fand das Werk durch den Dessauer Violinvirtuosen Wolfgang Wüstinger und Otto Donath am Flügel eine ausgezeichnete, gefühlsstarke Wiedergabe, die dem Komponisten stürmische Zustimmung eintrug.

Dr. Hans Georg Bonte.

FLENSBURG. Nachdem Johannes Röder im Juli 1937 dem Ruf nach Hamburg als erster Dirigent des Reichssenders gefolgt war, übernahm Heinz Schubert zu seiner bisherigen Tätigkeit als erster KM des Grenzlandtheaters auch die Leitung der städtischen Konzerte und, damit verbunden, die Leitung des städtischen Oratorienchores, während der Nachfolger Röders im

St. Nikolai-Organiſtenamt, Gottfried Gallert, mit dem Kirchenchor und dem „Flensburger Kantatenchor" die musica sacra pflegt.

Die Zahl der ſtädtiſchen Anrechtskonzerte iſt, der Aufnahmefähigkeit der Muſikgemeinde entſprechend, auf acht eingeſchränkt und damit auch Raum für wertvolle Sonderveranſtaltungen geſchaffen worden. Der neue MD eröffnete die Konzertreihe mit einer Aufführung von Beethovens „Neunter". Heinz Schuberts Muſizieren iſt gekennzeichnet durch die ſeltene Verbindung peinlicher Werktreue und lebendigſten Nachſchaffens, das ſich an den ſchöpferiſchen Impulſen des Werkes entzündet und es vor den Hörern gleichſam neu entſtehen läßt. So auch die Neunte, die bei aller inneren Wärme mit bemerkenswert formſicherer Ruhe und feſter Hand bis in die höchſten Ekſtaſen des Schlußſatzes geſtaltet wurde. Das Solo-Quartett, ſeinen Aufgaben im einzelnen wie im Zuſammenſingen vollkommen gewachſen, ſetzte ſich zuſammen aus den Berliner Sängern Adelheid Armhold (Sopran) und Fred Driſſen (Baß) und den Mitgliedern des Flensburger Grenzlandtheaters Doris Jochimſen (Alt) und Wilhelm Bichel (Tenor). Den Auftakt zu dieſem erſten Konzert ſchuf Gottfried Gallert an der Orgel mit einer machtvollen Darſtellung von Bachs d-moll-Toccata und Fuge. Das zweite Anrechtskonzert war ein „Meiſterabend" Edwin Fiſchers. Unvergeßlich namentlich ſeine Wiedergaben von Bachs „Chromatiſcher Phantaſie und Fuge" (wenn auch ſchwerlich im Sinne der geſchworenen Bach-Philologen) und von Beethovens op. 111. Schwingende Freude ſtrahlte die Vortragsfolge des dritten Konzerts aus: „Till Eulenſpiegel" von Richard Strauß, das Cello-Konzert von Dvořák und beſonders Beethovens Achte, die Heinz Schubert auswendig, mit ſelten gehörter Friſche und Unmittelbarkeit darbot. Soliſt des Abends war der mit großem Cello-Ton temperamentvoll geſtaltende Gaſpar Caſſadó. Mit einer jeden Liſzt-Verehrer beglückenden Aufführung der Fauſt-Symphonie ſchloß die vorweihnachtliche Konzertreihe. Das Tenorſolo ſang Karl Erb, nachdem er das Konzert mit einer Reihe von Mozart-Arien und der Floreſtan-Arie aus dem „Fidelio" eingeleitet hatte. Ergreifend iſt die verinnerlichte Vortragsweiſe dieſes ſtimmlich immer noch jugendfriſchen Sängers.

Die Durchführung des Opernſpielplanes ſtieß im Herbſt auf mannigfache Hinderniſſe, beſonders durch Erkrankungen infolge unſeres ſtimmenmordenden Klimas verurſacht. So konnten bis zum Jahreswechſel nur drei Einſtudierungen herausgebracht werden, dieſe allerdings in makelloſer Form und mit lebendigſter Wirkung: als beſcheidener Anfang — „Zar und Zimmermann", ferner „Tiefland" und ſchließlich als Höhepunkt Verdis „Othello", ein Beweis, zu welchen Leiſtungen der konzentrierte Einſatz unſerer beſchränkten Bühnenmittel und -kräfte führen kann. Die muſikaliſche Oberleitung des Grenzlandtheaters liegt wie bisher in Heinz Schuberts Händen, doch iſt er durch die Hinzuziehung neuer leitender Kräfte entlaſtet worden: Für die Operette und Spieloper — Werner Franz, für die Operette und Einſtudierung der Chöre — Chriſtian Thon. Die geſanglich und darſtelleriſch hervorragenden Kräfte des Soliſtenſtabes, ſchon ſeit einer Reihe von Jahren hier heimiſch, ſind Eva Eckert, die jugendlich Dramatiſche, und der lyriſche Bariton Hans Heinz Hamer und, gleichfalls in mehreren Spielzeiten bewährt, Doris Jochimſen (Alt) und Fritz Bürgmann (Baß). In dieſer Spielzeit neu eingetreten ſind u. a. die in Geſang und Spiel gleich kultivierte Koloratur-Sopraniſtin Hilde Kaſper, der Heldentenor W. Bichel und der ausgezeichnete Baß-Buffo und Opernſpielleiter Walter Eiſenlohr.

Das bedeutſamſte kammermuſikaliſche Ereignis waren die Bach-Abende des „Weimarer Trio" (Edmund Schmid, Robert Reitz und Walter Schulz). Wir hörten an zwei aufeinanderfolgenden Abenden neun „Köthener Sonaten" in der Bearbeitung Edmund Schmids, oder vielmehr in der durch ihn wieder hergeſtellten Form: Die ſechs, für Cembalo und Einzelgeige, denen außer dem ausgeſetzten Cembalopart (zwei obligate Stimmen und Continuo) auch das urſprünglich zugehörige Gamben-Fundamentum wiedergegeben iſt, und die drei für Cembalo und Gambe; dazu eine der Urfaſſung der G-dur-Sonate für Cembalo und Gambe (zwei Flöten und Generalbaß) angenäherte Variante und die erſte Faſſung der beiden langſamen Sätze der G-dur-Sonate für Cembalo und Geige. Unvergleichlich durchſichtig und klar trat der Trio-Charakter der Sonaten zutage, und ihre unverwelkliche Friſche regte die Hörer der beiden Abende zu heller, bis zum Schluß geſteigerter Freude an. Dieſe kammermuſikaliſche Bach-Feier ergänzte Prof. Robert Reitz durch den groß ſtiliſierten Vortrag der h-moll-Partita und der c-moll-Sonate für Solo-Violine in der Marienkirche. In einer kammermuſikaliſchen Morgenfeier ließ ſich das muſizierfrohe, fein aufeinander eingeſpielte „Flensburger Trio" (Gertrud Trenktrog, Klavier; Willi Krebs, Violine; Hans Suchanek, Cello) mit Beethovens op. 1 Nr. 2 und, durch A. Schwerdtner (Bratſche) und E. Stephan (Baß) ergänzt, mit Schuberts Forellenquintett hören. An derſelben Morgenfeier beteiligten ſich die „Flensburger Wanderkantorei" und der Frauenchor unter der Leitung von Ilſe Struck mit gemiſchten und Frauenchören von Brahms. An einem eigenen Abend bot Ilſe Struck mit ihren Chören und Inſtrumenten (Cembalo, Geigen, Blockflöten) ſchöne alte Kammer- und Volksmuſik heiterer

Art. — In anspruchsloser Form vermittelte der Leiter der musica sacra, Gottfried Gallert, im vorweihnachtlichen Zeitabschnitt doch tiefgehende musikalische Erlebnisse. Als Wochenendfeiern führte er regelmäßig Sonnabends schlichte Orgelstunden mit Choralbearbeitungen alter Meister und hochinteressanten eigenen Choralimprovisationen durch. Am Vorabend des Totensonntags führte er mit dem „Flensburger Kantatenchor" und Mitgliedern des Grenzlandorchesters unter der Mitwirkung der ausgezeichneten Hamburger Sopranistin Bertha Brinkmann-Schellbach eine Reihe herrlicher Bach-Kantaten auf. Am Abend des 4. Adventssonntages brachte er eine eigene „Weihnachtsmusik nach Lukas", eine schlichte, aber ausdruckswarme Rezitation des biblischen Textes (Sopran und Baß), umrahmt und durchwirkt von schönen Instrumentalsätzen für kleines Streichorchester und Choral- und geistlichen Volksliedsätzen für gemischten Chor, mit und ohne Instrumente. Aufs glücklichste durchdringen sich in dieser Musik die Traditionsgebundenheit kirchlicher Haltung und, namentlich in den erlesenen Chorsätzen ein ausgesprochen neuzeitliches Musikempfinden. Vorzügliche solistische Helfer waren Eva Eckert und Hans Heinz Hamer vom Grenzlandtheater. Klangschön und mit freudiger Hingabe musizierten die Chöre (Kantatenchor und Kirchenchor) und die kleine Streichergruppe. Es war ein kostbar stimmungsfeines Ausklingen der Musik des alten Jahres.

Erich Hoffmann.

FREIBERG i. Sa. Die Konzertgemeinde Freiberg eröffnete die Reihe ihrer dieswinterlichen Anrechtskonzerte mit einem alten Meistern gewidmeten Sinfoniekonzert des verstärkten städtischen Orchesters. Zu Gehör kamen Christoph Willibald Glucks kurze „Armida"-Ouvertüre, Haydns „Abschiedssinfonie" und Mozarts Sinfonie concertante in Es-dur, deren Soloparts Hans Döring (Violine) und Erich Lehmann (Viola) mit tadelloser Einfühlung ausführten. Kapellmeister Willy Schabbel leitete sein Orchester mit gewohnter Umsicht und verhalf den Werken zu einer eindringlichen, stilistisch klaren Wiedergabe. Als Solistin war die Berliner Altistin Ruth Gehrs verpflichtet. Sie sang mit guter Stimme und in lebendiger Gestaltung bekannte Arien von Haydn, Händel und Gluck. Dem Konzert ward ein voller Erfolg zuteil.

Anläßlich des 300. Geburtstages von Dietrich Buxtehude vermittelte Domkantor Arthur Eger einen interessanten Einblick in das Schaffen des Meisters, indem er am Reformationsfest berühmte Orgelwerke und Chorwerke mit Streichorchester im Rahmen einer besonderen Feierstunde bot. Luise Schelbach-Pfannstiehl erfreute mit der Kantate „Singet dem Herrn". Ferner kamen zwei Sonaten für Violine, Viola da Gamba und bezifferten Baß zur Aufführung. Auch diese Veranstaltung stand auf beachtlicher Höhe.

Walter Fickert.

HALBERSTADT. Als vielversprechenden Auftakt der musikalischen Spielzeit brachte unsere Oper Mozarts „Don Giovanni". Man hatte die Übersetzung von Siegfried Anheisser zugrunde gelegt, der sich gründlich mit seiner Aufgabe auseinandersetzt und viele Unklarheiten aus dem Wege räumt. Die Spielleitung Heinrich Altmanns hob das Geschehen auf eine große, einheitliche Linie und wußte das Dämonische organisch mit dem Heiteren zu verbinden. Schon in dieser Aufführung, deren Titelrolle Georg Schade sang, war zu merken, daß wir mit dem neuen musikalischen Oberleiter Friedrich M. Müntefer einen Dirigenten bekommen haben, der sein Fach glänzend versteht. Ein großer Erfolg war auch Verdis „La Traviata" beschieden, und zwar vor allem durch die wundervolle Art, mit der Franziska Petri die Violetta sang. In Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel", die Müntefer liebevoll betreute, traten Lieselotte Legal und Ebba Münzing hervor.

Das erste Sinfoniekonzert brachte Werke von Beethoven und Brahms. Friedrich M. Müntefer zeigte dabei, daß er nicht nur Operndirigent ist, sondern ebenso in der sinfonischen Musik zu Hause ist. Er besitzt ausgeprägten Klangsinn und die Fähigkeit, seine Intentionen restlos auf das Orchester zu übertragen. So erstand eine „Leonore II" von wundervoller Klarheit, und ebenso erfuhr die c-moll-Sinfonie von Brahms eine Wiedergabe, wie wir sie lange hier nicht hörten. Das Violinkonzert von Beethoven spielte Prof. Georg Kniestädt-Berlin klangschön und ausdrucksvoll. Der Energie Müntefers gelang es, mit Unterstützung der einheimischen Männerchöre einen Sing-Chor von 250 Stimmen aufzustellen, der den Schlußchor aus Dransmanns Kantate „Einer baut einen Dom" mit starkem Erfolg vortrug. Von dem gleichen Komponisten hörten wir im zweiten Sinfoniekonzert die „Musik für Orchester". Lubka Kolessa errang mit Liszts Es-dur-Konzert begeisterten Beifall und ebenso Müntefer für seine klanglich bis ins Letzte ausgefeilte Darbietung von Tschaikowskys Vierter Sinfonie, die der jetzt erreichten Leistungsfähigkeit unseres Orchesters das beste Zeugnis ausstellte.

Herbert Pätzmann.

HALLE a. S. Der neuverpflichtete musikalische Oberleiter am Stadttheater, GMD Richard Kraus, erwies sich in den von ihm herausgestellten Werken wie „Meistersinger", „Pique Dame", „Rosenkavalier" als großzügig gestaltender und sorgsam ausarbeitender Dirigent. Auch in den Sinfonie-Konzerten verwaltete er an der Spitze unseres ausgezeichneten städtischen Orchesters das überkommene Erbe mit künstlerischem Verantwortungs-

gefühl und vermochte u. a. mit Beethovens Pastorale, der Vierten von Tschaikowsky, Rezniceks Ouvertüre „Schuld und Sühne" (in Anwesenheit des Komponisten) und der Sinfonischen Fantasie von Möller stark zu fesseln. Im Rahmen dieser Konzerte dirigierte Georg Göhler mit Erfolg seine Passacaglia (nach Händel), ferner wirkten mit Rudolf Bockelmann (Arien von Händel und Wagner), Jan Dahmen (Violinkonzert von Glasunow) und Elly Ney (Brahms d-moll). In der Oper gab es ferner „Margarete", „Zar und Zimmermann", „Traviata" (unter Trolldenier). Auch der vielgerühmte „Schwarze Peter" fehlte nicht, aber was uns Norbert Schulze (Musik) und Walter Lieck (Text) da bieten, ist in seiner saloppen Mischung von Kabarett und angeblichem Volkston doch eine oberflächliche Sache, weder Oper noch Singspiel noch Operette, auch als Märchenstück (wie die Verfasser vorgeben) bei seiner parodistischen Haltung nicht annehmbar.

Die „Philharmonie" eröffnete ihre Spielzeit mit einem glänzenden Konzert des Augusteum-Orchesters unter Molinari, weiter erschienen Furtwängler mit den Philharmonikern und Benda mit einem Kammerorchester.

Kammermusik vermittelte in klassischer Ausgewogenheit das Irma Thümmel-Trio, in einem wohlgelungenen Klavierabend stellte sich Curt Sanke vor, Hugo Wolf-Lieder gestaltete — von Werner Dommes vorzüglich begleitet — Kurt Wichmann zu starkem Erlebnis. Der Lehrergesangverein setzte sich unter Prof. Dr. Rahlwes eindrucksvoll für Chöre von Graener, Knab u. a. ein, solistisch wirkten mit oft bewährter Künstlerschaft Ernst Meyer (Tenor) und Artur Bohnhardt (Violine) mit, am Flügel bestens unterstützt von Dr. Gaartz.

Eine würdige Feier bereitete die Stadt ihrem großen Samuel Scheidt zum 350. Geburtstag. Ein musikalisch umrahmter Festakt mit Gedenkrede von Prof. Dr. M. Schneider, eine aufschlußreiche Ausstellung, eine Kammermusikstunde und als Höhepunkt ein Konzert in der Moritzkirche unter Prof. Rahlwes ließen überzeugend die große Bedeutung des unserem Musikleben erst noch wiederzugewinnenden Meisters erkennen.

An bemerkenswerten Gästen sind zu nennen Kulenkampff und Kempff, die in virtuoser Art zusammenmusizierten, die junge Pianistin Irmgard Mietusch ein außergewöhnliches und ganz ursprüngliches Klaviertalent, das famose Wendling-Quartett mit Philipp Dreisbach (Klarinette), der Meistersänger Patzak und das mit hinreißendem Temperament spielende Strub-Quartett. Dr. Hans Kleemann.

LÜBECK. (Erstaufführung von J. S. Bachs „Neujahrs-Oratorium" in der St. Marienkirche.) Als Fortsetzung der vorjährigen Aufführung des 1.—3. Teils von Joh. Seb. Bachs „Weihnachtsoratorium" bot Walter Kraft die seltene Gelegenheit, auch die Schlußabschnitte des Werkes kennen zu lernen. In Bachs Weihnachtsoratorium des Jahres 1734 sind sechs Kantaten zusammengefaßt, die sich ursprünglich im Leipziger Amtswirken des Meisters über die weihnachtliche Festzeit vom ersten Feiertage bis zu Epiphanias verteilten. Unter dem nicht von Bach stammenden Titel eines „Neujahrs-Oratoriums" faßte nun der Lübecker Marienorganist den 4. bis 6. Teil jenes Werkes zusammen. Eben diese drei letzten Kantaten des Weihnachtsoratoriums werden außerordentlich selten aufgeführt und erklangen auch in St. Marien der alten Hansestadt zum erstenmal.

In den zu verschiedenen Gelegenheiten komponierten sechs Kantaten ist es die fortlaufende Partie des Evangelisten, welche die einzelnen Teile verbindet. Die Entstehungsgeschichte des Werkes zeigt die Verwendung früherer weltlicher, zumeist höfischer Kompositionen, deren musikalischer Gehalt sich dem neuen religiösen Text einfügt. Nur drei Chöre schuf Bach eigens für das Oratorium. In der diesjährigen Aufführung von St. Marien hörten wir die dem Neujahrssonntag, dem Sonntag nach Neujahr und dem Epiphaniasfest gewidmeten Kantaten, die sich zur Feier ihres Grundthemas — der Weihnachtsfreude — vereinigen.

Einzelne Abschnitte aus diesem musikalischen Festkreis zur Wintersonnenwende müssen als Höhepunkte Bachscher Kunst gelten. Wer bliebe unberührt vom Dankchor der Neujahrskantate, vom Einleitungschor zur fünften Kantate („Ehre sei Dir, Gott, gesungen"), die auch die ergreifende Baß-Arie in fis-moll enthält; ferner vom streitbaren Epiphanischor und vor allem von der diesmal von glanzvollem Orchesterklang (in Dur!) begleiteten Passionschoral-Phantasie am Schlusse, die das Werk zu Lob und Preis Gottes ausklingen läßt. Das fugierte Rezitativ der vier Solostimmen vor diesem Schlußchoral ist eine erlesene Eingebung. Als Merkwürdigkeit wird die ursprünglich in weltlichen Gefilden beheimatete Echo-Arie des Soprans empfunden.

Walter Krafts Leitung waren stilistische Geschlossenheit, klangliche Ausschöpfung und religiöse Vertiefung zu verdanken. Seiner auf den Kerngehalt gerichteten Führung, die Einzelheiten ebenso aufmerksam betreute wie auch dem Ganzen zielbewußte Ausdeutung schenkte, gelang eine feinsinnige Erschließung manch verborgener Kostbarkeiten der Partitur. In der trefflichen Solistenreihe begegnete uns wieder Prof. Georg A. Walter als klassischer Vertreter der Partie des Evangelisten. Mit beherrschender Musikalität ist der Künstler allen Schwierigkeiten dieser umfangreichen gesanglichen Aufgabe des Oratoriums gewachsen. Er bleibt ihr in der rhythmisch klar pointierten Deklamation und in der klanglichen Haltung nichts

schuldig. Der Kieler Bassist Hans Olaf Hudemann verfügt über eine tragfähige, tonlich ergiebig ausschwingende Stimme, deren konturenklare Linienführung und markige Akzentgebung überzeugende Vertrautheit mit dem Bachschen Vortragsstil zeigte. Lisa Walters (Magdeburg) lichter Sopran bewährte seine samtne Weichheit und Schmiegsamkeit in stilgerechter Darbietung seiner Arien und Rezitative. Doris Klugkist (Lübeck) hatte den musikalisch einfühlsamen Vortrag ihres technisch sauber fundierten und an Klangsubstanz wertvollen Alt einzusetzen. Das mit fester Disziplin und verläßlich musizierende Orchester war aus Lübecker und Hamburger Kammermusikern zusammengesetzt. Der in ausgezeichneter stimmlicher Verfassung auftretenden Vereinigung für kirchlichen Chorgesang gebührt ein hohes Lob für die einsatzfreudige Mitwirkung an dieser Seltenheitsaufführung: klare Stilprägung und mitergriffene Inbrunst bei der geistigen Durchdringung der Chorsätze waren Kennzeichen des musikalischen Gesamtbildes.

Leider entsprach der Besuch auch in diesem Jahre nicht der Bedeutung des Werkes und dem hier notwendigen Einsatz von Kunstkräften.

Dr. Paul Bülow.

MEISSEN. Auch im Sommerhalbjahr ruhte die Konzerttätigkeit nicht gänzlich. Zuerst traten die in der Gruppe Meißen vereinigten Männerchöre unter Gruppenchormeister Herbst mit einem als Auftakt für das Breslauer Sängerfest gedachten Gruppenkonzert auf den Plan. Die 300 Sänger boten eine Anzahl Werke aus dem Bestande des Breslauer Programms und machten damit das leider nicht sehr zahlreich erschienene Publikum mit neuzeitlichen Chorkompositionen bekannt. Zwei Wochen später bot eine Vereinigung gemischter Chöre in Stärke von 250 Sängern und Sängerinnen (Volkschor Meißen, Dresdener Graphischer Gesangverein mit Frauenchor, Gemischter Chor Freital und Dresdener Volkssingakademie) unter ihren Dirigenten Theobald Werner und Johannes Reichert Schicksalslied und Rhapsodie von Brahms (Altsolo Helene Müller-Schäfer, Dresden), Helges Treue von Reichert (Solisten: Walter Hessel und Fritz Hoppe, Dresden), sowie die Toten von Schumann einer zahlreich erschienenen dankbaren Zuhörerschaft.

Im Dom führte sich der neue Kantor, Erhard Paul, mit einem Dietrich Buxtehude gewidmeten Konzert vorteilhaft ein. Mit Präludium, Fuge und Ciaconne in C erwies er sich als technisch gewandter und geschmackvoll registrierender Organist. Der noch kleine Chor sang Werke mit Streichorchester- und Orgelbegleitung und ließ in seinen klangschönen Darbietungen sachgemäße Schulung erkennen.

Das Städt. Orchester spielte unter seinem Kapellmeister Herbert Nerlich in einem Serenadenabend Werke von Trunk, Mozart und Brahms. In einem weiteren Konzerte bot die Kapelle Nachklänge eines russischen Volksliedes von Anders, die Flöte von Sanssouci von Graener, Violinkonzert in D von Mozart (Solistin Marianne Tunder) und die 2. Sinfonie von Beethoven. Das nächste Konzert war ein Grieg-Abend, dem Gedächtnis des vor 30 Jahren am 4. September heimgegangenen Komponisten gewidmet, welches das zahlreich erschienene Publikum mit Melodien für Streichorchester, den beiden Peer Gynt-Suiten und dem Klavierkonzert in a-moll bekannt machte. Die Solopartie war unserer heimischen Virtuosin Margarete Pfab anvertraut worden, welche mit der Ausführung dieses schwierigen Werkes, das an Kraft, Ausdauer und Gedächtnis ganz bedeutende Anforderungen stellt, eine Glanzleistung bot und aufs Neue bewies, daß sie den schwierigsten Aufgaben in jeder Hinsicht gewachsen ist. Auch das Städtische Orchester zeigte erneut, daß es unter der energischen und zielbewußten Leitung seines ideal strebenden Kapellmeisters Herbert Nerlich seiner Vervollkommnung immer weiter entgegengeht und keine Konkurrenz zu scheuen braucht. Der brausende Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft bewies die Richtigkeit dieser Feststellung. Zuletzt sei noch der beiden Sängerinnen gedacht (Marianne Reiche, Meißen und Susanne Pree, Leipzig), welche mit Gesängen von Brahms, Wolf, Strauß und Grieg ihre bereits mehrfach anerkannte Leistungsfähigkeit bewiesen und den Programmen zu willkommener Abwechslung und Abrundung verhalfen. Sie werden uns stets wieder willkommen sein.

Max Menzel.

MÜNCHEN. Ein großer und entscheidender Teil des hiesigen Musiklebens wurde in den letzten Wochen durch die zahlreichen beglückenden Eindrücke bestimmt, die wir den Münchner Philharmonikern zu danken hatten. Ein Abend unter Oswald Kabasta, der unterdessen zum Nachfolger des im Frühjahr von der Gesamtleitung zurücktretenden Siegmund von Hausegger berufen worden ist, eine Wahl, die von den Münchener Musikfreunden mit großer Begeisterung und Zuversicht aufgenommen wurde, offenbarte besonders glanzvoll die gegenwärtige hohe Spielform dieses Instrumentalkörpers. Kabasta, bislang in München hauptsächlich als Brucknerdirigent bekannt und geschätzt, zeigte diesmal den Ehrgeiz, sein allumfassendes Musikantentum auch an anderen Ausdruckswelten zu erproben. Er hatte diesmal die IV. Sinfonie von J. Brahms gewählt, die der Dirigent, da niemand aus seiner Haut und noch weniger aus seinem Herzen kann, mit der vollen ihm eingeborenen süddeutschen Wärme musizierte, sich weidend am blühenden Fleisch des Klangtums, ohne daß dieses den formalen Grundriß und Aufbau überdeckt hätte. Manche vermißten den „herben" Brahms, aber jegliche Art der Askese liegt dem im Geiste des süddeutschen Barock beheimateten Musizier-

wesen Kabastas fern. Die außerordentliche erzieherische Befähigung des Dirigenten trat bei der Wiedergabe von Debussys „La mer“ zutage, denn es war staunenswert zu erfahren, wie Kabasta das sonst auf ganz andere musikalische Maße geeichte Orchester der Philharmoniker zu dem für solchen musikalischen Impressionismus erforderlichen klanglichen Darstellungsstil in wenig Proben herangebildet hatte. Drei Tänze aus de Fallas Ballett „Der Dreispitz“ ließen endlich die Stürme der Begeisterung wolkenhoch aufbrausen. — Im nächsten Stammkonzert setzte sich Siegm. von Hausegger für den in München noch wenig bekannten Max Trapp ein. Des Meisters 5. Sinfonie in F-dur, eine Schöpfung von hoher gestalterischer Zucht, vom Dirigenten in ebensolchem Geiste gedeutet, errang dem Komponisten einen vollen Sieg, von dessen durchschlagender Kraft sich der anwesende Meister selbst überzeugen konnte. Als Solist des Abends spielte Walter Gieseking die „Sinfonischen Variationen“ von César Franck sowie Mozarts Klavierkonzert in A-dur (K. V. 488), während Mozarts Sinfonie in Es-dur den bedeutsamen Abend beschloß.

Im Zeichen des polnisch-deutschen Kulturaustausches stand ein Sonderkonzert der Philharmoniker. In Erwiderung eines Dirigentengastspiels, das der Leiter unserer Volkssinfoniekonzerte, Adolf Mennerich, mit dem Cellisten Hermann von Beckerath als Solisten in Posen gegeben hatte, leitete der Dirigent des Posener Sinfonieorchesters, Dr. Zygmunt Latoszewsky, einen Abend, der mit Ausnahme von Wagners „Holländer-Ouvertüre“ polnische und slawische Musik umfaßte. Zunächst hörte man die sinfonische Dichtung „Stanislaw und Anna Oswiecimowie“ von Mieczyslaw Karlowicz. Den Vorwurf dieser sinfonischen Dichtung gibt die tragische Geschichte eines einander in Liebe zugetanen Geschwisterpaares ab. Der im Jahre 1909 verstorbene Komponist macht von programmatischen Möglichkeiten nicht so ausschließlichen Gebrauch, wie man nach der Inhaltsangabe des dichterischen Programms zunächst annehmen möchte, sein Drang nach dem Absoluten wird hin und wieder fühlbar; es geht ihm mehr um die Schilderung von Seelenstimmungen als von realen Vorgängen. Die Instrumentation und das Klangtum zeigen im äußeren Gewande die Berührung mit dem Richard Straußschen Orchesterstil, die innere Haltung des Melos wurzelt dagegen in polnisch nationalem Boden. In dem Violinkonzert Nr. 1 von Karol von Szymanowsky (1882—1937) bleiben Form- und Ausdruckswille noch einigermaßen im Chaotischen stecken. Es handelt sich um ein einsätziges Werk mit dem Versuch mehrfacher Untergliederungen, ein elegischer Grundton durchzieht indes alle Teile, ungestillte Sehnsucht nach Frieden klagt sich in bald leidenschaftlich erregten, bald resignierten Klängen in dem Werke aus. Zdislaw Jahnke gab sich in der überlegenen Meisterung des Soloparts als Geiger von hohen technischen und vortraglichen Graden zu erkennen. Der Dirigent Latoszewsky, der zum Schluß noch Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt“ folgen ließ, bestach durch mitreißendes Musiziertemperament nicht minder als durch die Präzision und Prägnanz seiner beherrschten Zeichengebung, die auf pultvirtuose Mätzchen verzichtete.

Die großen Orchesterkonzerte des Konzertrings „Kraft durch Freude“ sahen in ihrer Fortsetzung Heinz Drewes sowie Hans Weisbach am Pulte der Philharmoniker. Der Vizepräsident der Reichsmusikkammer erspielte dabei den Mozart-Variationen Max Regers dank der wundervoll klaren Durchformung und nicht weniger subtilen Durchfühlung des weitverzweigten musikalischen Kosmos das volle, begeistert bedankte Verständnis der Zuhörerschaft; seine Deutung der 1. Sinfonie von Brahms hatte Wärme wie Größe. Gleich dem Dirigenten riß auch der Solist des Abends, Sigfrid Grundeis, mit der glanzvollen Wiedergabe von Liszts Klavierkonzert in A-dur hin. — Hans Weisbach steigerte das hohe Ansehen, das er in München genießt, durch eine zu einsamer Höhe und Größe sich erhebende Wiedergabe der Originalfassung von Bruckners 5. Sinfonie in triumphaler Weise: die tiefste Sehnsucht der Hörer des Konzertrings schaffender Volksgenossen aus allen Kreisen schien an diesem Abend erfüllt; es hatte etwas ebenso Rührendes wie Erhebendes, als der Dank der Tausende Weisbach immer wieder an die Rampe jubelte und die ergriffene Menge den Künstler umdrängte. Auch Enrico Mainardi, der Boccherinis Cello-Konzert in B-dur und als Zugabe J. S. Bachs Sarabande in d-moll unvergleichlich schön und adelig spielte, erschlossen sich die Herzen der Hörer im Fluge. Der Abend entließ mit dem freudigen Bewußtsein, daß den Versuchen des Konzertrings, Volk und Kunst in engste Fühlung zu bringen, ein voller Erfolg beschieden war, die Lösung des Problems durch die Tat!

Der Lehrergesangverein hatte sich mit der Musikalischen Akademie des Staatstheaters unter Richard Trunks Gesamtleitung zu einer Neuaufführung von Ermanno Wolf-Ferraris Cantica „La vita nuova“ am Vorabend von des Meisters 62. Geburtstag zusammengefunden. Das Jugendwerk, das in allen Fragen der Form wie des Ausdrucks erstaunliche Reife und ausgeprägten Eigencharakter weist, übte auch diesmal wieder dank der Wärme und der Weitbogigkeit eines atemlangen, blühenden Melos' unmittelbar zündende Wirkung, zumal auch die beiden Solisten, Luise Pflüger mit dem ätherischen Glanz ihres lichten Soprans, und Anton Gruber-Bauer, ein ausdrucksmarkiger Vertreter des mit vorbild-

licher Energie der Tongebung gemeisterten Baritonparts, das Gesamtbild der Aufführung zu großartiger Geschlossenheit rundeten. Wolf-Ferrari wurde stürmisch gefeiert.

Eine Erstaufführung brachte der „Romantische Chorabend" des Münchner Domchors, den Professor Ludwig Berberich, einer Einladung der Münchner Ortsgruppe der Internationalen Brucknergesellschaft folgend, zusammengestellt hatte. Der Zyklus „Totentanz" (nach Texten verschiedener Dichter) von Joseph Rauch ist mehr als das Werk eines tüchtigen Kontrapunktikers, der mit seinem Wissen und Können auspacken will. Gewiß, der Komponist kennt die alten Meister, zu denen er spürbar in die Schule gegangen, bis auf den Grund, aber seine Schöpfung greift entscheidend über den Rahmen der heute oft fälschlich als Eigenleistung gewerteten Kopie hinaus, denn Rauchs temperamentvolle Begabung bekundet persönlichsten Ausdruckswillen. Die stellenweise Herbe und Härte seiner mitunter betont linearen Schreibweise rechtfertigen sich aus dem Stoffe, überdies fügt Rauch zu solchen Strichen energischer Zeichnung auch den Ausgleich des Klangfarbigen und blutvoller Sanglichkeit. In dem Wechsel zwischen Solo und Chor bekundet sich zuweilen ein geradezu dramatisches Spannungsverhältnis. — Der Bachverein erfreute unter seinem Chormeister Karl Marx durch ein stimmungsvolles „Weihnachtssingen", bei dem außer dem Singchor auch der Musikkreis von Konrad Lechner mit dem von diesen Künstlern gepflegtem Wechsel von Instrumentalem und Vokalem mitwirkte. Man erfreute sich eines Blockflötenklangs von verzaubernder Reine und Innigkeit. Die Krone des Abends bildete die wundervolle Wiedergabe der Motette „Ach Herr, du Schöpfer aller Ding" von Heinrich Schütz. — Damit war der Zauber weihnachtlichen Musizierens keineswegs erschöpft. Wie alljährlich bescherte uns der Chorverein für evangelische Kirchenmusik eine stimmungsvolle Aufführung von Bachs „Weihnachtsoratorium" unter der Gesamtleitung von Ernst Riemann, indes Landeskirchenmusikdirektor Friedrich Högner mit der Kantorei von St. Matthäus einen Weihnachtsliederabend veranstaltete, der, schon in Zusammenstellung und Vortragsfolge außerordentlich, auch in der Darstellung die Weihe echten Adventgeistes atmete und den Lauschenden wirkliches Erlebnis ward. Högner leitete den Chor, den Orgelpart vertrat Heinz Schnauffer. — In der evangelischen Kirche des vor der Eingemeindung stehenden Pasing brachte der dortige Organist Paul Bleier seine Motette „Jahres-Ende" (nach Texten von Matthias Claudius) zur Uraufführung. Es handelt sich dabei um ein großangelegtes dreiteiliges Werk in der freien Nachfolge Bach'scher Vorbilder, von hohem liturgischem Ernste erfüllt, edel und schlicht im Ausdruck, das vor allem im Schlußteil, einer Choralfuge, hohe Ansprüche an das eigene kontrapunktische Können stellt und diese in höchst beachtlicher Weise erfüllt.

Bleibt noch die Oper. Hier war es nach längerer Pause zunächst dem Staatsballett vergönnt, mit einem eigenen, von Sonja Korty, der Ballettmeisterin der Antwerpener Oper, geleiteten Abend hervorzutreten. Er umfaßte, in unnachahmlicher Poesie der Ausdeutung, Carl Orffs „Paradiesgärtlein", in dem das bekannte Gemälde eines alten rheinischen Meisters Leben und Bewegung gewinnt, um nach einem breit entwickelten Crescendo wieder in die erhabene Ruhe der Bildtafel zurückzusinken, Herm. Reutters in einer glückhaften Stunde geborene „Kirmeß von Delft", den burlesken „Instrumentenzauber" von Jean Françaix, sowie den „Tanz der Narren und lustigen Weiber" von Rimsky-Korsakow. — Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" ist nun auch nach München gekommen, hat sich aber trotz der sehr munteren und launenbeschwingten Aufführung unter der Regie des Dresdeners Hans Strohbach und der musikalischen Leitung von Meinhard von Zallinger nicht ganz als jener Kassentrumpf bewährt, den das Werk anderwärts abgab. — In der letzten, von Clemens Krauß in großem Stil geleiteten Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" gab's ein Bühnenjubiläum, das jeden Münchener Opernfreund freudig bewegte: Luise Willer feierte das Andenken des Tages, da sie vor 25 Jahren als erste größere Rolle erstmals die Brangäne gesungen; die Magie ihres wundervollen Altorgans mit der wundervoll aufglockenden Höhe erstrahlte dabei herrlicher denn je.

Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER i. W. (UA Johann Nepomuk David, Sinfonie in a-moll, Werk 18, am 19. Januar 1938.) Der Komponist hat mit diesem Werk einen gültigen Beitrag zu dem Kapitel „Zeitgenössische Musik" gegeben. Wer ihn aus seinen bisherigen Orgelwerken näher kannte, konnte diese Leistung erwarten. Dabei ist es müßig, zu untersuchen, ob und inwiefern er bewußt einer Lösung aus der Problematik, die gerade dem heutigen zeitgenössischen Schaffen immer anhaften muß, erstrebt. Denn wenn schon immer eine Vergangenheit und ein allzureiches Erbe verpflichtend war, so wird heute dazu noch die Frage nach der Verankerung in der deutschen Gegenwart in einem Maße erhoben, wie es noch nie der Fall war. Von diesem doppelten Standpunkt aus ist dem Werk die Erfüllung einer Mission zuzugestehen. Ein reiches Maß an satztechnischem Können jeder Art und eine tonale Geschlossenheit, der der Atem nicht ausgeht, sind die Pfeiler, von denen das Werk getragen ist. Gelegentliche Archaisierungen und

fremdländische Anklänge sind nicht bestimmend genug, um die stilistische Einheit zu gefährden. GMD Hans Rosbaud ließ der Sinfonie eine vorbildliche Sorgfalt in Einstudierung und Wiedergabe zukommen, so daß sich die Uraufführung, der der Komponist beiwohnte, zu einem denkwürdigen Abend gestaltete. Dr. Richard Greß.

PLAUEN. Nach der Berufung von KM Lessing als Generalmusikdirektor nach Baden-Baden waren die großen Orchesterkonzerte des benachbarten Bad Elster für den Rest des Sommers auf Gastdirigenten angewiesen. Unter ihnen kehrte auch Lessing mit einer suggestiven Wiedergabe von Rudi Stephans „Musik für Orchester" und Maurice Ravels berühmtem „Bolero" nochmals an seine frühere Wirkungsstätte zurück, während Claudio Arrau begeisternd schön das Tschaikowsky-Konzert b-moll spielte. Mit Beginn der Winterspielzeit trat der neue I. Städtische KM Georg L. Jochum-Frankfurt sein Amt an. Im Gegensatz zum Vorjahre wählte er ein klassisches Opern-Werk, den „Figaro". Seit langem hat man in Plauen keine Mozartoper in so kammermusikalischer Feinheit gehört. Schon die Ouvertüre wurde zu einem Meisterstück subtilster Spielkultur. Von den Solisten wußten am ehesten Lotte Schimpke (Cherubin) und Friedrich Läuter (Graf) als Mozartsänger zu überzeugen. Aber auch Genia Guszalewicz (Gräfin) und Günther Hensellek (Figaro) suchten sich in die Besonderheit dieser Klangwelt einzufühlen. Wilhelm Terboven hatte maßvoll stilisierte Bühnenbilder beigesteuert.

Nicht minder verheißungsvoll war der Konzertbeginn. Der neue Intendant Wolf Leutheiser-Berlin ist von der Stadtverwaltung mit einer Zentralisierung des Plauener Musiklebens beauftragt worden und konnte nun am Eröffnungsabend der Gaukulturwoche mitteilen, daß nach freiwilliger Selbstauflösung des Richard-Wagner-Vereins künftig die Stadt nicht nur Orchesterkonzerte, sondern auch Kammermusik- und Solistenabende durchführt. Damit ist auch die leidige Raumfrage bis zur Errichtung eines eigentlichen Konzertsaales befriedigend gelöst, da der einzige vorhandene Saal, der „Prater", den unumgänglichen Ansprüchen schon längst nicht mehr genügen konnte. Zum Beginn dieser neuen, auch von der Reichsmusikkammer lebhaft unterstützten Epoche des Plauener Musiklebens hatte das fast bis auf den letzten Platz besetzte Stadttheater Festtagsschmuck angelegt. Als Hauptwerk des Abends bot Jochum die Siebente von Bruckner mit einer erstaunlichen Beherrschung des Werkes, die sich nicht allein im Auswendigdirigieren bekundete, sondern mehr noch in der ganzen Intensität der Darstellung. Ein Nachlassen im logischen Aufbau dieses Wunderorganismus war kaum irgendwo zu spüren. Besonders die getragenen Teile wurden mit einer solchen inneren Ruhe ausgeformt, daß sich keiner dem zwingenden Eindruck dieses erdentrückten Musizierens entziehen konnte. Das wesentlich verstärkte Städtische Orchester folgte dem neuen Dirigenten mit restloser Hingabe und wußte trotz der noch immer nicht idealen Akustik des Bühnenraumes den großen Klangsteigerungen allen Glanz einer Kulthandlung zu geben. Vorher hatte Gaspar Cassado, auch in Plauen kein Unbekannter mehr, seine Orchester-Bearbeitung der Arpeggione-Sonate von Schubert mit vollendetem Adel des Tones gespielt und damit die Herzen der Hörer im Sturme gewonnen.

Auch die „Musikalischen Feierstunden", eine seit Jahren bewährte Anrechtreihe der Kreismusikerschaft Plauen, haben wieder eingesetzt. Am Eröffnungsabend vermittelte das Dämmrich-Quartett (Zwickau) außer klassischen Werken die Bekanntschaft mit einem namentlich im Harmonischen sehr fesselnden Graener-Quartett. Ein Liederabend der Leipziger Sängerin G. Birmele, ferner ein Vortrag von Prof. Hans-Joachim Moser-Berlin über Loewes Balladen und ein Tanzabend der Palucca mit neuen Schöpfungen boten die weiteren Ergänzungen des Spielzeitbeginns. Dr. Hans Dietrich Hellbach.

RECKLINGHAUSEN. „Es gibt jetzt nur noch einen Träger von Kulturveranstaltungen, die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", die in engster Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung die einzelnen Ringe aufzieht und alle Volksgenossen umfaßt." Mit diesen Worten wandte sich zu Beginn der Konzertzeit die Stadtverwaltung an die Bewohner der vestischen Hauptstadt. Jedem Volksgenossen sollten für wenig Geld künstlerisch hochstehende Darbietungen vermittelt werden. Daß damit der rechte Weg beschritten wurde, zeigte der große Erfolg, der allen musikalischen Veranstaltungen beschieden war. Der Mangel einer einheitlichen Führung im Musikleben ist beseitigt worden, und in der Bestellung des jungen, hochbegabten, von Idealismus durchdrungenen Bruno Hegmann hat die Stadt einen musikalischen Führer gefunden, wie sie ihn sich besser nicht wünschen kann. Hegmann hat in jahrelanger Aufbauarbeit ein Kammerorchester, das Collegium musicum, geschaffen, dessen Spitzenleistungen in weitem Umkreise höchste Anerkennung gefunden haben.

Im ersten Meisterkonzert war nach langen Jahren Elly Ney zu Gaste. Die begnadete Künstlerin spielte Beethovens Es-dur-Konzert so beseelt und so durchsichtig, daß nicht einmal der Schatten eines Wunsches nach noch vollendeterer Darstellung aufkommen konnte. Auch ihre Chopin- und Brahmsdeutungen ließen keinen Wunsch offen. Das Orchester übertraf sich in Smetanas sinfonischer

Dichtung „Die Moldau“ selbst und bot in Bachs Toccata und Fuge in d-moll eine Leistung, die auf hoher Stufe stand. Zwei Kammermusikabende machten bekannt mit „Musik des Rokoko“ und „Musik des Barock“. Im ersteren hörten wir das Orchestertrio von Stamitz, Glucks Ballettmusik, Haydns Divertimento und — von zwei kleinen, räumlich getrennten Orchestern — Mozarts köstliche „Nächtliche Serenade“. Rudolf Müller-Chappuis spielte J. Chr. Bachs Klavierkonzert und kleine Stücke von Scarlatti und Mozart in natürlicher, sich ganz dem Werk unterordnender Weise und bewies sein Vermögen, das Geistige und das Formale klar zur Darstellung zu bringen, aufs beste. Im zweiten Abend hörten wir — mit Hegmann am Cembalo — eine ideale Wiedergabe des Brandenburgischen Konzertes Nr. 6 von Joh. Seb. Bach, sowie in bewundernswertem Schwung Pugnanis „Festliches Präludium für Streichorchester“. Der heimische Geiger Josef Feiertag brachte in Händels einzigem Violinkonzert, sowie in Corellis Variationen für Violine und Streichorchester „La Folia“ die Schönheiten der Werke mit edlem Geigenton und künstlerischer Einfühlung bestens zur Geltung, sodaß er und das begleitende Orchester mit wohlverdientem Beifall überschüttet wurden. Einen ungetrübten Genuß bereitete Hegmann mit seinem Cembalospiel kleinerer Stücke deutscher und italienischer Meister. Altmeister Dr. Ludwig Wüllner zeigte sich in Szenen aus Goethes „Egmont“ (mit der Musik von Beethoven) als ein Gestalter von erstaunlicher Kraft. Es war ein prächtiges Bild, als der Greis in weißem Haar Hand in Hand mit dem jungen Orchesterführer Hegmann den Dank der begeisterten Kunstgemeinde entgegennehmen konnte. In einem Abend „Fröhliche Tonkunst“ hörten wir Schubert, Brahms, Dvořák und Johann Strauß. Die Pianistinnen Mathilde Redemann und Carla Frisch spielten Mozart: Konzert für 2 Klaviere und Chopin: Rondo für 2 Klaviere und ernteten für ihr technisch sicheres und gewandtes Musizieren wohlverdienten Beifall. Mit der von ihm gegründeten Chorvereinigung Recklinghausen-Süd brachte Hegmann eine Aufführung von Haydns „Schöpfung“, die hohes Niveau zeigte. Die heimische Sängerin Elisabeth Vacup erfreute wiederum mit ihrem edlen Ton und dem den Gehalt voll ausschöpfendem Vortrage. Der Tenor Hubert Westendorf überraschte durch intensive Darstellungs- und Gesangskunst und der Bassist Eugen Klein zeigte seine bekannten Vorzüge.

Im Oktober war das Reichssinfonieorchester zu Gast. In der Oper hörten wir eine hervorragende Aufführung von Puccinis „Bohème“ durch das Münstersche Stadttheater. Das Gelsenkirchener Stadttheater erzielte durch seine ausgezeichneten Leistungen auf dem Gebiete der Operette („Das Spitzentuch der Königin“, „Dichter und Bauer“) stürmischen Erfolg, von dem auch Gerta Sangs mit ihrem hervorragenden Ballett teilhaben konnte.

Der durch seine erfolgreichen Konzertreisen nach Hamburg, München und Thüringen rühmlich bekannte M. G. V. „Eintracht“ brachte in einem Chorkonzert mit großem Orchester Werke von Schubert und Gesänge der neuen Zeit von Dahlke, Jochum, Ludwig u. a. Der geniale Leiter Franz Plantenberg hatte zu Schuberts „Mondenschein“ eine Bearbeitung für Streicher, Waldhörner und Fagott geschrieben, die durch geschmackvolle Farbenmischung bestach.

Der außerordentliche Erfolg des ersten Teiles der Konzertzeit läßt für die nächsten Monate das beste hoffen. Karl Schlegel.

RUDOLSTADT. Den Bemühungen des Bürgermeisters Steden ist es (vor allem dank des Entgegenkommens der Reichs- und Thüringer Behörden) gelungen, das Landestheater Rudolstadt mit Arnstadt zu einem Zweckverband zu vereinigen und auf eine breitere Grundlage zu stellen. Ludwig Hansen, der neue Intendant, hat bei der Verpflichtung des fast vollständig neuen Künstlerpersonals für Oper, Operette und Schauspiel eine glückliche und geschickte Hand gezeigt. Der von ihm aufgestellte Spielplan ist ein „beredtes Zeugnis einer temperamentvollen Gegenwartsgesinnung“. Als 1. Kapellmeister leitet Karl Vollmer, der sich hier bereits in den beiden verflossenen Spielzeiten aufs beste bewährt hat, die Oper und die Sinfoniekonzerte. „Zar und Zimmermann“, „Martha“, „Die lustigen Weiber von Windsor“ und „Amelia oder ein Maskenball“ waren gut inszeniert und musikalisch ausgezeichnet betreut. Der Baßbuffo Raimund Böttcher war als Bürgermeister, als Plumkett und als Falstaff hervorragend. Besondere Anerkennung verdienen auch die Leistungen des jugendlichen Heldentenors Horst Weiß und des lyrischen Tenors Walter Manthey. Neben der ausgezeichneten Altistin Emmi Hagemann erwiesen sich noch als vorzügliche Kräfte die jugendlich-dramatische Sängerin Rosmarie Braun und die Opernsoubrette Irene Starke. Recht verheißungsvoll: Doris Rockinger, die Vertreterin des Ziergesanges. Auch der Chor birgt gute Kräfte. Achtunggebietend sind die Leistungen der Ballettmeisterin Margret Kastilla-Klütsch.

Ibsens „Peer Gynt“, in der Nachdichtung von Dietrich Eckart, wurde mit der Musik von Grieg in würdiger, eindrucksstarker Weise herausgebracht.

Das Landestheater gab außer Gastspielen in Arnstadt, wohin es in den letzten Monaten der Spielzeit übersiedelt, noch solche in Ilmenau, Königsee, Schwarzburg, Probstzella, Saalfeld, Pößneck und Kahla.

Das im Rahmen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ veranstaltete Konzert des Reichs-

Sinfonieorchesters (Leitung: Erich Kloß) bot bekannte Werke von Beethoven, Weber, Wagner und Liszt. Da der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe verhindert war zu dirigieren, wurde das angesetzte Sinfoniekonzert auf das Ende des Konzertwinters verschoben.

Im ersten Meisterkonzert der Musikgemeinde spielte der Geiger Emil Telmányi (am Flügel: Georg Vasarrhelyi), im zweiten sangen Rudolf Gerlach und Anny von Kruyswyk (am Flügel: Otto A. Graef).

Hilmar Beyersdorf.

SALZBURG. Das bedeutendste künstlerische Erlebnis im Berichtsabschnitt bis Neujahr vermittelte uns der gleichzeitige Besuch zweier lorbeergekrönter Fürsten aus dem Reiche jener zeitlosen deutschen Romantik, die, welch zeitlicher Rahmen sie auch fassen mag, doch das getreueste Ab- und Spiegelbild deutscher Seele bleiben wird: Hans Pfitzner wohnte einer Festvorstellung des „Weißen Heilandes“ in der Loge Gerhart Hauptmanns bei, während der Dichter-Jubilar tagsdarauf den Liederabend H. Pfitzner - Helene Vierthaler mit seinem Besuche auszeichnete. Die Wiener Sängerin (Lehmann-Schülerin) verdankte stürmischen Beifall und ihren Ruf als hervorragender Pfitzner-Deuterin der gesund-naturhaften Frische, die sie den lieblichsten Kindern von Pfitzners Muse beläßt. Mit einer köstlichen Fülle taufrischer Feldblumen und rotwangig-vollsaftiger Früchte überschüttete uns dies wahrhafte „Wunderhorn“ neudeutschen Liedschaffens. Dem weitausgesponnenen, bald liedhaft-weichen, bald dramatisch-geballten, oder tänzerisch-rhythmischen Klavierpart ließ der Meister Kraft und Feuer eines Dreißigjährigen angedeihen. Eine geistfunkelnde Probe seiner kampffrohen, stets aufbauenden Kritik brachte der „Lessing der Musik“ während der langen Pause mit einem Vortrag über Richard Wagners Stellung zu Nietzsche, Liszt und Schumann. — Während es die Festspielstadt in der ersten Hälfte der Winterspielzeit beschämenderweise zu keinem einzigen Symphoniekonzert brachte, erfreuen sich die Spielabende der beiden Kammermusikvereinigungen, geführt von Prof. Th. Müller und Karl Stumvoll, größter Beliebtheit und regen Besuches. Letztere bestreitet auch den musikalischen Teil der Abende der „Österreichisch-nordischen Gesellschaft“. So wie K. Stumvoll und seine Spielschar selbst häufig Gast im reichsdeutschen Konzertsaal und Rundfunk ist, zieht er gelegentlich auch seinen Salzburger-Abenden namhafte reichsdeutsche Künstler bei. So bescherten uns H. Hubl - Stuttgart (Violine), Münch - Holland - Köln (Cello) und O. Sonnen - München (Klavier) eine dramatisch beschwingte Wiedergabe von Schuberts Klaviertrio Op. 100 und mit K. Stumvoll (Viola) Schuhmanns Es-dur-Quartett. Unvergessen bleibt uns die herb-nordische Heroik von M. Regers großem d-moll-Quartett und die warme Innigkeit von Beethovens op. 59 (Hofmann, Sröcksnadel, Stumvoll, Grunsky); seelische Durchleuchtung, Fülle und Farbigkeit des Klanges zeichnet diese meisterlich zusammengespielte Vereinigung aus. — Neben Operngastspielen des Linzer Landestheaters, die guten Provinzdurchschnitt aufwiesen, bescherte uns das Stadttheater „Figaros Hochzeit“, ausgeführt von Mitgliedern der Bayer. Staatsoper und des Bayerischen Staatsorchesters. Unter M. von Zallingers temperamentvoller Stabführung erfreuten wir uns am kernig-pausbäckigen Münchener Mozart-Stil, der, in seiner Art ebenso berechtigt wie der grazilere, feinnervigere Wiener Stil, vom ausverkauften Hause stürmisch bejubelt wurde. — Im Dome hörten wir außer einer vollendeten Wiedergabe von Bruckners e-moll-Messe die Uraufführung von Jos. Meßners op. 46 „Messe in G“ für 4stimm. Chor, Orchester und Orgel. Nach dem mystischen Dämmer und der herben Tonsprache seiner früheren polyphonen Hauptwerke überrascht diese seine erste Instrumentalmesse durch geradezu schwelgerische Freude an wohltönender Dreiklang-Harmonik, die ihr rasch große Volkstümlichkeit erwarb, wie die Verkaufsziffern des Verlages A. Böhm beweisen. Womöglich noch schlichter und doch ohne Plattheit ist Meßners zu Silvester erstmalig gesungener „Psalm Nr. 116“ (Lobet den Herrn) für 2stimm. Männerchor, Frauen-Fernchor, Bläser-Sextett und Orgel op. 47, eine auch kleineren Chören zugängliche Festmusik in deutscher Sprache.

Prof. Karl Neumayr.

ULM/D. Die Neuorganisation des Musiklebens weckte ein erfreuliches Echo in der Hörerschaft: die von der NS-Kulturgemeinde ausgegebene Miete für die fünf großen Konzerte des Städtischen Orchesters wurde fast voll gezeichnet. Der musikalische Oberleiter KM Karl Hauf kann nun an eine systematische Musikpflege herangehen. Wir wünschen, daß er die gegebenen Möglichkeiten erkennt, aber auch die Grenzen, die ihm gesteckt sind. In Ulm kann man an die Hörer keine Anforderungen stellen, die selbst für das Publikum mancher Großstadt zu hoch sind. Programmatisch stand am Anfang der Konzertreihe Beethoven mit der 8. Sinfonie und dem von Max Strub gespielten Violinkonzert. Des genialen Rudi Stephan „Musik für Orchester“ wurde einem breiteren Hörerkreis vermittelt. Mozarts g-moll-Sinfonie kam etwas zu spielerisch heraus. Klar und glänzend breitete Claudio Arrau Chopins f-moll-Klavierkonzert vor den begeisterten Hörern aus. Mit einem Sonderkonzert moderner Komponisten gab das Städtische Orchester unter Hauf eine staunenswerte Probe seines Könnens. Edmund

von Borcks atonales „Thema mit Variationen" ließ kalt; um so freudiger wurde Winfried Zilligs „Romantische Sinfonie" aufgenommen.

Ein nicht hoch genug anzurechnendes Verdienst Karl Haufs ist es, daß er die Pflege der Kammermusik in die Hand genommen hat. Mit Franz Bischof (Violine) und Willi Ratzel (Cello) gründete er ein Städtisches Trio. Es trat mit Beethoven-Brahms-Dvořák erstmals an die Öffentlichkeit und erspielte sich dank der Führereigenschaften Haufs einen bedeutenden Erfolg. Wie groß das Bedürfnis nach Kammermusik in weiteren Kreisen ist, zeigte sich beim Besuch des Salzburger Mozartquartetts. Vor nahezu tausend Hörern spielten die Salzburger Haydn und Beethoven und fühlten sich in Schumanns Es-dur-Quintett, bei dem die einheimische Pianistin Maria Sailer mitwirkte, ganz in ihrem Element.

Die Städtische Chorvereinigung stellte sich mit Hermann Grabners „Segen der Erde" vor. Dieses Werk, bar jeden akademischen Hauches, findet den Weg zum Herzen des Volkes. Durch den Chor, dem sich ein Knaben- und Mädchenchor zugesellte, das Städtische Orchester und die Solisten Elisabeth Feuge und Hermann Achenbach erfuhr das Werk unter Fritz Hayn eine ausgezeichnete Wiedergabe.

Die Liedertafel brachte Karl Erb, dessen fein ausgewogene Liedkunst immer wieder fesselt. Eine eigenwillige musikalische Persönlichkeit lernte man in der Pianistin Rosl Schmid kennen; mit Weber und Schumann eroberte sie die Herzen der Hörer im Sturm.

Schließlich sei noch der sechs großen Orgelkonzerte Fritz Hayns gedacht, von denen zwei der Gegenwart gewidmet waren. An deutschen Komponisten kamen dabei Hugo Distler mit der Partita „Wachet auf", Ramin und Grabner mit Choralvorspielen und J. N. David mit „Ein feste Burg" zu Wort.

Die neue Opernspielzeit bedeutete fast durchweg einen Anfang. Intendant Ockel eröffnete sie wagemutig mit „Walküre". Inszenierung (Ockel und Bühnenbildner Lahaye) und das Orchester unter KM Hauf boten Treffliches. Von den Solisten befriedigten außer dem Siegmund des Gastes Ventur Singer-Stuttgart die sichere und stimmlich durchschlagende Brünhilde der Helene Werth, die Fricka der Gerda Juchem und der Hunding von Fritz Reinhardt. Der im weiteren Verlauf der Spielzeit eingeschlagenen Linie Nicolai-Marschner-Lortzing kann man durchaus zustimmen. Es ist der Vorzug eines mittleren Theaters, daß es keine „Repertoireopern" gibt. So waren die Einstudierungen der „Lustigen Weiber", „Hans Heilings" und der „Undine" frisch und lebendig. Die Hörer spürten etwas von der Begeisterung, mit der Spielleiter (Ockel und Dr. Beckers), Kapellmeister (Hauf und Groß), Bühnenbildner (Lahaye), Tanzgruppe (Anni Peterka), Orchester und Chor den Werken unserer Meister dienten. Von den Darstellern verdienen Erwähnung Helene Werth (Bertalda, Königin in Heiling), Lisel Schröter (Frau Fluth), Lisa Bischof (Undine), Traute Hammer (Anna in Heiling), Gerda Juchem (Frau Reich), Heinrich Reckler (Heiling), Fritz Stoll (Fluth, Kühleborn) und Fritz Reinhardt (Fluth, Kellermeister). Eine vorzügliche Leistung vollbrachte unsere Oper mit der von Intendant Ockel inszenierten, mitreißenden Aufführung von Richard Straußens „Ariadne auf Naxos". Neben den Gästen aus Stuttgart (Else Schulz: Komponist) und Frankfurt (Paul Kötter: Bacchus) standen gleichwertig Helene Werth (Ariadne) und Lisel Schröter (Zerbinetta). Das Orchester unter KM Hauf ließ den vollen Glanz der Straußschen Partitur aufstrahlen. Fritz Wagner.

WIESBADEN. GMD Carl Schuricht führt in den dieswinterlichen Zykluskonzerten unter dem Motto „Ehrt Eure deutschen Meister" fast ausschließlich ältere Werke wie Beethovens sämtliche Symphonien usw. auf. Die zumindest ebenso wertvolle Aufgabe Zeitgenössisches zu fördern, fällt daher MD August Vogt in den Volkssymphoniekonzerten und Kammermusikabenden der Kurverwaltung zu. Unter Schurichts Leitung, die sich immer mehr objektiviert und auf bis in die kleinsten Einzelheiten greifende Genauigkeit gegenüber den authentischen Vorschriften achtet, hörte man Beethovens Achte, Sechste und Eroica, Haydn und Weber; ferner Max Trapps, eigentlich für Kammerorchester gedachtes „Divertimento", welches trotz der stark betonten rhythmischen Haltung klanglich reizvolle Eigenart aufweist, und Paul Graeners „Comedietta", ein humorvoll unterhaltsames Stück ohne Pathos, aber voll Feinheit und instrumentationstechnischer Sicherheit. Solisten waren Elly Ney, welche in Beethovens G-dur-Konzert zeigte, daß nur eine lange Reifezeit eine so vollendete Frucht schenken kann, — erstmalig hier Kammersängerin Erna Berger (Sopran) mit Weber, Mozart und Pfitzner Lorbeeren pflückend, — Robert Casadesus, ein ausgezeichneter französischer Pianist, mit einer großlinig symphonischen Wiedergabe von Beethovens Es-dur-Konzert, und die junge Guila Bustabo mit dem souverän gespielten Brahmsschen Violinkonzert. In einem Tagungs-Festabend gefiel Hugo Kolberg in Tschaikowskys Violinkonzert.

Der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" bringt auch dieses Jahr eine Reihe erster Künstler: Im ersten Konzert Gaspar Cassado und Friedrich Wührer, zwei gleichstarke Persönlichkeiten, in deren Zusammenspiel Cassado das stärkere, mit-

reißende Temperament entwickelte (Bach, Beethoven, Rachmaninoff) — das Z e r n i c k - Quartett (Haydn, Humperdinck, Schubert) zeigte meisterlich ausgeglichenes Zusammenspiel und Poldi M i l d n e r, bei welcher phänomenale Technik mit hoher Musikalität so glückhaft vereint sind. — In einem eignen Abend zeigte Raoul v. K o c z a l s k i erneut seine präzise Technik und überlegene Gestaltungskraft.

MD August V o g t s reiches Arbeitsfeld erstreckte sich bis jetzt von einer prächtigen Wiedergabe der Bachschen h-moll-Messe über andere Werke der Klassik und Romantik bis in die Jetztzeit. Da waren es: die beiden Rheinländer Helmuth D e g e n („Variationen über ein Geusenlied", eine Reihe eindrucksvoller, organisch gesteigerter Veränderungen) und Erich S e h l b a c h („Vorspiel für Orchester" und „Musik für Klavier und Orchester", gediegen gearbeitet, tonal verankert, letztere etwas kühner ausgreifend mit Irma Z u c c a als kultivierter Solistin). R e s p i g h i s „Concerto Gregoriano" vereint gleichermaßen improvisatorische Freiheit mit innerer Bindung und klanglicher Pracht; vorzüglich die Wiedergabe durch Justus R i n g e l b e r g. Des einheimischen Komponisten R. C. v. G o r r i s s e n „Miserere" und „Bruder Tod" (eine Liedfolge nach Versen von Hermann Hesse für Sopran-Solo und Orchester) sind tiefempfundene, klanglich ausgeglichene Musik. H. W. O s i e c k, ein junger Amsterdamer, war seinem einsätzigen, klanglich und rhythmisch reizvollen „Konzertstück für Klavier und Orchester" ein sehr guter Taufpate. Gernot K l u ß m a n n knüpft in seiner 1. Symphonie an große Vorbilder an, ohne dadurch eine gewisse Eigenart einzubüßen. Bruckners 1. Symphonie in der Linzer Fassung, die sich von der späteren besonders durch die Instrumentation wesentlich unterscheidet, hatte in Vogt ebenfalls einen tüchtigen Sachwalter.

Die Kammermusikabende der Kurverwaltung brachten an neuen Werken: des hier ansässigen Fritz Z e c h Streichquartett f-moll und Cellostücke, gut gearbeitete Musik eines warmherzigen Romantikers, — des Essener Komponisten August W e w e l e r E-dur-Streichquartett, ein um alle letzten Entwicklungen der Musik unbekümmertes, musizierfreudiges Stück, — des jüngst verstorbenen Franzosen Albert R o u s s e l „Serenade" für Flöte, Violine, Viola, Cello und Harfe, in Debussy-Ravelschem Impressionismus verhaftete, feine Musik, — eine Sonate für engl. Horn und Klavier von Friedrich Karl G r i m m, welche mit Rücksicht auf die klanglich festgelegte Eigenart des Soloinstrumentes schärfere thematische Kontraste benötigte, und eine virtuose Sonate für Flöte und Klavier von Walter G i e s e k i n g, die besonders im ersten Satz sympathische Geschlossenheit des Stiles aufweist. Ausführende waren jeweils Herren des Kurorchesters.

Im Deutschen Theater dirigierte GMD Karl F i s c h e r in seiner temperamentvollen Art ein Symphoniekonzert, dessen Solist, Eduard E r d m a n n, durch die herbe, im Tempo sehr gestraffte Wiedergabe von Brahms d-moll-Klavierkonzert ungemein gefiel. Das übrige Programm umfaßte Mozart, Wagner und Liszt. — In der Oper brachte Fischer Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" und „Li Tai Pe" von Clemens v o n F r a n c k e n s t e i n neu heraus. Beiden in sich so grundverschiedenen Werken ist der blühende Orchestersatz, der dennoch den Singstimmen jeden erforderlichen Raum läßt, die prachtvolle Wirkungen erzielende Malerei der Instrumentation eigen, die trotzdem durch persönliche Eigenart der Komponisten getrennt ist. Beide Werke müssen als Glanzleistungen unsrer Bühne angesprochen werden, sowohl in Ausstattung (S c h e n c k v. T r a p p, S p r i n g e r, L a n k e r s) wie in der musikalischen Ausführung (F i s c h e r, Solisten: Helena B r a u n, Waldemar B i e n e k, Ewald B ö h m e r, Thomas S a l c h e r, Daga S ö d e r q u i s t, Lothar W e b e r usw.).

Die Einkehr des „Augusteum-Orchesters" mit Bernardino M o l i n a r i gestaltete sich zum Erlebnis. — Der Japaner K o s c e k Y a m a d a dirigierte erfolgreich ein Konzert des Kurorchesters mit zum Teil japanischer Musik, welcher hoher Ernst und ursprüngliche, klanglich originelle zeitgenössische Tonsprache eignet.

Grete Altstadt-Schütze.

ZEITZ. Den Auftakt zum Konzertwinter 1937/1938 gab der K o n z e r t v e r e i n mit einem Cello-Abend des spanischen Cellisten Gaspar C a s s a d ò am 20. Oktober. Die Veranstaltung bedeutete in ihrem ganzen Verlauf ein musikalisches Ereignis für Zeitz, dessen Genuß sich leider so mancher hatte entgehen lassen. Nicht nur die staunenswerte, so gut wie gar keine Schwierigkeiten kennende Technik des Künstlers verblüffte geradezu, sondern man durfte auch seine außerordentliche musikalische Gestaltungskunst nach jeder Richtung hin bewundern. Letztere bewies sich auch in der vollkommenen Beherrschung der verschiedenen Stilarten, die der weitgespannte Rahmen der Vortragsfolge aufzuweisen hatte. Karl D e l s e i t unterstützte in feinsinniger Weise am Flügel und nahm dadurch wesentlichen Anteil am Gesamteindruck des Abends. — In ruhigeren Bahnen bewegte sich ein Liederabend von Claire F r ü h l i n g - Breslau. Er war schon aus dem Grunde beachtenswert, als er Erstaufführungen verschiedener Pfitzner-Lieder zum Gegenstand hatte, in denen die Künstlerin geschmackvollen Vortrag mit schlichter Natürlichkeit vereinte. Wenn ihr geschultes, angenehm klingendes Organ im Forte noch mehr aus sich herausgeht und noch mehr Abrundung aufweisen wird, so werden wir

in ihm zweifellos eine Stimme besitzen, die für den Konzertgesang in Reinkultur wie geschaffen ist.

Das Städtische Orchester trat im vorliegenden Berichtsabschnitt mit einem deutsch-italienischen Abend an die Öffentlichkeit, der leider einen nur schwachen Besuch aufzuweisen hatte. Das mehr volkstümlichen Charakter tragende Konzert stellte zwar keine allzu großen Ansprüche an die Aufnahmefähigkeit der Hörer, war aber doch in seiner Vortragsfolge geschickt zusammengestellt und zeigte somit einen brauchbaren Weg, das Interesse für die Orchestermusik neu zu beleben.

Auf kirchenmusikalischem Gebiete wären zwei Feierstunden zu erwähnen, denen beiden eine besondere Note anhaftete. Am Totensonntag erwies sich Organist Walter Gleißner (St. Stephan) von neuem als Beherrscher seines Instruments, der nicht nur mit Bachs monumentaler g-moll Fantasie und Fuge erweckte, sondern auch mit einer Fuge in As-dur eigener Komposition zu interessieren verstand. In zeitlicher Nähe stand eine Dietrich Buxtehude-Gedenkstunde anläßlich der 300jährigen Wiederkehr des Geburtstages dieses Komponisten. Organist und Chorleiter E. W. Buchheit bewies mit dem Vortrag der beiden Orgelwerke, dem Choralvorspiel „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und der d-moll Passacaglia seine Vertrautheit mit dem Stil dieser Musik, die sich auch durch entsprechende Registrierkunst bezeugte. Hervorgehoben verdient aus der Vortragsfolge auch die Solokantate „Herr, auf dich traue ich" zu werden, von Marie Rasche sauber und empfindungsvoll gesungen.

Einen vollen künstlerischen Erfolg brachte kurz vor Weihnachten ein von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in die Wege geleitetes Großes Chorkonzert mit Orchester, welches fast durchweg Erstaufführungen enthielt und uns eine Reihe wertvoller moderner und zeitgenössischer Werke übermittelte. So hörte man neben Richard Wetz „Gesang des Lebens" u. a. Frauenchöre mit Klavierbegleitungen von Josef Haas sowie Kompositionen von Erpf und Grabner. Der aus Mozart-Verein und „Liedertafel" sowie dem Knabenchor der Mittelschule bestehende Chor und das verstärkte Städtische Orchester leisteten unter Stabführung von Heinrich Koch und Werner Hein recht Beachtliches, so daß man eine Wiederholung derartiger genußreicher Abende nur begrüßen dürfte. Rudolf Winter.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Vor allem unter den scheinbar „kleinen Sendungen" fand man viel Gutes und auch mancherlei Abwechslung. Und was irgend dem Begriff Kammermusik entspricht, kommt ja dem Rundfunk von vornherein entgegen. Die großaufgemachten Veranstaltungen hingegen waren manchmal mehr repräsentativ (in irgendeinem Sinne) als funkischer Explosionsstoff.

Die „F-A-E-Sonate", deren Bedeutung den Lesern der ZFM nicht erst auseinandergesetzt zu werden braucht, mag die Chronik dieser letzten Wochen eröffnen. Ria und Else Schmitz-Gohr spielten dieses Dreimännerstück elastisch, nobel, überzeugt und überzeugend.

Mit „Virtuoser Klaviermusik" erschien der Hannoveraner Willy Craney. Er fesselte weniger durch seinen Chopin und Liszt — wir sind in dieser Hinsicht doch sehr anspruchsvoll geworden — als mit einem Scherzo von Eugen d'Albert, einem in der Substanz einfachen, doch raffig aufgemachten Stück.

Am Tag der deutschen Hausmusik konnte man zwischen den entsprechenden Sendungen zwei prominente Ausländer hören: den spanischen Cellisten Gaspar Cassado und den italienischen Sopran Dusolina Giannini; beide hielten sich in erster Linie an Werke deutscher Meister.

Der Berliner Pianist Bruno Hinze-Reinhold spielte die „Deutschen Reigen und Romanzen" von Joseph Haas; es ist merkwürdig, daß man diesen Münchener Tonsetzer, der mit einer sehr autoritativen Technik auch eine ausgesprochen volkstümliche Diktion zu verbinden vermag, in Norddeutschland so wenig hört. Jedenfalls kann man ihm wünschen, daß seine Musik immer so minutiös, ausgeglichen und liebevoll ausgeführt wird, wie in dem bezeichneten Falle.

Gerhard Hüsch, der Kilpinen-Spezialist, sang in einem von Johannes Röder geleiteten „Volkskonzert" die „Lieder um den Tod" (Dichtungen von Christian Morgenstern) in der Orchesterfassung. Wer nicht die Klavierfassung kannte, mußte annehmen, die Stücke seien nie anders gedacht gewesen als für den Klang des Orchesters, so präzis und endgültig wirkt diese Formulierung. Sicherlich ist diese Liedersuite das Beste und Stärkste, was der finnische Komponist bis heute überhaupt gemacht hat.

Richard Müller-Lampertz, der nach dem Fortgang von Rio Gebhardt zum Kapellmeister aufgerückt ist, scheint stark interessiert daran zu sein, den Rahmen der Unterhaltungsmusik „künstlerisch" auszuweiten. Jedenfalls setzt er das kleine Orchester auch für Experimente ein, die im Falle Schoeck (Serenade op. 1), Atterberg (Suite Pastorale op. 34) und Girnatis (Kleine Musik für Kammerorchester) dank der kunstgewerblichen Fundierung mühelos „ansprachen" . . . Übrigens ist

Walter Girnatis mittlerweile ganz an den Sender übergesiedelt und als Referent in Fragen der Unterhaltungsmusik vor eine sehr schwierige und wohl erst im Laufe der Jahre sich als „dankbar“ erweisende Aufgabe gestellt worden.

(Die Uraufführung des Schumann-Geigenkonzertes wird ja an anderer Stelle der ZFM gebührend gewürdigt werden. Vielleicht kann der dazu ausersehene Referent überzeugende Gründe dafür angeben, warum Kulenkampff seine Stimme so häufig in die höheren Oktavlagen transponierte? Der Unterzeichnete ist jedenfalls vorläufig noch der Meinung, daß der authentische Vortrag des Werkes den Ruhm des Virtuosen nicht würde verkleinert haben; aber diese Frage rührt ja an die grundsätzliche Erwägung, ob der Solist über oder in dem sinfonischen Apparat stehen soll (klanglich verstanden); Kulenkampff hat sich für das erstere entschieden.)

Einen sehr lebendigen Brahms (C-dur-Trio op. 87) spielte das Pozniak-Trio; der Lautsprecher-Hörer hätte allerdings Einzelheiten klarer belichtet gewünscht.

Der Bremer Ludwig Roselius wurde von dem Sender seiner Vaterstadt mit der „Lilofee-Suite“ (zu Manfred Hausmanns Stück) einmal wieder ins Programm eingeführt. Es ist eine Musik, die vor allem durch ihre Stimmung für sich einnimmt.

Aus wesentlich anderem Holz ist der junge Cesar Bresgen geschnitzt, für dessen Cello-Klavier-Sonate Rudolf Kupfer und Gerhard Maaß mit schönem Erfolg sich einsetzten.

Karl Erbs vortragliche Erfahrung konnte man in Liedern von Schumann und Max Fiedler bewundern.

Der letztere dirigierte eine Sinfonie seines alten Hamburger Freundes Julius Spengel, der darin den Begriff Sinfonie nicht gerade tiefsinnig auffaßt. Aber der Chormensch Spengel war ja immer ein Fremdling in der Welt des Orchesters.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Hat man die Liste der Dezembersendungen zur Besprechung vor sich liegen, so kann man beruhigt staunen, was da alles an Neuheiten, an künstlerisch Wertvollem im Laufe eines Monats geboten wurde. Der Reichssender München ist wirklich bemüht, auch innerhalb der kleineren Kunstsparte für Höherlegung des Niveaus, für Qualität und Abwechslung zu sorgen. Lehrreich bleibt immerhin, daß man an Hand solch Übersichtsplans das Meckern manch unzufriedenen Hörers schnell zum Schweigen zu bringen vermag. Eine Idee hiezu: Der (oder alle) Sender könnte manchem Vorwurf schlagkräftig dadurch begegnen, wenn er von Zeit zu Zeit das Fazit der abgelaufenen Sendungen etwa innerhalb eines Monats dem Hörer bekannt gäbe. Als reines Zahlenmaterial. Es könnte sich hier ein zusätzlicher Anknüpfungspunkt zwischen Hörer und Rundfunk herausbilden!

Im Dezember haben wir neben dem „Holländer“ aus Leipzig und der „Zauberflöte“ von der Münchner Staatsoper drei Werke unserer Zeit gehört. Julius Weismanns Strindbergmärchen „Schwanenweiß“, eine echte Funkoper, weil die Fantasie bildhaft zu wirken vermag. Und zwei dem Orient zugewandte Opern: „Kalif Storch“ von Girnatis wie Donischs „Soleidas bunter Vogel“. Dort viel orchestrale Farbenpracht südöstlicher Herkunft, hier durchaus deutsche Musik, ohne irgendwelchen Einfluß des Ostens. Hinzu kommt noch die erfreuliche Wiederentdeckung von C. M. v. Webers „Preziosa“. Kuhnert hat nach der Cervanteserzählung einen neuen Text zu Webers Musik geschrieben, der anreizend und funknahe das Thema „Blut will zu Blut“ glücklich abwandelt. Aber auch ein jeder wird zugeben müssen, daß mit sechs Werken dem Opernschaffen vollauf Genüge geleistet wurde!

Eingeschaltet sei, daß die weihnachtlichen Festtage sich mehr auf sich selbst konzentrierten, dafür aber neben den liebgewordenen Standardgaben durch hohe Qualität glänzten. Die Fülle der Dezembersendungen gehobenerer Art gebietet, nur das Neue zu würdigen. In den Orchesterkonzerten fanden wir die einsätzige „Istrianische Serenade“ von Roderich v. Mojsisovics, eine entzückende, von Adriamelodie überquellende Arbeit, die wert ist, die Funkrunde zu machen. Dann die beiden Sätze einer Streichersinfonietta von Lars-Erik Larsson: sprühend Leben, im langsamen Satz wundervolle Eingebung, verblüffende Schönheit des Ganzen. Die Musik zu einem Märchen Hellmuth Schmids scheint ausschließlich Zweckkunst, die nicht nachhaltig zu fesseln vermag. Edmund Schröders „Nachtgedanken“ beschwören ein schwermütig Tongedicht; an Reger geschulte Instrumentation. Der Gipfelpunkt eines Europäischen Konzertes aus Helsingfors war eine Reihe der meisterhaften, in ihrer Naturgebundenheit einzigartigen Lieder Kilpinens; der Bariton Soini sang sie mit Hingabe.

Zwei Kantaten zur Wintersonnenwende: in Erich Lauers „Steht ein Flammenstoß in tiefer Nacht“ lebt und webt bestimmend die heute so beliebte Barockmusik, dabei aber merkwürdigerweise auf Grieg deutende Melodie. Wir glauben doch recht zu haben in der Erwartung, daß unsere schaffende Jugend sich von nun an ihr eigenes Gesicht zu formen habe! Cesar Bresgen ist auf gutem Wege hiezu! Er hat zur Julfeier der HJ mit Meingast zusammen eine Kantate geliefert, die zukunftweisend ist: „Feuer, spring auf“. Sie huldigt in feierlich tänzerischem Schreiten dem Feuer. Reizvoll klingen

fremdartige Melodien auf. Es ist freies Musizieren, ohne lästige Nachahmung; Bresgen hat einen neuen Kantatenstil gefunden, der sein Gesicht trägt!

In der Reihe „Jugend der Nationen" gab es die wichtige Uraufführung des Konzertstückes für Geige und Klavier von dem Schweizer Heinrich Sutermeister. Zwei der Sätze sind, was echten Einfall und technisches Können betrifft, äußerst geglückt. Sutermeister ist eine Begabung, deren künstlerische Entwicklung fest im Auge zu behalten ist. Daneben wirkt des Franzosen Françaix Violinsonatine fast wie Salonmusik. Bemerkenswert in ihrer, dem englischen Impressionismus nahestehenden Haltung die Klavierstücke des Chinesen Lao Chi Cheng. Ein erfrischend Werk ist Philippine Schicks „Norwegische Suite" für Geige und Klavier. Klanggesättigte Kantilene steckt in H. K. Schmids Cellosonate; eindrucksvoll der leidenschaftliche 3. Satz. Sehr hübsch in Arbeit und Einfall Ahlgrimms Bläserdivertimento.

Man greife zu: Istrianische Serenade von Mojsisovics; Streichersinfonietta Larssons; Feuer, spring auf von Bresgen; Kilpinenlieder; Sutermeister.

v. Bartels.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE NACHRICHTEN

Mit dem 1. Februar tritt ein neuer ministerieller Erlaß in Kraft, der sich mit den Aufgaben einer Musikprüfungsstelle bei der Reichsmusikkammer beschäftigt, die nicht nur die ausländische Musik sichten wird, sondern auch die deutsche Produktion beobachtet und gegen unerwünschte und schädliche Musik einschreitet.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Auch für das Jahr 1938 sind schon eine ganze Reihe von Musikfesten angesagt, über die wir an anderer Stelle des Heftes eine Übersicht bringen. Den Auftakt bildete ein soeben von der Stadt Köthen veranstaltetes Paul Graener-Fest, über das bereits eingehend berichtet wird.

Die Stadt Halle wird auch in diesem Jahre ihren Händel-Gedenktag (21. Februar) festlich begehen mit einem Konzert Hallischer Schulchöre unter der Leitung von Gerd Ochs und der Aufführung der Oper „Rodelinde".

Das Internationale Musikfest 1938 in Baden-Baden wird mit Unterstützung der Deutsch-Französischen Gesellschaft und der Nordischen Gesellschaft durchgeführt.

In Verbindung mit der Jahrestagung der Kirchenmusiker und Kirchenmusikverbände in Frankfurt / Main ist das Deutsche Heinrich Schütz-Fest 1938 geplant.

Das Donaueschinger Musikfest 1938 wird in Verbindung mit der Alemannischen Kulturtagung in einer neuen volkstümlichen Prägung abgehalten.

Anläßlich seines 100jährigen Bestehens veranstaltet der Städtische Musikverein Essen ein Musikfest vom 12.—17. März, bei dem die früheren Leiter des Vereins (GMD Max Fiedler, Prof. Hermann Abendroth und Johannes Schüler) dirigieren werden. Unter Leitung von MD Albert Bittner kommt Max Trapps neue Cellosonate mit Ludwig Hoelscher zur Aufführung. An namhaften Solisten haben noch Prof. Elly Ney, Emmi Leisner, Adelheid Armhold, Rudolf Watzke u. a. ihre Mitwirkung zugesagt.

Die NSDAP Gau Magdeburg-Anhalt, das Anhaltische Staatsministerium und die Stadt Dessau veranstalten vom 10.—17. April ein großangelegtes Musikfest, bei dessen Eröffnungsfeier der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe Beethovens „Eroica" dirigieren wird. Von den einzelnen musikalischen Veranstaltungen seien in erster Linie die Aufführung von Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust" durch die Singakademie und die Kapelle des Friedrich-Theaters unter GMD Helmut Seidelmann erwähnt, ferner die Chorfeier „Segen der Erde" von Hermann Grabner, ein Konzert mit neueren Kompositionen von Schulze-Dessau, Gropp-Thale, Blumer-Leipzig u. a., eine Kammermusikveranstaltung und verschiedene Opernaufführungen im Friedrich-Theater, darunter neben Wolf-Ferraris „Liebhaber als Arzt" noch ein neueres Werk. Ferner ist der Woche die Gedenkfeier für Johann Friedrich Fasch in Zerbst eingegliedert, bei der Prof. Dr. Müller-Blattau die Festrede halten wird, Tagungen der Reichsmusikkammer, bei denen Präsidialrat Heinz Ihlert als Redner gewonnen wurde, sowie zahlreiche volksmusikalische Veranstaltungen. Gleichfalls im Rahmen der Gaumusikwoche findet die Preisverteilung für ein Preisausschreiben statt, dessen nähere Bedingungen in Kürze festgelegt werden. b.

Die Beethoven-Gemeinde der Stadt Baden bei Wien veranstaltet vom 3.—11. September ihr 1. Internationales Beethoven-Fest, bei dem in den Höfen der einstigen Sommer-Wohnungen des Meisters Serenaden abgehalten werden. Außerdem sind Beethoven-Konzerte mit den Wiener Philharmonikern und dem Wiener Symphonie-Orchester vorgesehen.

Zur Pflege des Bayreuth-Gedankens führt der Gau Westfalen-Nord, gewissermaßen als einen

Auftakt zur diesjährigen Detmolder Richard Wagner-Feſtwoche, große Veranſtaltungen in allen Gaugebieten durch. Den Anfang macht dieſer Tage Bielefeld mit einer großanlegten Richard Wagner-Feier.

Die diesjährige Reichstheaterwoche der HJ findet in der Zeit vom 3.—10. April in Hamburg ſtatt.

Die deutſche Sängerſchaft der Vereinigten Staaten veranſtaltet im Mai und Juni zwei große Sängerbundesfeſte in Baltimore und Chicago.

Der diesjährige Muſikmai in Florenz umfaßt die Zeit vom 28. April bis 12. Juni und verſpricht an Aufführungen u. a. Verdis „Simone Boccanegra" und „Aida", Malipieros „Antonio und Cleopatra", Richard Wagners „Walküre", Joſeph Haydns „L'isola disabitata", C. M. von Webers „Euryanthe", A. Reſpighis „Die Flamme".

Das diesjährige Muſikfeſt der Internationalen Geſellſchaft für zeitgenöſſiſche Muſik wird in der Zeit vom 17.—23. Juni in London ſtattfinden.

Die Max Reger-Geſellſchaft führt ihr diesjähriges Reger-Feſt im Rahmen der Berliner Kunſtwochen durch.

Das 10. Internationale Bruckner-Feſt der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft in Linz und St. Florian (30. Juni bis 4. Juli) vermittelt 5 Symphonien, die drei großen Meſſen, das Requiem, das Te Deum und eine Anzahl weltlicher und geiſtlicher Chorwerke des Meiſters, unter der Mitwirkung führender Brucknerdirigenten: Prof. Dr. Peter Raabe, Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger, GMD Hans Weisbach u. a.

Die Stadt Meiningen plant für die zweite Hälfte des Oktober eine Kultur-Woche, in der neben den Wiſſenſchaften auch die Künſte, insbeſondere die Muſik, für die Meiningen ein beſonders traditionsreicher Boden iſt, eine umfaſſende Berückſichtigung finden werden. Das Programm in ſeinen Einzelheiten ſteht noch nicht feſt und kann erſt ſpäter bekannt gegeben werden.

Das Programm des diesjährigen Muſikfeſtes in Bad Kiſſingen (25. Mai bis 2. Juni) zeigt u. a. eine Feſtaufführung des Stadttheaters Würzburg im Staatlichen Kurtheater, ein Sonderkonzert „Mainfränkiſche Komponiſten", eine nordiſche Feierſtunde, einen deutſch-italieniſchen Abend an. Träger der Feſtkonzerte iſt das Orcheſter der Hauptſtadt der Bewegung.

Die Salzburger Feſtſpiele 1938 (23. Juli bis 31. Auguſt) werden erſtmals im vergrößerten Feſtſpielhaus ſtattfinden.

Die Stadt Luzern plant für den kommenden Juli ein großes Muſikfeſt unter Leitung Erneſt Anſermets. Eine gleichzeitige Ausſtellung in den Prunkſälen des alten Luzerner Rathauſes zeigt wertvolle Muſikhandſchriften und andere Erinnerungsſtücke aus großen Bibliotheken und aus Schweizer Privatbeſitz.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Bachchor Arnſtadt und die bereits über 100 Jahre beſtehende Liedertafel haben ſich zu einer Arbeitsgemeinſchaft zuſammengeſchloſſen, um auf dieſer breiteren Baſis den Werken der Großmeiſter, wie der lebenden Generation noch umfaſſender dienen zu können. Als erſte gemeinſame Tat wurde Ende des vergangenen Jahres Joh. Seb. Bachs „Weihnachtsoratorium" geboten. In Vorbereitung befindet ſich ein Abend vaterländiſcher Kantaten lebender Dichter und Tonmeiſter.

Der ſeit 53 Jahren beſtehende Richard Wagner-Verein in Plauen, der in dieſer Zeit nicht weniger als 396 wertvolle Konzerte veranſtaltet hat, hat ſich im Benehmen mit der Reichsmuſikkammer aufgelöſt.

Nach neueſten Mitteilungen umfaßt der „Ständige Rat für die internationale Zuſammenarbeit der Komponiſten" bereits 19 Nationen.

Aus Anlaß ihres 125jährigen Beſtandes veranſtaltete die „Geſellſchaft der Muſikfreunde" in Wien eine auf ihren reichhaltigen Sammlungen von Partituren, Klavierſkizzen, Notizbüchern, Bildern, Münzen und Druckſchriften ſowie anderen Erinnerungsſtücken an die großen in Wien wirkenden Muſiker beruhende Ausſtellung im Muſikvereinsgebäude. Handſchriften Beethovens und koſtbare Stücke aus dem der Geſellſchaft der Muſikfreunde hinterlaſſenen Erbe von Brahms, Partituren von Schubert, Bruckner und Wolf, Autographen von all dieſen und von Wagner, Reger, Richard Strauß, Carl Prohaska, Franz Schmidt und vielen anderen runden die wertvollen Schätze dieſer Ausſtellung ab.

Eine neue ſudetendeutſche Kammermuſikvereinigung haben die Reichenberger Cembaliſtin und Pianiſtin Maria Heller, der Flötiſt Wildner, der Geiger Buchner, der Bratſchiſt Riedl und der Celliſt Buchner ins Leben gerufen. U.

Der Muſikverein Bruchſal konnte Ende des Jahres 1937 auf ein 100jähriges Beſtehen zurückblicken.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Mit Wirkung vom 1. April tritt in Frankfurt/Main die Neue Staatliche Hochſchule für Muſik ins Leben, in die das bisherige ſtädtiſche Hoch'ſche Konſervatorium aufgenommen wird. Die neue Hochſchule ſteht unter Leitung des bekannten Komponiſten Hermann Reutter, der bereits ſeit 1936 das Hoch'ſche

Konservatorium führte. Zu den Meisterlehrern der Anstalt gehören künftig neben dem Pianisten Alfred Hoehn, der Komponist Karl Höller, die Geigerin Alma Moodie. Stellvertreter des Direktors und gleichzeitig Dozent für Musikgeschichte ist Prof. Dr. Hugo Holle, Dozent für Musikerziehung Dr. Paul Friedrich Scherber. Im Rahmen der feierlichen Eröffnung der Anstalt wird eine Hölderlin-Kantate von Hermann Reutter und ein neues Violinkonzert von Karl Höller uraufgeführt werden.

In Augsburg wurde mit Beginn des neuen Jahres die gesamte städtische Musikerziehung in der Person Prof. Otto Jochums zusammengefaßt. Es untersteht ihm also künftig neben der städtischen Singschule, dem Singschullehrerseminar und dem städtischen Chor auch das Konservatorium. Durch die Zusammenarbeit mit Musikstudententum und HJ wird die gesamte örtliche Musikerziehung auf breiteste Basis gestellt.

Die Opernschule, die Opernchorschule und das Opernorchester der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin traten mit einer wohlgelungenen Aufführung der „Lustigen Weiber" von Otto Nicolai vor die Öffentlichkeit.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe sprach in einer Veranstaltung der Gaustudentenführung Schlesien in der Universität Breslau über „Deutsche Musikpolitik".

Dr. Erich Valentin wurde eingeladen, im Trapp'schen Konservatorium der Musik in München aus seinem neuen Wagner-Buch zu lesen.

Die Schulmusikabteilung der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln veranstaltete vom 16. bis 19. Januar einen musikpädagogischen Lehrgang, in dessen Verlauf u. a. Prof. Karl Landgrebe-Berlin zum Thema „Welche Anforderungen stellen wir an den Musikunterricht in der völkischen Schule", Prof. Dr. Ernst Bücken über „Musikerziehung und Musikepochen", Prof. Dr. Hermann Unger über „Schule und Privatmusikunterricht", der Musikreferent der Reichsstudentenführung Rolf Schroth über „Die Aufgaben der Musikstudenten im völkischen Kulturwillen" sprachen. Ein unter Leitung von Prof. Dietrich Stoverock veranstalteter Kantatenabend vermittelte neue Werke von Paul Höffer, E. G. Klußmann, Wilhelm Maler und Walter Rein.

Dem Konservatorium der Musik in Sondershausen wird mit Wirkung vom 1. April eine Luftwaffenmusikschule angegliedert, die in vierjähriger Ausbildung den Musikernachwuchs der Luftwaffe heranbilden soll. Den Unterricht erteilen Lehrkräfte des Sondershausener Konservatoriums und Kammermusiker des Loh-Orchesters. Bewerbungen um Aufnahme sind ausschließlich an die Stadtverwaltung Sondershausen/Th. zu richten.

In der nächsten Zeit soll es zur Verstaatlichung der Prager Deutschen Musikakademie kommen. Durch diese Maßnahme würde endlich der berechtigte Anspruch der Sudetendeutschen auf ein eigenes staatliches Musikkonservatorium erfüllt werden. Die Notlage der Deutschen Musikakademie, die bisher hauptsächlich durch private Geldmittel erhalten wurde und eine unzureichende staatliche Subvention genoß, würde dadurch beseitigt werden. U.

Das Erfurter Konservatorium veranstaltete Anfang des Jahres zu Gunsten des WHW eine Richard Wetz-Gedächtnisstunde.

## KIRCHE UND SCHULE

Schönstes Zeugnis für wertvolle Kulturarbeit in der Stille gibt das uns vorliegende Programm einer Feierstunde in der Kirche zu Rudersdorf, das auf Dietrich Buxtehude und Anton Bruckner eingestellt war: Der Weimarer Stadtorganist Johannes Ernst Köhler öffnete und beschloß die Feier mit Orgelwerken von Dietrich Buxtehude, während der heimische Gesangverein unter seinem tatkräftigen und tüchtigen Leiter Max Jentschura eine Reihe Brucknerscher Chöre sang.

Die Volksschule Lauscha veranstaltete eine wohlgelungene Aufführung des Märchenspiels „Zwerg Nase" von Hermann Paul Diedicke-Braunschweig.

In einem Hausmusik-Abend der NSG „KdF" in Königsberg/Nm. hörte man Kammermusik von Joh. Stamitz, Ph. Em. Bach, Fr. Schubert und Volkslieder.

Dresden hat mit dem 1. Januar eine wertvolle musikalische Einrichtung verloren: die seit über zweihundert Jahren durchgeführten Musikaufführungen in der Dresdner Hofkirche haben ihren Abschluß gefunden.

Johann Sebastian Bachs „Weihnachtsoratorium" kam in der Hermannstädter Pfarrkirche unter Prof. Franz Xaver Dreßler in der Weihnachtszeit zur Aufführung.

Die Orgelbauschule Ludwigsburg hat bei der zuständigen Ministerialabteilung einen Antrag auf Erweiterung zu einer Meisterschule für den Instrumentenbau eingereicht.

Organist Josef Tönnes-Duisburg spielte den Orgelpart in Fritz Reuters „Konzert für Orgel und Streichorchester" bei der kürzlichen dortigen Aufführung unter GMD Otto Volkmann.

Chor und Instrumentalgruppe der Oberschule „Christianeum" in Eisenberg/Th. führten mit großem Erfolg Fritz Dietrichs „Kleine Weihnachtskantate nach dem Evangelisten Lukas" unter Gymnasialoberlehrer P. Bauer auf.

Georg Winkler widmete kürzlich einen Abend seiner regelmäßigen Orgelvorträge in der Andreaskirche zu Leipzig Georg Friedrich Händel.

Walther Kunzes 30. Geistliche Abendmusik in der Radeweller Kirche stand im Zeichen des

deutschen Weihnachtsliedes von J. S. Bach bis Franz Gruber.

Die Kantorei der Ev. Stadtkirche Dillenburg veranstaltet unter ihrem neuem Leiter Organist Reinhold Münch allmonatlich Geistliche Abendmusiken mit Werken der altklassischen und der gegenwärtigen Kirchenmusik. Die Novemberveranstaltung hatte zum Thema: „Reformation", während die Dezemberveranstaltung eine Auswahl aus den schönsten Advents- und Weihnachtsweisen (bearbeitet für Singstimme, Blockflötenchor, Querflöte und Cembalo), Werke für Chor und Orgel u. a. brachte.

In Schwerin wurde Anfang des Jahres eine Schulungswoche in Klavier, Violine und Blockflöte für Privatmusiklehrer durchgeführt.

## PERSÖNLICHES

Im Musikleben Münchens vollzieht sich eine große Veränderung: der langjährige Leiter der Münchener Philharmoniker Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger, eine Musikerpersönlichkeit von starker Eigenprägung, die unserem Leserkreis aus vielfachen früheren Veröffentlichungen längst vertraut ist, übergibt wegen Erreichung der Altersgrenze den Dirigentenstab an Prof. Oswald Kabasta (vgl. S. 183 des Heftes). Ministerpräsident Ludwig Siebert sprach dem scheidenden Dirigenten den Dank und die Anerkennung der Stadt und des Landes, dem neuen Dirigenten Glückwunsch und Willkomm aus.

Kammersänger Robert Hager vom Opernhaus Chemnitz wurde auf mehrere Jahre als Heldenbariton an die Duisburger Oper verpflichtet.

Der bisherige Oberspielleiter der Oper am Oldenburger Landestheater Claus Dietrich Koch wurde als Intendant des Stadttheaters Greifswald verpflichtet.

Mit Beginn der kommenden Spielzeit geht der bisherige Frankfurter Bühnenbildner Ludwig Sievert in gleicher Eigenschaft an die Münchner Staatsoper.

Prof. Robert Teichmüller-Leipzig wurde in die Jury des Internationalen Wettbewerbes für Gesang, Klavier und Holzblasinstrumente in Wien berufen.

Organist Georg Winkler wurde neben seinem Organistenamt nun auch das Kantorat an St. Andreas in Leipzig übertragen.

Rise Stevens, die hochbegabte Altistin des Prager Deutschen Theaters, wurde für drei Saisonen an die New Yorker Metropolitanoper verpflichtet.

U.

Die beliebte Münchener Altistin Luise Willer feierte um die Jahreswende ihr 25jähriges Bühnenjubiläum. Sie sang an ihrem Festtag die Rolle der Brangäne, mit der sie vor 25 Jahren ihre Laufbahn begann und mit deren eindringlicher Darstellung sie den Hörer seither so oft beglückt hat.

*Geburtstage.*

Der Senior der deutschen Dirigenten, Max Fiedler, wurde am 31. Dezember 37 78 Jahre alt.

Konzertsänger und Gesangslehrer Karl Robertson-Dresden konnte am 1. Januar mit seinem 70. Geburtstag sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum begehen.

Der Hamburger Geigenpädagoge und Komponist Arthur Seybold, der neben geigenpädagogischer Literatur auch zahlreiche Lieder geschaffen hat, feierte am 6. Januar seinen 70. Geburtstag.

*Todesfälle.*

† kurz nach dem Eintritt in das 70. Lebensjahr am 26. Dezember 1937 Richard Litolff, der Inhaber von Henry Litolffs Verlag in Braunschweig. 25 Jahre stand er an der Spitze des Hauses als der Sachwalter eines großen Erbes, das ihm die Begründer und Führer des Verlages überantwortet hatten. Nachdem er im Jahre 1912 als Nachfolger seines Vaters, des Kommerzienrates Theodor Litolff, die Leitung des Verlages übernommen hatte, fiel ihm die schwere Aufgabe zu, das hochentwickelte, in aller Welt zu großem Ansehen gelangte Unternehmen durch die Zeit der Kriegs- und Nachkriegsjahre zu führen, die weitgespannten Verbindungen des Hauses nach dem Ausland über die Kriegskatastrophe hinwegzuretten, und in der Ungunst der Zeit und unter veränderten Umständen den Absatz im Inland zu sichern. Vor allem aber galt es, die hohe Tradition des Verlages und seine ideal gerichteten Ziele zu wahren. Dank seiner reifen Erfahrung, mit unermüdlicher Hingabe an das Werk und unbeirrbarer Überzeugungstreue hat Richard Litolff mit großem Erfolg diese Aufgabe erfüllt, so daß heute wie nur je der Name des Verlages einen weithin reichenden, überall geachteten Ruf hat. Er ist allen seinen Mitarbeitern und vor allem auch seinen Angestellten zu allen Zeiten mehr gewesen als bloß ein wohlwollender und vornehm denkender Chef: mit nie erlahmender menschlicher Fürsorge und echter Herzengüte hat er an ihrem Werden, ihrer Arbeit und ihren Sorgen teilgenommen — auch in dieser Hinsicht ein Betriebsführer, dessen fast patriarchalische Einstellung zu seinem Hause heute wieder als Vorbild gelten darf. Seine letzten Stunden sind ihm durch die Gewißheit erleichtert worden, daß sein Vermächtnis wohl aufgehoben ist in den Händen seiner Frau Hanna Litolff, die sich der Leitung des Verlages schon seit einigen Jahren gewidmet hat.

† Heinrich Bötel, in seiner Vaterstadt Hamburg, kurz nach Vollendung des 84. Lebensjahres, einer der beliebtesten Tenöre der Vorkriegszeit. Seine Glanzrolle war der Postillon von Lonjumeau.

† in Rom der verdiente Wagner-Pionier Edoardo Vitale. Er war ständiger Besucher in Bayreuth und dirigierte u. a. im Winter 1913/14 als Erster in Rom den „Parsifal".

† Maurice Ravel am 28. Dezember 1937 in Paris an den Folgen einer Gehirnoperation. Der berühmteste französische Komponist der Jetztzeit (geb. am 7. März 1875 in Ciboure) ist in den letzten Jahren, nach einem erlittenen Autounfall, nicht mehr produktiv gewesen und lebte in seiner baskischen Heimat zurückgezogen auf dem Lande. — Neben Debussy war Ravel derjenige, der die Klangfarbigkeit des Orchesters nec plus ultra steigerte. Seine Orchestration der „Ausstellungsbilder" von Mussorgsky ist dafür ein gutes Beispiel, ganz abgesehen von den zahlreichen eigenen Werken, wie die „Spanische Rhapsodie", Bolero, Valses sentimentales, Orchestersuite „Daphnis et Chloë" etc. Bekannt ist Ravels Klavierkonzert für die linke Hand allein geworden, ebenso wie die Kammermusikwerke: das Klaviertrio, das Streichquartett und die Violinsonate, welche (vor ca. zwölf Jahren komponiert) sehr von den damals aufkommenden Tanzrhythmen beeinflußt ist. Von schlichtem Schmerz erfüllt ist die „Pavane pour une Infante défunte". Hier zeigt sich einmal die verborgene Seite, Ravels Seele, die trotz aller modernen Alluren doch stark zu den Nachromantikern hinneigt. Die Oper „Spanische Stunde" ist wohl das bedeutendste Bühnenwerk des verstorbenen Tondichters, das auch in Deutschland wiederholt mit Erfolg (u. a. in Weimar und Berlin) aufgeführt wurde. — Frankreich trauert um Maurice Ravel ebenso tief wie seiner Zeit um Gabriel Fauré und Claude Debussy, diese beiden Säulen der modernen französischen Schule. Ravel wird sicher für lange Zeit noch der größte romanische Tonkolorist bleiben: schwerlich sind seine Orchesterschöpfungen in ihrer strahlenden Klangwirkung so bald zu übertreffen!

A. v. Roessel.

† am 24. 12. 37 an Herzschlag der langjährige Organist an der Kirche zu Blankenese Reinhold **Klaer**. Er war auch Begründer und Direktor des Klaerschen Konservatoriums für Musik mit Musikseminar dortselbst. Seine Gemeinde verliert in ihm einen zuverlässigen musikalischen Führer, der sie vor allem in die Welt Bachs durch zahlreiche Konzerte einführte.

## BÜHNE

Die Richard Wagner-Festspiele der Stadt Leipzig werden am Sonntag, 13. Febr., durch eine Ansprache von Reichsdramaturg Dr. Rainer-Schlösser und eine darauffolgende Aufführung des „Liebesmahl der Apostel" unter Hans Stieber feierlich eröffnet. Am gleichen Tag beginnt auch die Ausstellung im Museum der bildenden Künste: „Leipzig, die Musikstadt".

Händels „Herakles" wird im Juni auf dem Heiligen Berg bei Heidelberg aufgeführt.

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe wird dieser Tage des Pforzheimer Komponisten Hans Leger neue Oper „Dorian" zur Ur-Aufführung bringen. Anschließend bereitet Pforzheim eine Aufführung des Werkes vor.

Die Münchener Staatsoper gastierte mit Mozarts „Hochzeit des Figaro" im Stadttheater Linz und fand herzliche Aufnahme.

Das Opern-Ensemble des Stadttheaters Ulm vermittelte im Stadttheater Kempten Lortzings „Undine".

Die Zoppoter Waldoper bringt im Spielsommer 1938 unter der Gesamtleitung des Generalintendanten Hermann Merz vom 17. Juli mit 4. August den gesamten „Ring" und eine zweimalige Aufführung des „Lohengrin". Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Staatskapellmeister Prof. Robert Heger-Berlin und Staatskapellmeister Karl Tutein-München. Die Festspiele werden am Sonntag, den 17. Juli durch ein Eröffnungskonzert eingeleitet.

Josef Reiters „Totentanz" kommt in den nächsten Monaten am Deutschen Opernhaus in Berlin zur Erstaufführung.

Die Münchener Staatsoper wird nach dem Fasching Hans Pfitzners „Palestrina" neu einstudieren. Für die diesjährigen Sommerfestspiele werden vier Mozart-Opern, Wagners „Holländer", „Meistersinger", „Tristan" und „Parsifal" und die Strauß-Opern „Salome", „Rosenkavalier", „Der Friedenstag" und „Daphne" vorbereitet.

Norbert Schultzes Märchenoper „Schwarzer Peter" kam soeben auch an der Pfalzoper in Kaiserslautern zur Aufführung.

Am Prager Deutschen Theater erlebte Jaques Iberts komische Oper „Der König von Yvetot" unter der Stabführung Karl Rankls ihre eindrucksvolle Erstaufführung. U.

Im Jahre 1938 begeht das Prager Deutsche Theater das Jubelfest seines fünfzigjährigen Bestandes. Es ist eine Schöpfung des Prager deutschen Theatervereins, der sich seinerzeit aus den Kreisen des deutschen Adels in Böhmen und der reichen Prager deutschen Bürger bildete. Das Jubiläum wird durch eine Reihe besonderer Festaufführungen von Opern und Schauspielen begangen werden. Auch eine Geschichte des Prager Deutschen Theaters, deren Verfasser der langjährige Sekretär des bedeutendsten Direktors des Theaters Angelo Neumanns Richard Rosenheim ist, wurde aus diesem Anlasse der Öffentlichkeit übergeben.

U.

Die Duisburger Oper beging die Feier ihres 25jährigen Bestehens mit einem Festakt, der mit der Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie in Aulis" eröffnet wurde und seinen Höhepunkt in der

musikalisch-tänzerischen Wiedergabe von Julius Weismanns „Sinfonischem Spiel" erlebte.

Am Prager Deutschen Theater gelangte durch Fritz Zweig die letzte Oper des verstorbenen Opernchefs des Prager Nationaltheaters Ottokar Ostrčil „Hansens Königreich" zur deutschen Uraufführung. U.

Die Bayrische Landesbühne hat auch in der ersten Hälfte der laufenden Spielzeit tüchtige Arbeit geleistet: 140 Aufführungen wurden in der Zeit vom 1. September bis 31. Dezember in allen bayrischen Gauen durchgeführt, darunter 31 Aufführungen von Lortzings „Waffenschmied".

Die Uraufführung von Richard Mohaupts Oper „Die Wirtin von Pinsk" findet am 10. Februar in der Dresdener Staatsoper unter Operndirektor Karl Böhm statt. Die Titelpartie singt Martha Rohs.

Der Intendant des Staatstheaters zu Bremen, Dr. Willy Becker, wurde ab Herbst 1938 zum Intendanten des Staatstheaters zu Augsburg gewählt.

## KONZERTPODIUM

Karl Ueters Symphonie Nr. 1 in fis-moll kam im 4. Symphoniekonzert der Stadt Freiburg unter Leitung von GMD Konwitschny zu einer erfolgreichen Uraufführung.

Prof. Otto Volkmann vermittelte im 4. akademischen Konzert zu Jena Gottfried Müllers Konzert für großes Orchester und Hans Pfitzners neues Werk 43 „Duo für Violine, Cello und Kammerorchester".

Carl Schuricht brachte in Wiesbaden in einem Abend mit ausschließlich zeitgenössischen Werken das Klavierkonzert von Franz Flößner und die 1. Sinfonie von Robert Oboussier zur Uraufführung.

Johanna Egli verhalf neuen Liedern des Münchener Komponisten Carl Helmstetter zu einem starken Erfolg in Hannover und Paris.

Karl Schäfers Klavier-Variationen über ein fränkisches Volkslied wurden von der Münchener Pianistin Rosl Schmid in Hamburg und München gespielt.

Kammermusik des 18. Jahrhunderts (Antonio Vivaldis Concerto grosso in g-moll für Streicher, Joh. Christian Bachs Symphonica concertante in Es-dur, Cherubinis Sinfonie D-dur) hörte man in einem Konzert des städtischen Orchesters Dortmund.

Der Barmer Bach-Verein vermittelte in seiner dritten dieswinterlichen Abendmusik die „Historia von der Geburt Jesu Christi" von Heinrich Schütz.

Das Städtische Orchester zu Meißen brachte zur Feier seines hundertjährigen Bestehens in seinem vom Städtischen KM Herbert Nerlich geleiteten Festkonzert u. a. die 2. Sinfonie von Brahms und die Scheherazade von Rimsky-Korssakow in vorzüglicher Ausführung und unter starkem Beifall des zahlreich erschienenen Publikums zu Gehör. M. M.

Carl Schuricht bringt in der Berliner Philharmonie am 21. April Werke von Richard Mohaupt, Wagner-Régeny, Hans Pfitzner, Albert Roussel, Strawinsky und Kodaly zur Erstaufführung.

GMD Eugen Papst gab mit dem Gürzenich-Orchester an seiner früheren Hamburger Wirkungsstätte ein stark bejubeltes Konzert mit Mozart, Richard Strauß und Tschaikowsky.

Ratibors Musikleben hat durch die Begründung eines Oberschlesischen Kammertrios: Frau Marcelle Kammer-Crabber (Klavier), Robert Lamla (Flöte) und Hans Habich (Violine) eine wertvolle Bereicherung erfahren. Mit ihrem kürzlichen ersten Konzert, bei dem G. F. Telemanns Triosonate E-dur, Johann Joachim Quantz' Triosonate c-moll und Carl Stamitz' Trio op. 14 Nr. 1 zur Aufführung kamen, erwiesen sich die Künstler als ausgezeichnete Könner auf ihrem Gebiet.

Das Berliner Philharmonische Orchester befindet sich soeben auf einer Auslandsreise unter Wilhelm Furtwängler durch Belgien, Holland und England.

Paul Graeners Violinkonzert kam durch die Berliner Philharmoniker mit Prof. Wilhelm Stroß als Solist unter GMD Carl Schuricht zu einer erfolgreichen Aufführung.

GMD Karl Böhm wird in diesem Frühjahr in Dresden des kürzlich verstorbenen Albert Roussel 4. Symphonie zur deutschen Erstaufführung bringen.

Kurt Atterbergs „Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston" fand herzliche Aufnahme bei der deutschen Erstaufführung im Rahmen der Krefelder Symphonie-Konzerte unter Werner Richter-Reichhelm.

Die Geigerin Marion Hoffmann gibt im März in Duisburg einen Violinabend unter Mitwirkung von GMD Otto Volkmann.

GMD Hugo Balzer hob kürzlich die Sinfonietta für großes Orchester, Werk 28, von Kurt Rasch aus der Taufe.

Das im letzten Sommer begründete Münchener Schaette-Quartett (Erich Schaette, Edgar Plehn, Walter Stühmer und Hermann Hoenes) kehrte soeben von einer erfolgreichen Konzertreise durch Mitteldeutschland zurück und wurde für 30 weitere Konzerte nach Norddeutschland verpflichtet.

Dem 50jährigen Max Trapp huldigte MD Werner Richter-Reichhelm mit der Erstaufführung seines Konzertes für Orchester im 5. Symphoniekonzert der Stadt Krefeld zu Beginn des Jahres.

In Ellwangen hörte man kürzlich Anton Bruckners e-moll Messe für achtstimmigen gemischten Chor in einer Abendfeierstunde in der Stiftskirche.

Der Kammermusikkreis in Lüneburg macht sich um die Wiederbelebung Alt-Lüneburger Musik verdient.

Prof. Dr. Peter Raabe brachte im Vierten Anrechtskonzert der Kapelle des Friedrich-Theaters zu Dessau Joh. Nepomuk Davids Partita für Orchester zu einem starken Erfolg.

Heinz Schüngeler-Hagen i. W. wird mit seinen Meisterschülern Marianne Griesenbeck, Margret Bueren, Margret Wiethüchter, Christel Quirl und Fritz Emonts Bachs Kunst der Fuge, in der Neueinrichtung für 2 Klaviere von Erich Schwebsch, in Köln und Düren zur Aufführung bringen.

Max Trapps Fünfte Symphonie wird im Laufe des Winters zur Erstaufführung kommen in: Ankara (Praetorius), Bremen (Schnackenburg), Darmstadt (Abendroth), Dortmund (Sieben), Frankfurt a. M. und Freiburg (Konwitschny), Heidelberg (Overhoff), Karlsruhe (Abendroth), Königsberg (Reuß), Leipzig (Gewandhaus), München (Hausegger). Ferner erklingt sein „Konzert für Orchester" erstmalig in Ankara (Praetorius), Braunschweig (Lindemann), Chemnitz (Leschetizky), Lübeck (Dressel) und Wiesbaden (Schuricht).

Im Rahmen ihres Winterprogrammes veranstaltete die NSG „Kraft durch Freude" Gau Bayer. Ostmark in den Städten Hof, Neustadt bei Coburg, Bayreuth, Bamberg, Amberg, Weiden, Regensburg, Landshut und Straubing Meisterkonzerte, ausgeführt von Maria Neuß-Berlin (Violine), Claudio Arrau-Berlin (Klavier), Rudolf Heym-Wuppertal (Bariton) und Dr. Heinrich Eckert-Essen (Klavierbegleitung). Die Vortragsfolge brachte Werke von Beethoven, Mozart, Schubert und Löwe. Die Konzerte fanden bei den schaffenden Volksgenossen außerordentlichen Anklang. Zu einem besonderen Erlebnis wurde die Wiederholung der Konzerte für die HJ und den BDM.

Der Prager Deutsche Kammermusikverein, an dessen Spitze als musikalischer spiritus rector der Ordinarius der Lehrkanzel für Musikwissenschaften an der Prager Deutschen Universität Prof. Becking steht, hat den schönen Versuch unternommen, ein besonderes Kammermusikkonzert ausschließlich für Kinder zu veranstalten. U.

Im 3. „Konzert junger Künstler" im großen Saale der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln vermittelten Gertrud Girshausen (Violine), Ilse Schneider (Klavier) und Kurt Lange (Gesang) Werke von Bruno Stürmer, Karl Ludwig Müller, Johannes Brahms, Robert Schumann und Franz Schubert.

Die Reichsjugendführung wird in den kommenden Monaten in Berlin Meisterkonzerte für die Hitlerjugend durchführen, für die sich namhafte deutsche Dirigenten und Solisten zur Verfügung stellten. Den Auftakt bildet ein Meisterkonzert der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler Anfang Februar mit Werken von Gluck, Beethoven, Schubert und Richard Strauß.

Zur Eröffnung der Ausstellung „Sudetendeutsche Kunst" in Stuttgart veranstaltet das Landesorchester Gau Württemberg unter Leitung von Generalintendant Dr. Heinz Drewes-Berlin ein Festkonzert, das dem Schaffen von Theodor Veidl, Josef Marx und Franz Schmidt gewidmet ist.

Das Philharmonische Orchester Nürnberg unternimmt in diesem Winter eine Reihe wertvoller Konzertveranstaltungen, in denen neben Altmeisterkunst an Musik der jungen Generation vermittelt wird: J. N. Davids „Partita", Heinrich Kaminskis „Dorische Musik", Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester".

Der Pianist und Komponist Hans Kummer-Worms gab dort einen mit großem Beifall aufgenommenen Klavierabend, in dem er selten gespielte Werke großer deutscher Meister von Bach bis Brahms zum Vortrag brachte.

MD Max Spindler brachte in Castrop-Rauxel die „Drei Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern" von Karl Schäfer zu erfolgreicher Aufführung.

Das aus der Gesangschule George Armin hervorgegangene Müller-Brunowsche Frauenterzett (Maria Auguste Beutner, Jua Nowack, Else Armin) aus Berlin veranstaltete auf Einladung der „Gesellschaft der Musikfreunde" ein vortreffliches Konzert in Lauscha mit Terzetten von Brahms, Reinicke, Armin Knab, Joseph Haas, H. Schröder sowie Einzelgesängen von Brahms, Richard Wetz, Cornelius, Reimann, Verdi, Thomas und Dvořák. Am Flügel begleitete Bruno Wamsler-Lauscha.

Wilhelm Jergers „Sinfonische Variationen über ein Choralthema" sollen in der nächsten Zeit in Budapest wiederholt werden und außerdem in Stockholm, Stralsund und Berlin (unter Schuricht) zur Aufführung kommen. Außerdem wurde das Werk auch in London, Leipzig, Köln und im tschechoslowakischen Rundfunk angenommen.

In Meiningen dirigierte am 2. Weihnachtsfeiertag der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe das Festkonzert der Meininger Landeskapelle (ehemalige Meininger Hofkapelle) mit Werken von C. M. v. Weber, J. Suder und Joh. Brahms. Der Abend gestaltete sich zu einem erhebenden Erlebnis, dem die Besucher durch stürmischen Beifall sichtbaren Ausdruck verliehen. Die Stadt Meiningen überreichte dem temperamentvollen und genialen

Orchesterleiter die Ehrenplakette der Stadt Meiningen und die Konzertgemeinde Meiningen überraschte den „treuen Hüter und eifrigen Förderer des deutschen Musiklebens in dankbarer Verehrung" mit einem goldenen Lorbeerkranz. G.

Der Darmstädter Pianist Rudolf Jockel, der sich wiederholt für die junge Generation einsetzte, verhalf neuen Werken von Kurt Reinhard unter Mitwirkung von Ursula Honisch (Sopran) und Hans Kohl (Violine) zu einem schönen Erfolg.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Coburg hatte zur Feier ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens das Münchener Huber-Quartett zu einem Brahms-Kammermusikabend verpflichtet.

Zwei zeitgenössische Werke vermittelte das 3. Konzert des Saarpfalzorchesters zu Ludwigsburg unter GMD Prof. Ernst Boehe: Arno Landmanns Konzert für Orgel und Orchester in e-moll und Karl Höllers Symphonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi.

Eine Auswahl aus den nur unvollständig überlieferten „Siebzig Symphonien auf Konzerten-Art" von Samuel Scheidt kam in der Ergänzung und Einrichtung von Hermann Keller in Stuttgart zur Erstaufführung.

Auch in Linz wurde Gluck anläßlich seines Gedenktages besonders geehrt durch eine Gluck-Feierstunde der Bundes-Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalt mit der Aufführung des Festchores aus „Iphigenie in Aulis" und des Psalmes „De profundis". Prof. Dr. Cornelius Preiß sprach über „Gluck in Oberösterreich". Der Vortrag ging über die Sender Linz und Graz.

Der Pariser Knaben- und Männerchor „Manécanterie des petits chanteurs à la Croix de Bois" unternimmt als erster französischer Chor eine Konzertreise durch Deutschland, auf der er u. a. die Städte Frankfurt a. M., Leipzig, Berlin, Köln besuchen wird.

Hans Pfitzner dirigiert im Februar in Berlin ein Philharmonisches Konzert mit eigenen Werken, in Hamburg ein Funkkonzert und im Reichssender München Max Bruchs „Lorelei".

Konzertmeister Erwin Häusler spielte Werner Egks „Geigenmusik" im 4. Symphoniekonzert der Stadt Bochum unter Prof. Leopold Reichwein mit großem Erfolg.

Bad Elster bietet während der Hauptkurzeit 1938 sechs Meisterkonzerte mit folgenden Programmen: am 16. Juni: C. M. v. Weber: Ouvertüre zu Oberon; R. Schumann: Klavierkonzert a-moll (Lubka Kolessa); J. Brahms: 1. Symphonie in c-moll; am 23. Juni: Joh. Christ. Bach: Sinfonia in B-dur (EA); Gesänge alter Meister (Arno Schellenberg); A. Bruckner: 7. Symphonie in E-dur; am 7. Juli: W. A. Mozart: Ouvertüre zu „Die Entführung aus dem Serail"; Schubert-Cassado: Arpeggione-Sonate f. Cello und Orchester (EA); H. Pfitzner: Konzert für Cello und Orchester (EA) (Prof. Ludwig Hölscher); L. van Beethoven: 7. Symphonie in A-dur; am 21. Juli: H. Berlioz: Ouvertüre zu „Römischer Karneval" (EA); Hanns Wolf: Klavierkonzert (EA) (Prof. Hanns Wolf); P. Tschaikowsky: 6. Symphonie in h-moll (Pathetische); am 4. August: Cl. Debussy: La Mer, symphonische Dichtung (EA); P. Tschaikowsky: Violinkonzert (Sigmund Bleier); R. Strauß: Don Juan (symphonische Dichtung) und am 18. August: H. Pfitzner: Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" (EA); Gesänge (Margarete Tetzner); F. Schubert: 7. Symphonie in C-dur.

Wilhelm Jerger's „Partita für Orchester", eines der meistgespieltesten Orchesterwerke der Gegenwart, das an die 50 Aufführungen erreicht hat, wurde kürzlich von Oswald Kabasta im Wiener Rundfunk aufgeführt. Kabasta brachte das Stück auch in einem Sinfoniekonzert in Göteborg.

Prof. Seby Horvath erspielte sich an einem eigenen Violinabend mit wenig gespielten Werken der Neuromantiker, so Regers g-moll-Präludium und Fuge (Op. 117), des d-moll-Konzert (Op. 8) von Richard Strauß und Hugo Kauns breit ausladendes Phantasiestück (Op. 66), einen großen Erfolg.

Im Rahmen der Gaukulturwoche Hessen-Nassau erklang die „Kunst der Fuge" in Hermann Lahls Bearbeitung für Quartett durch das Drumm-Quartett unter Verwendung der von ihm gebauten Tenorgeige.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Rudolf Petzold hat soeben drei neue Klavierstücke beendet: ein Präludio, ein Intermezzo und eine Burlesca, die durch Erwin Bischoff demnächst in Frankfurt, Köln, Brüssel und Paris zur Aufführung kommen werden.

Ermanno Wolf-Ferrari arbeitet zur Zeit an einem neuen Werk „Das törichte Mädchen" nach dem altspanischen Lustspiel Lope de Vegas.

Yrjö Kilpinen schrieb eine neue viersätzige Suite für Viola da Gamba, deren Aufführung er der Berliner Künstlerin Sylvia Grümmer übertrug.

## VERSCHIEDENES

Der Verfasser des neuen, vielbeachteten Wagner-Buches, Dr. Erich Valentin-München, wurde eingeladen, den Festvortrag der Richard Wagner-Feier des Bayreuther Bundes am 22. Mai in Karlsruhe zu halten.

Aus Wien kommt die Nachricht, daß dort im Besitz der Gräfin Almasy eine Handschrift Richard Wagners aufgefunden wurde, mit der es sich offenbar um einen Entwurf zu jener Veröffentlichung in der „Ostdeutschen Post" vom

November 1861 (S. 28 in Band 16 der „Sämtlichen Schriften und Dichtungen“) handelt, in der Richard Wagner gegen die Behauptung, „Triſtan und Iſolde“ ſei in Wien undurchführbar und man habe ihn ſeitens der Operndirektion mit einer entſprechenden Summe abgefunden, Stellung nimmt.

Der ſoeben an die Frankfurter Univerſität berufene Muſikwiſſenſchaftler Dr. Helmuth Oſthoff hat, Preſſenachrichten zufolge, ein Weihnachtsoratorium des Dresdener Hofkapellmeiſters Rogier Michael aus dem Jahre 1602 aufgefunden, dem der gleiche Text wie dem Schützſchen Weihnachtsoratorium zugrunde liegt.

Die ſeinerzeit aus der Bücherei des Vereins Stettiner Muſiklehrerinnen hervorgegangene Städtiſche Muſikalienbücherei Stettin, die aus ihrem urſprünglichen Beſtand von 2000 Bänden heute auf 11 000 Bände angewachſen iſt, konnte am 3. Januar auf ihr 25jähriges Beſtehen zurückblicken. Daß ſich die Einrichtung regen Zuſpruches erfreut, beweiſt die Tatſache, daß allein im vergangenen Jahre 6000 Bände ausgeliehen wurden. Die Stadtbücherei ſelbſt, der die heutige Muſikalienbücherei angegliedert iſt, umfaßt außerdem noch 5000 Muſikbücher. Anläßlich des Jubiläums werden in einer kleinen Ausſtellung wertvolle Handſchriften im Beſitz der Bücherei gezeigt, ſo vor allem von Karl Loewe und von Martin Plüddemann. Von letzterem beſitzt die Bücherei Briefe von über 60 Seiten. Es wird übrigens auch den Muſiker intereſſieren, daß die Städtiſche Bücherei Stettin neben dieſen Muſiker-Handſchriften u. a. die Handſchrift zu Hans Grimms „Volk ohne Raum“ verwahrt.

Der Würzburger Volksbücherei wird demnächſt eine Abteilung für Muſik angegliedert.

Der Liegnitzer Klavierbauer Franz Liehr ſchuf einen Notenaufzeichnungsapparat, der in Verbindung mit dem Klavier das Spiel gleichzeitig aufzeichnet; eine Erfindung, die für alles improviſierende Klavierſpiel, und damit für unſere Komponiſten von weittragender Bedeutung iſt und die ihre erſtmalige ſichtbare Anerkennung durch die Verleihung des Grand Prix auf der Pariſer Weltausſtellung erhielt.

Preſſenachrichten zufolge fand der Muſikwiſſenſchaftler Emanuel Kretzſchmer in der Bremer Stadtbibliothek die Partitur einer Fauſtoper von Ignatz Walter, die in Bremen im Jahre 1797 uraufgeführt wurde.

Im Manskopfſchen Muſeum für Muſik und Theatergeſchichte in Frankfurt a. M. wurde eine intereſſante Ausſtellung „Das deutſche Volkslied“ eröffnet.

Der junge Bamberger Privatmuſiklehrer Meinzolt, der bereits durch die Vereinfachung der Knopfanordnung auf der Harmonika von ſich reden machte, hielt in Bamberg einen öffentlichen Vortrag über die Reform der Noten-

schrift. Statt der bisherigen 5 Notenlinien empfiehlt Meinzolt deren 7, wobei die mittlere Linie als Oktavengrenze gilt. Auf dem „Siebenliniensystem" könnten also 2 Oktaven und zwar die kleine und die eingestrichene untergebracht werden. Dadurch würden die Hilfslinien in Wegfall kommen. Höhere und tiefere Oktaven werden durch eigene Schlüsselzeichen angedeutet. Die chromatischen Töne werden mit viereckigen Notenköpfen geschrieben. Die einzelnen Dur- und Molltonarten werden unter Wegfall der bisherigen Vorzeichen mit einfachen Schlüsseln in verschiedener Höhe gekennzeichnet. Meinzolt, der in der Hauptsache Musiklehrer für die Erlernung von Volksinstrumenten ist, hat dieses sein neues Notensystem wohl aus den Bedürfnissen dieser engeren Berufstätigkeit heraus erdacht. In diesem Rahmen dürfte die praktische Verwendbarkeit der Meinzoltschen Reformnotenschrift auch möglich sein. B.

Die Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten hat das Haus Forstwarte in Bad Harzburg mit einem großen Gelände erworben, um dort eine Reichsheimstätte für deutsche Komponisten zu schaffen, und zwar soll es sowohl Erholungs- als Altersheim werden. Man rechnet mit der Übernahme bereits bis zum kommenden April.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Im Reichssender Berlin spielt das Kniestädt-Quartett ein Streichquartett von E. N. von Reznicek.

Der Reichssender Frankfurt übertrug die Frankfurter Uraufführung von Hans Pfitzners „Duo für Geige und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters" durch Ludwig Hoelscher und Max Strub im Rahmen der Frankfurter Museumskonzerte.

In einer Eigensendung des Radio Graz kamen Hermann Kundigrabers 7 Gesänge aus dem Bartsch-Roman „Zwölf aus der Steiermark" durch Sybille Krumpholz mit dem Komponisten am Flügel zur teilweisen Uraufführung.

In einer „Musik für zwei Klaviere" des Reichssenders Berlin hörte man Ferruccio Busonis „Duettino nach Mozart" und Robert Schumanns „Variationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere, zwei Celli und Horn" durch Hans Bund und Hellmut Hidegheti mit den Cellisten Peter Herbert Lehmann und Herbert Naumann und Hans Berger (Horn).

In einem großen Orchesterkonzert des Reichssenders Berlin Anfang des Jahres (Leitung Heinrich Steiner) spielte Prof. Elly Ney das Beethovensche Es-dur Klavier-Konzert.

Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge für großes Orchester" kam nach den Reichssendern Köln und Frankfurt a. M. nun auch im Reichssender Stuttgart zu einer wirkungsvollen Wiedergabe. Der Sendung ging eine Aufführung von H. F. Schaubs „Spielmusik für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Geige und Bratsche" voraus.

Hermann Grabner schrieb eine Musik zu Walter Flex' „Weihnachtsmärchen des 50. Regiments", die am Jahresende am Deutschlandsender unter Leitung von Ernst Riege erklang.

Selten zu hörende alte Musik, ein „Duett für zwei Bratschen" von Carl Stamitz und ein Klaviertrio von Johann August Sixt, vermittelte der Deutschlandsender.

Der Reichssender Stuttgart begann soeben einen Händel-Zyklus mit einem 1. Abend „Auf Neu-Augustusburg in Weißenfels 1696".

P. Mussorgskys „Boris Godunoff" in der Bearbeitung von N. Rimskij-Korssakoff kam soeben im Reichssender Stuttgart zur Aufführung.

Der Reichssender Leipzig übertrug aus dem Gewandhaus Orgelwerke von Ernst Pepping und Karl Höller, vorgetragen von Domorganist Hermann Zybill-Zwickau.

Das im Oktober 1937 vom Reichssender München uraufgeführte Funk-Oratorium „Die Kelter" von Karl Schäfer, Text von Georg Schwarz, wurde im Januar dortselbst wiederholt.

Im Deutschen Kurzwellensender Berlin leitete Gustav Heuer unter Mitwirkung von Erich Venzke (Oboist) und Kammervirtuos Albert Harzer (Flötist) ein Konzert, bei dem u. a. seine Fantasie für großes Orchester und konzertierende Flöte „Rattenfängers Abschied" zur Aufführung kam.

Im Februar wird in der Tschechoslowakei und zwar in Melnik in Nordböhmen ein deutscher Rundfunksender eröffnet. Damit wird eine jahrelange Forderung der Sudetendeutschen erfüllt. Der neue Sender, der auf kurzer Welle senden und eine Stärke von 100 Kilo-Watt haben wird, wird ausschließlich den deutschen Rundfunkbedürfnissen in der Tschechoslowakei dienen. Nicht nur die Aussendesprache wird also deutsch sein, sondern auch die Besetzung der Ämter und die Programmgestaltung des Senders werden ausschließlich in deutschem Sinne erfolgen. U.

Der Deutsche Kurzwellensender und der Reichssender Hamburg brachten kurz hintereinander einige Sätze aus der mehrfach aufgeführten Suite Nr. 1 für großes Orchester („Ballett-Szenen") von Reinhold I. Beck (Thale).

Prof. Walter Schulz-Weimar errang soeben im estnischen Sender Tallinn mit Cello-Werken von Beethoven, Dvořák, Frescobaldi und Haydn und im Reichssender Breslau mit dem Gambenkonzert von Tartini unter KM Prade starke Erfolge.

In einem Abendkonzert des Reichssenders Hamburg kam Karl Schönemanns Werk 1 „Thema und Variationen für Streichorchester" durch KM Fritz Theil mit dem Magdeburger Kulturorchester zur Aufführung.

Dr. Erich Valentin-München liest Anfang Februar im Nebensender Bayreuth aus seinem neuen, bedeutsamen Wagnerbuch.

Am 23. Januar brachte der Reichssender München eine Vorlesung aus Dr. Erich Valentins neuem Richard Wagner-Buch.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Im Rahmen des deutsch-rumänischen Kulturaustausches kamen Wagners „Meistersinger" durch Mitglieder des Berliner Deutschen Opernhauses im Bukarester Staatstheater Anfang Januar zur Aufführung.

GMD Hans Knappertsbusch wird anschließend an das gegenwärtige Konzert in Graz drei Konzerte in Athen, zwei Konzerte in Florenz und ein Symphoniekonzert in Basel dirigieren.

Zum Jahresende ging, im Rahmen des deutsch-polnischen Kulturaustausches, Richard Wagners „Fliegender Holländer" vor ausverkauftem Hause in der Städtischen Oper in Warschau in Szene, und wurde zu einem stürmischen Erfolg für die deutschen Künstler.

Wilhelm Furtwängler stand zum ersten Male vor den Budapester Philharmonikern und führte den Klangkörper zu einer gewaltigen Ausdeutung deutscher Meisterwerke.

Die Königliche Oper in Kopenhagen bereitet einen Mozart-Zyklus mit „Cosi fan tutte", „Entführung aus dem Serail", „Hochzeit des Figaro" und „Zauberflöte" vor.

Im dieswinterlichen Spielplan des Teatro Carlo Felice in Genua sind Wagners „Tristan und Isolde" und Richard Strauß' „Feuersnot" mit vorgesehen.

Domorganist Prof. Fritz Heitmann-Berlin wurde zu ausgedehnten Konzertreisen durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika und nach Kanada eingeladen.

GMD Prof. Heinrich Laber leitete kürzlich in Haarlem in Holland ein Konzert mit Werken von Beethoven, Hans Sachsse, Cornelis Dopper und M. P. Mussorgsky.

Wilhelm Kempff spielte neuerdings in Athen Werke von Bach, Schubert, Haydn und Chopin und wurde begeistert gefeiert.

GMD Hermann Abendroth leitete ein Konzert der Bukarester Philharmoniker, bei dem Regers „Variationen über ein Thema von Mozart, Beethovens Leonore-Ouvertüre und Anton Bruckners 3. Symphonie erklangen.

GMD Carl Schuricht erntete als Dirigent des Augusteo-Orchesters mit Aufführungen von Werken Bachs, Beethovens, Brahms' und Werner Egks großen Beifall.

Prof. Ludwig Hoelscher errang unter Mitwirkung von Ludwig Funk mit den Cello-Abenden, die im Auftrage der Reichsmusikkammer in den verschiedensten Städten Italiens u. a.: Rom, Venedig, Bologna, Gorizia durchgeführt wurden, außergewöhnliche Erfolge, auf Grund deren er für den nächsten Konzertwinter schon zu Orchester-Konzerten nach Italien verpflichtet wurde.

KM Helmut Thierfelder leitete das 1. Konzert dieses Jahres im großen Saale des Stockholmer Konzerthauses mit großem Erfolg. Als Solist wirkte der deutsche Pianist Hermann Hoppe mit.

Anläßlich eines Heimat-Abends gelangten in Aussig (Elbe) einige der neu erschienenen „Elbtallieder" von Reinhold I. Beck (Thale) (Gedichte des sudetendeutschen Dichters Albert Wugtl) zur Uraufführung.

Unter Leitung von GMD Ernst Praetorius, von dessen verdienstvoller Pionierarbeit für deutsche Musik in der Türkei wir bereits wiederholt berichteten, finden in diesem Winter folgende Konzerte des türkischen Staatsorchesters in Ankara statt: 1. J. S. Bach, Suite C-dur, G. F. Händel, 2. Concerto grosso F-dur, R. Schumann, 4. Symphonie; 2. L. Cherubini, Ouverture zu Anakreon, Karl Höller, Frescobaldi-Fantasie, Franz Schubert, 5. Symphonie B-dur; 3. Anton Bruckner, 6. Symphonie in der Urfassung; 4. M. Ettinger, Alt-Englische Suite, Claude Debussy, L'après-midi d'un Faun, Max Trapp, 5. Symphonie; 5. Joh. Chr. Bach, Sinfonia concertante für Violine und Violoncello, Carl Maria von Weber, Preziosa-Ouverture, L. van Beethoven, 3. Symphonie. Außerdem spielt das Orchester unter Leitung von H. Ferid Alnar an einem Abend Joh. Brahms' 3. Symphonie, Carl Maria von Webers Oberon-Ouverture und P. Tschaikowskys Nußknacker-Suite und an einem weiteren Abend W. A. Mozarts Ouverture zur „Entführung aus dem Serail", Joseph Haydns Symphonie D-dur, Robert Schumanns Manfred-Ouverture und Edvard Griegs Norwegische Tänze. Nahezu sämtliche Werke werden erstmals im fernen Osten gehört.

Kammersänger J. M. Hauschild hatte als Schubert-Sänger in Rom, Neapel, Genua und Wien großen Erfolg.

GMD Carl Schuricht bringt Anfang des Jahres in Zürich des Schweizer Komponisten Adolf Brunner Orchesterconcertino, Heinz Schuberts Bratschenkonzert und die Ballett-Ouverture von Boris Blacher zur Erstaufführung.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1937: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN




105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1938 HEFT 3

## INHALT




BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Carl Adolf Martienßen: „Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig):

Einleitung:

Individueller Klavierunterricht
Deutſcher Klavierunterricht

Nur ein individueller Klavierunterricht kann ein wahrhaft deutſcher Klavierunterricht ſein.

Deutſcher Klavierunterricht: kann es das geben? Iſt der Klavierunterricht abhängig von Land und Volk?

Nein — und ja!

Nein! Weil der Klavierunterricht in den Einzeldingen ſehr viel Allgemein-Verbindliches hat, das unabhängig iſt von der Volkheit.

Ja! Weil dem Kunſtunterricht in Deutſchland beſonders ſchwierige Aufgaben geſtellt ſind.

Denn der Deutſche iſt für die Kunſt in techniſchen Dingen **nicht ſo** begabt wie etwa manche der ihm benachbarten Völker; der Deutſche iſt für die Kunſt aber ſeeliſch berufen in einer nur ihm eigentümlichen, nur von ihm zu erlebenden Weiſe.

Ein zweites Gegenſatzpaar: der Deutſche kann Kunſt nur ſchaffen aus dem perſönlichen Erlebnis; er trägt in ſich aber ſo ſtark die Sehnſucht nach der Form, daß er immer wieder Gefahr läuft, artfremde Kunſt, die formale Vorzüge hat, für ſich als Vorbild zu erkennen.

Ein drittes Gegenſatzpaar: da das perſönlich gefühlsbetonte Erlebnis das Beſtimmende für das Verhältnis des Deutſchen zur Kunſt iſt, kann er die Kunſt nur aus dem Grunde ſeiner ganzen Perſönlichkeit ſchaffen und nachſchaffen; das l'art pour l'art, das Wie ohne die Berückſichtigung des Was wird dem Deutſchen ſtets fremd ſein. Dieſem individuellen Kunſterleben gegenüber, deſſen Vielgeſtaltigkeit noch erhöht wird durch die Vielſtämmigkeit des deutſchen Kulturgebietes, trägt der Deutſche aber das Geſetz in ſich, die Kräfte der Perſönlichkeit dem Dienſte an der Idee der Kunſt, des Kunſtwerkes unterzuordnen.

Die Spannungen dieſer drei Gegenſatzpaare ſtellen die Aufgabe für den deutſchen Klavierunterricht.

Die Löſung heißt: die Klaviermethodik in ihrem techniſchen Teil hat jedem Schüler für ſein individuelles Ausdruckswollen ſeine individuelle Technik zu ſchaffen; die Klaviermethodik in ihrem künſtleriſchen Teil hat mit unerbittlicher Strenge zu den Geſetzmäßigkeiten des Kunſtwerkes zu erziehen.

Der weſentliche Nachdruck muß im deutſchen Kulturgebiet mit ſeiner techniſch-künſtleriſchen Schwerfälligkeit auf der Durchbildung der Technik liegen. Denn der techniſchen Schulung fällt die Aufgabe zu, den ſeeliſchen Kräften jeder Perſönlichkeit, die in jedem Falle individuelle ſind, den Weg zur Ausübung der Kunſt frei zu machen. So mußte ich in dieſer Methodik des individuellen Klavierunterrichts ebenſo wie in meinem Hauptwerk der Beſchäftigung mit techniſchen Fragen den breiteſten Raum geben und aus ihnen das künſtleriſche Problem des individuellen Klavierunterrichts ſeiner Löſung zuführen. Ich konnte das um ſo leichter, als auch meine praktiſche Erfahrung die iſt, daß ein Schüler, deſſen Technik nach den Geſetzmäßigkeiten ſeines eigenen Ichs entwickelt iſt, ſehr leicht zu der Unterordnung unter die Geſetzmäßigkeiten der Kunſtwerke zu erziehen iſt; ein Schüler mit unentwickelter Technik dagegen kann, ebenſo wie ein unentwickelter Menſch, nur ſchwer oder nur durch äußeren Drill, der in der Kunſt wertlos iſt, zur Unterordnung erzogen werden.

Perſönlichkeiten zu erziehen, damit ſie als ſolche des höchſten Glückes der Perſönlichkeit teilhaftig werden, einer Idee dienen zu können, das iſt die ſeeliſche Grundkraft der neuen allgemeinen deutſchen Pädagogik. Das muß in Hinſicht auf den Dienſt am Kunſtwerk nach wie vor die ſeeliſche Grundkraft einer Klaviermethodik ſein, die den Ehrentitel Deutſch mit Recht tragen darf.

## E H R U N G E N

Der Führer und Reichskanzler verlieh **Prof. Dr. Max Seiffert** anläßlich ſeines 70. Geburtstages die Goethe-Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft in Anerkennung ſeiner großen Verdienſte um die deutſche Muſikwiſſenſchaft.

Einer Anregung der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft folgend, beſchloß die Öſterreichiſche Regierung, zum Bruckner-Vierjahresfeſt in Linz-St. Florian einen Bruckner-Doppelſchilling mit dem Bildnis des Meiſters auszuprägen.

Der Führer und Reichskanzler hat am 30. Januar auch eine Reihe deutſcher Muſiker durch Titel-

Verleihungen ausgezeichnet. So erhielten Kammersänger Karl Erb und Konzertsänger Josef Hauschild den Professortitel; der Leiter des NS-Reichssymphonie-Orchesters Franz Adam den Titel Generalmusikdirektor; die Intendanten Dr. Georg Hartmann-Duisburg, Alfred Noller-Essen, Karl von Schirach-Wiesbaden den Titel Generalintendant; die Opernsänger Hanns Fleischer-Leipzig, Erwin Hayer-Berlin den Titel Kammersänger; die Opernsängerin Ruth Jost-Arden-Köln, die Konzertsängerinnen Amalie Merz-Tunner-Duisburg, Annie Quistorp-Leipzig den Titel Kammersängerin; die Kammermusiker Heinrich Burmeister-Oldenburg, Dietrich Entelmann-Oldenburg, Kurt Gillmann-Hannover, Otto Mechler-Hannover, die Konzertmeister Volkmar Flecken-Oldenburg, Max Latscheck-Hannover, Michael Schmid-München den Titel Kammervirtuose; der Waldhornist Wilhelm Krüger-Leipzig, der Bratscher Hans Riphahn-Dresden, der Cellist Fritz Schröder-Berlin, der Pauker Alfred Seifert-Leipzig, der Posaunist Franz Winter-Berlin, der Hoboer Josef Zaus-München, der Hornist Rudi Zeidler-Altenburg und der Cellist Wilhelm Zwingmann-Dresden den Titel Kammermusiker.

Der Intendant der Berliner Volksoper GMD Erich Orthmann erhielt vom König von Griechenland in Anerkennung seiner Verdienste um die griechische Musik das Offizierskreuz des königlichen Ordens Georg I.

Am Tage der Eröffnung des Leipziger Richard Wagner-Jahres schmückte die Stadt die Leipziger Gräber, Denkmäler und Gedenktafeln von Meistern der Tonkunst mit frischem Grün. An der Ruhestätte Joh. Seb. Bachs wurde ein Kranz niedergelegt.

Prof. Otto Kabasta erhielt vom österreichischen Bundespräsidenten das Österreichische Verdienstkreuz I. Klasse für Kunst und Wissenschaft.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Reichsleitung des NSLB ruft zur Schaffung neuzeitlicher Männerchöre in drei- und vierstimmigem a-cappella-Satz oder mit einfacher Instrumentalbegleitung auf, für die sie drei Preise in Höhe von Rm. 500.—, Rm. 300.—, Rm. 200.— aussetzt. Den Kompositionen müssen Dichtungen kämpferischen Inhalts aus der Zeit des werdenden oder des gewordenen neuen Deutschland zugrunde liegen. Die Partituren sind bis spätestens 30. März an den Reichsfachberater für Musikerziehung des NSLB, Prof. Karl Landgrebe, einzusenden, mit Kennwort und unter Beifügung von Rückporto. Die Prüfung der eingegangenen Werke wird durch Prof. Karl Landgrebe-Berlin und dem Dirigenten des Berliner Lehrergesangvereins, K. Schmidt, vorgenommen. — Eine Anzahl der neuen Werke wird Anfang August beim Reichsaufmarsch der deutschen Erzieher in Köln durch den Berliner Lehrergesangverein zur Uraufführung kommen.

Der Bad Orber Wettbewerb für gute Unterhaltungsmusik, der 1937 unter der Schirmherrschaft von Professor Dr. Graener seinen erfolgreichen Anfang nahm, wird 1938 fortgesetzt. Gesucht werden: 1. Ernste Unterhaltungsmusik (Suiten, Serenaden, Rhapsodien, kleine Ouvertüren, ernste Charakterstücke, Spieldauer höchstens 10 Minuten); 2. Heitere Unterhaltungsmusik (Walzer, Mazurka, Polka, Galopp, Rheinländer, sowie heitere Charakterstücke, Spieldauer höchstens 8 Minuten); 3. Märsche (Spieldauer höchstens 5 Minuten). Die äußerste Grenze (nach oben) für die Instrumentierung der Werke ist: 1 Flöte, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Posaune, 1 Klavier (für Harfe), 4 erste Violinen, 2 zweite Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 2 Kontrabässe, 1 Mann Schlagzeug. Zum Wettbewerb sind zugelassen noch nicht aufgeführte Werke Reichsdeutscher und Auslandsdeutscher und Werke, die nur bis zu vier Mal in der Öffent-

lichkeit gespielt wurden (bis zum Tage des Beginns des Wettbewerbs). Eingereichte Werke, die bereits von einem Verlag angenommen sind, dürfen keinesfalls vor dem 15. Juni 1938 vom Verlage herausgegeben oder verbreitet werden. Jeder Teilnehmer darf nur ein Werk einreichen. Werke, die im vorjährigen Musikwettbewerb in Bad Orb eingereicht wurden, sind nicht wieder zugelassen. Das Publikum wählt durch Stimmabgabe (Stimmzettel). Die Stücke, die die meisten Stimmen erhalten, werden preisgekrönt. Die preisgekrönten Komponisten werden daraufhin von der Kurverwaltung Bad Orb beauftragt, je ein neues Werk gleichen Charakters zu komponieren für die nächstjährige Badesaison. Die Kurverwaltung beteiligt sich an den Entstehungskosten der in Auftrag gegebenen Werke. Die mit dem I. Preis gekrönten Komponisten werden ferner von der Kurverwaltung zur Preisverteilung nach Bad Orb eingeladen und erhalten einen Reisezuschuß bis zu Rm. 20.— sowie Zimmer mit Verpflegung für 3 Tage in Bad Orb. Alle Werke müssen bis zum 1. Mai 1938 eingereicht sein beim „Musikwettbewerb, Kurverwaltung Bad Orb".

## VERLAGSNACHRICHTEN

Diesmal legt die Staatliche akademische Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg, einen ausführlichen Prospekt über „Rhythmische Erziehung" in ihrer Lehranstalt bei.

Rechtzeitig zu Felix Draesekes 25. Todestag (26. Februar) legt der Verlag Wilhelm Limpert, Berlin, den 2. und Abschlußband der Draeseke-Biographie „Lebens- und Leidensweg eines deutschen Musikers" von Erich Roeder vor.



## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

### AUS TAGESZEITUNGEN:

Prof. Dr. Karl Hasse-Köln: „Von der Weltgeltung deutscher Musik" (Generalanzeiger der Stadt Wuppertal-Elberfeld, 26. Januar 1938).

Wenn man von der Weltgeltung deutscher Musik sprechen soll, so denkt man zunächst daran, daß im 19. Jahrhundert die Vorherrschaft der deutschen Komponisten in der Welt der Musik unbestritten gewesen ist. Dann denkt man weiter zurück und findet, daß auch im 18. Jahrhundert schon deutsche Kompositionen in allen Musikländern sich zu verbreiten anfingen und auf die Entwicklung der gesamten Musik trotz der noch andauernden Vorherrschaft der italienischen Oper einen ausschlaggebenden Einfluß auszuüben begannen.

Und nicht nur Instrumentalmusik war es, die dem deutschen Musikertum entsprechend diese Rolle zu spielen anfing, nein, auch für Gesang entstanden in Deutschland Kompositionen, die die künftige Entwicklung bestimmten. Neben der Sonate und Symphonie wurde das Lied bahnbrechend für die Entwicklung der Musik in der Welt. Die Namen Mozart, Haydn und Gluck zeigen, wie bereits im 18. Jahrhundert auf ganz breiter Front auch durch die Formen der Oper und des Oratoriums die deutschen Meister die Welt eroberten, nachdem Bach und Händel schon Grundlagen geschaffen hatten, die noch auf Jahrhunderte hinaus für die deutsche Musik ausreichen.

Im 19. Jahrhundert wurde Beethoven ausschlaggebend für die Ausgestaltung des Musikwesens in der Welt. Seine Symphonien gaben den Anlaß zur Ausbreitung der Orchesterkonzerte und des Berufsmusikertums. Die ausgesprochen nationale Ausprägung der deutschen romantischen Musik verschloß dieser dann keineswegs die Pforten der anderen Länder. Im Gegenteil, gerade sie, als deutsches Lied Schubertscher oder Schumannscher Art, als Klavier- oder Kammermusik, als Symphonik prägte für die ganze Welt das 19. Jahrhundert in der Musik zum „Deutschen Jahrhundert", wozu schließlich auch Brahms in seiner Zusammenfassung deutscher Klassik und Romantik das seine beitrug und Richard Wagner mit seinen betont deutschen Musikdramen und seiner Ausbildung der Klangfarbenwunder des „modernen Orchesters" vollends ausschlaggebend wurde.

Wie steht es nun aber heute mit der Weltgeltung deutscher Musik? Ohne Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, aber auch ohne Schubert, Schumann, Brahms kann die Welt ein Musikleben hohen Stils auch heute nicht durchführen. Zwar hat gerade die Romantik das Entstehen nationa-

ler Musikstile in anderen Ländern im 19. Jahrhundert ermutigt und angeregt. Berlioz, der Jünger eines romantisch verstandenen Beethoven, Tschaikowsky, der „westlerische Russe", Grieg, der Schüler des Leipziger Konservatoriums, bilden die Vorstufen zu jenen noch extremer ausgeprägten nationalen Sonderstilen, wie sie Debussy mit seinen französischen, Mussorgsky mit seinen russischen Impressionen noch im 19. Jahrhundert pflegten. Aber sie, wie auch der große italienische Opernkomponist Verdi sind nicht imstande gewesen, das Übergewicht der deutschen Musik in der Welt zu brechen.

Das liegt in der Natur der Musik und der des deutschen Menschen begründet. Die religiöse Tiefe und verantwortliche Unbedingtheit, ein Merkmal des besten und überhaupt unverdorbenen deutschen Menschentumes, sind offenbar notwendig, um in der Musik das leisten zu können, was seit der Vorherrschaft der Deutschen in dieser Kunst zum Maßstabe des Höheren geworden ist.

Daraus ergibt sich ohne weiteres, daß ein Abweichen von diesen Grundlagen, wie es von international eingestellten oder intellektualistisch verbildeten Deutschen seit Anbruch des 20. Jahrhunderts angestrebt und als zeitgemäß gepredigt worden ist, den Abbruch der Weltgeltung der deutschen Musik herbeiführen müßte. Eine Musikanschauung, die das Formelle, Konstruierte, Spielerische, Artistische für zeitentsprechend erklärt, die über der äußeren Wirkung das innere Leben vergißt, eine solche Musikanschauung muß zum Tode einer wahrhaft deutschen Musikkultur führen. Denn die deutsche Musik beruht auf der besonderen Tiefe des deutschen Empfindens, die der Musik eine Bedeutung geben konnte, die hoch hinausführt über alles nur Artistische. Sie verlangt auch eine besondere Art der technischen Treue und Vollendung bei der Wiedergabe.

Wenn wir Deutschen nichts anderes mehr zu bieten haben, als was die anderen auch können, und vielleicht, wenn es auf Raffinement ankommt, besser können, dann wird uns die Welt verachten lernen. Auch auf dem Musikgebiet hat Deutschland heute den Vorkampf gegen jede Art von nivellierendem, die menschliche Seele mißachtenden Bolschewismus zu führen.

Gewinnen kann es diesen Kampf nur durch unerschütterlichen Glauben an seine Sendung und durch unbedingtes Festhalten an seiner kulturellen Eigenart.

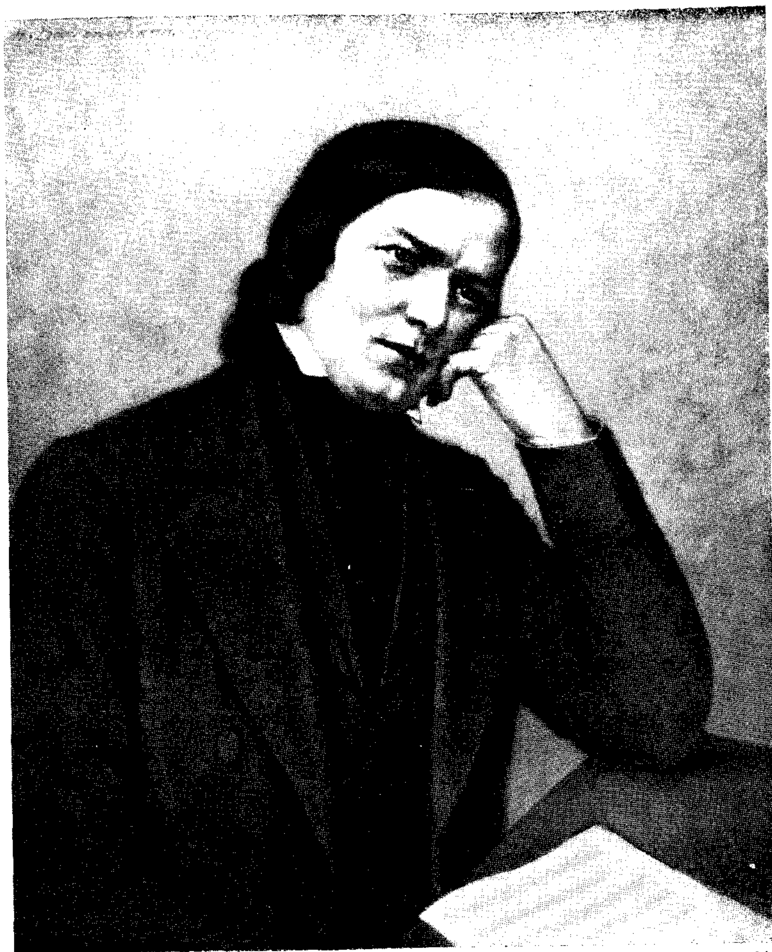
Karl Hans Bühner: „Richard Wagner als Dichter" (Berliner Börsenzeitung, 13. Febr.).

Reinhold Zimmermann: „Anton Bruckner und der Freigeist Oelzelt" (Der Durchbruch, Stuttgart, 27. Jan.).

Willy Stark: „Richard Wagner. Künstler und Revolutionär" (Leipziger Tageszeitung, 13. Febr.).

## AUS ZEITSCHRIFTEN:

Die von Dr. Pommer im Jahre 1899 begründete Zeitschrift „Das deutsche Volkslied", die in ihren bisherigen Jahrgängen wertvolles Material umschließt, legt zum Beginn ihres 40. Jahrganges ein besonders reichhaltiges Heft vor, das u. a. folgende Beiträge enthält: Hans Joachim Moser-Berlin: „Das Volkslied als Helfer zur Erforschung der deutschen Stammesmerkmale", Leopold Schmidt-Wien: „Flugblattlied und Volksgesang", Johannes Koepp-Berlin: „Ein handschriftliches Liederbuch aus Österreich von 1845", Karl Liebleitner-Mödling: „Ein paar Worte über mich selbst — mit sechs Liedern", Karl Horak-Kufstein: „Vive la Compagnia! Lieder aus der schwäbischen Türkei", Adolf König-Reichenberg: „Drei Lieder aus Nordböhmen", Victor Junk-Wien: „Zur Volkstanzforschung", Hans von der Au-Darmstadt: „Volkstänze aus dem Salzburger Land", Herbert Lager: „Zwei Volkstänze aus dem n.-ö. Waldviertel". (Herausgegeben vom Deutschen Volksgesang-Verein in Wien. Preis des Jahrganges Mk. 4.50. Verwaltung: Kuno Breyer, Wien 4, Wiedener Hauptstraße 60.)



ZFM Archiv

Robert Schumann

Nach einem Gemälde von Hermann Barrenscheen-München (1934)

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1938 HEFT 3

## Eugenie Schumann und das letzte Werk ihres Vaters Robert Schumann.

Eine Antwort.

Verehrte Tochter unseres großen deutschen Meisters!

Sie haben sich im Januarheft der Schweizerischen Musikzeitung an die breite musikalische Öffentlichkeit gewandt um ein Ereignis zu tadeln, das Sie mit größter Ergriffenheit hätten erleben sollen: die Uraufführung des Violinkonzertes Ihres Vaters! Acht Jahrzehnte mußten vergehen, bis alle Widerstände besiegt waren, die die Aufführung dieses edlen Werkes verhinderten, fürwahr eine beschämend lange Zeit! Unbegreiflich, daß gerade Sie mit dieser Entwicklung zur Selbstbesinnung unzufrieden sind, noch unbegreiflicher, daß Sie es wagen konnten, das Werk Ihres Vaters mit den uns heiligen Worten Goethes zu verunglimpfen: Das Unzulängliche hier wird's Ereignis! Vernehmen Sie also unsere Meinung, die wir schon deswegen aussprechen, da wir uns Schumann als dem Begründer unserer Zeitschrift besonders verpflichtet fühlen.

Was sich ereignet hat, ist schnell erzählt: die Aufführung des deutschen Werkes des deutschen Meisters Robert Schumann wurde 84 Jahre lang hintertrieben. Im November 1937 erlebte das Werk Schumanns die Ehrung, bei der Festveranstaltung der Deutschen Reichskulturkammer der ganzen Nation und darüber hinaus den Völkern der abendländischen Kultur zur gleichen Zeit dargeboten zu werden. Ein wahrhaft historischer Augenblick: die ganze Welt hatte Gelegenheit noch eine Schumann-Uraufführung und diese in festlicher und eindrucksvoller Weise mitzuerleben!

Von dieser späten aber glänzenden Wiedergutmachung eines früh begangenen Unrechts schweift die Erinnerung zurück zum Lebensschicksal Schumanns, leider nicht des einzigen deutschen Meisters, der in der Zeit des sogenannten Liberalismus unterdrückt wurde. Sein gesamtes Werk wurde bisher oft von falschen Gesichtspunkten aus betrachtet, wenn nicht bloße Gedankenlosigkeit oder Nachlässigkeit allein zur Bildung der allgemeinen Meinung und des üblichen Urteils geführt haben. Oder sind Sie etwa einverstanden mit den schiefen Urteilen, die die Lebensbeschreibungen über Ihren Vater füllen? Heute beginnt man, Bruckners Werke in der Urfassung aufzuführen, daneben die Werke Hugo Wolfs, allmählich sogar die Werke Joh. Seb. Bachs, soviel Verkehrtes dabei in den Konzertsälen immer noch zu hören ist. Warum soll nicht auch die Zeit heranbrechen, Schumanns Orchesterwerke in der Urfassung aufzuführen und diese Urfassung für einzig berechtigt und richtig zu halten, auch wenn bisher die in die Biographien übernommene Meinung galt, Schumanns Orchesterwerke „klängen" nicht ohne stillschweigende „Retuschen"? Was bei Bruckner, Wolf und Bach recht ist, ist bei Schumann, einem der feinsinnigsten Klangmaler aller Zeiten, Pflicht.

Wenden wir uns ſomit mit aller Schärfe gegen die ſogenannten Verbeſſerungen Unbefugter von einſt, ſo iſt es beſchämend genug, dabei auf Werke zu ſtoßen, die entweder gar nicht oder faſt gar nicht aufgeführt wurden. Es iſt eine Ironie der Muſikgeſchichte, daß dem einzigen deutſchen Meiſter, der alles einſetzte, um das Werk eines anderen deutſchen Meiſters ans Tageslicht zu bringen, DAS Schickſal widerfuhr, das er dem anderen abzuwenden vermochte. Oder hätten auch Sie vergeſſen, wie ſehr ſich einſt Schumann gegen den Widerſtand der muſikaliſchen Welt bemühte, die Werke Franz Schuberts der Vergeſſenheit zu entreißen? Ohne Schumann beſäßen wir Schuberts große C-dur Sinfonie wahrſcheinlich nicht, da bei der Geringſchätzung Schuberts gewiß eine Handſchrift nach der anderen verloren gegangen wäre. So hat uns Schumann, und nur Schumann Schubert im wahrſten Sinne des Wortes geſchenkt.

Sein Verdienſt darum iſt vergeſſen. Und er ſelbſt auch; ja, ſeine engſten Freunde ſtellten ſich gegen ſein Werk, in unſerem Falle gegen das Violinkonzert, das er noch ſelbſt für vollendet erklärte und aufzuführen beabſichtigte. Wer glaubte das Recht zu haben und genügend Urteil zu beſitzen, um ein vom Meiſter für vollendet erklärtes Werk der Öffentlichkeit vorzuenthalten? Wovor bangten alſo Klara Schumann, Johannes Brahms und Joſef Joachim? Doch dieſe Zuſammenſtellung ſtimmt nicht ganz; Brahms hatte nichts Ernſtliches gegen eine Aufführung einzuwenden, ſprach er ſich doch oft genug lobend aus über das Werk ſeines Freundes und Gönners. Wovor fürchteten ſich Klara Schumann, des Meiſters Lebensgefährtin, und Joachim ſo ſehr, daß ſie im „Dreierrat" Brahms zu überſtimmen vermochten? Ich will es Ihnen ſagen: vor den „ſchlechten Kritiken"! Daraus entſtand das Unheil, das reproduzierende Künſtler ſo oft von ſich aus über die ſchöpferiſchen Muſiker verhängten. Joachim fühlte wohl die moraliſche Verpflichtung, das ihm übergebene Werk uraufzuführen, hatte aber Angſt vor einer „ſchlechten Kritik"! So fiel das Violinkonzert Schumanns der Eitelkeit des Virtuoſen unbedenklich zum Opfer. Oder glauben Sie etwa, Verehrte Tochter des Meiſters, Schuberts Sinfonie hätte bei den durch Schumann erreichten Erſtaufführungen lediglich „glänzende Kritiken" erhalten? Wäre nicht der Wille und der unbeugſame Glaube Robert Schumanns dahinter geſtanden, wüßten wir heute noch nichts von Schuberts Orcheſterwerken. Schumanns Glaube allein bezwang die Journaille, die ſich früher leider nur zu oft einig war, jedes neue muſikaliſche deutſche Kunſtwerk ſo lange als möglich zu unterdrücken. (Wie hoch gelten jetzt die wenigen erhaltenen zeitgenöſſiſchen Beurteilungen z. B. der Werke Beethovens und Wagners, in denen auf die künftige Stellung dieſer Meiſter vorahnend gewieſen wird, oder Schumanns eigene Tat zur Einführung von Brahms in „Neue Bahnen"!)

Robert Schumanns Glaube an Schubert hätte ein edles Seitenſtück erhalten können durch Klara Schumann. Doch blieb ihr der Glaube verſagt: ſie flüchtete hinter andere in einem Punkte, in welchem ſie ſtandhaft hätte bleiben müſſen. Sie flüchtete ja auch vor Liſzt und Wagner. Wir verzeichnen dies, ohne damit ihre Künſtlerſchaft anzugreifen. Verhängnisvoll war aber dabei, daß ſie ſich hinter Joachim ſtellte, der als Violinvirtuoſe in erſter Linie an den techniſchen und virtuoſen Möglichkeiten und Herrlichkeiten hing, die ihm ein neues Konzert bieten konnte, und welchem im übrigen die Erkenntnis eines deutſchen Werkes durch ſeine raſſiſche Herkunft ſowieſo verſagt bleiben mußte.

Für ſolche Zuſammenhänge, beziehungsweiſe unüberbrückbare Gegenſätze hatte Klara Schumann freilich keinen Blick. Sie mochte zeitlebens unter dem Eindruck der letzten Erkrankung ihres Lebensgefährten geſtanden haben. Auch Brahms und Joachim ſtanden unter dem unmittelbaren Eindruck des tragiſchen Endes Schumanns. Doch tat dies der Wertſchätzung der letzten Werke Schumanns in Brahms keinen Abbruch, komponierte doch letzterer über eine der letzten Aufzeichnungen Schumanns die herrlichen Variationen für Klavier zu vier Händen (23. Werk). Das Thema ſelbſt iſt aber nur eine geringfügige Umwandlung des ſchönen Geſanges der Solovioline im zweiten Satze des Violinkonzertes. Es iſt reifſter Schumann, der das Konzert gebildet hat, das Thema und der ganze zweite Satz ohne weitere Erklärung edelſte deutſche Muſik, nicht minder bedeutſam die beiden Eckſätze, in welchen das Thema ſowohl deutlich vorgebildet (1. Satz) als auch köſtlich abgewandelt erſcheint (3. Satz), ſo daß das Ganze durch eine Motiveinheit zuſammengefaßt iſt, wie ſie ſich nur noch beim letzten Beethoven erweiſt. Auch in der Form iſt eine Einheit gewahrt, die die zentrale Stellung

des langſamen Satzes aufs glücklichſte unterſtreicht. Und weil dieſer Satz der Anlage des ganzen Werkes entſprechend knapp gehalten wurde, nahm Schumann das noch lange nicht ausgeſchöpfte Thema in den letzten Tagen vor ſeiner Erkrankung, nachdem das Violinkonzert längſt abgeſchloſſen war, nochmals vor, um die dann nicht mehr ſelbſt beendeten Variationen darüber zu beginnen.

Durch die Tat hat ſomit Brahms ſein erſtes Urteil über den letzten Schumann widerlegt. Aber auch Joachims Meinung in dem Briefe an Andreas Moſer, welchen Sie jetzt noch zitieren und in welchem die törichten Worte ſtehen, es „durfte gewiſſenhafte Freundesſorge für den Ruhm des geliebten Tondichters nie einer Publikation das Wort reden, ſoviel umworben es auch von den Verlegern war", wird doch hinlänglich entwertet durch andere Ausſprüche, in denen er z. B. bekennt: „Schumanns Perſönlichkeit kannte ich früher [!] gar nicht näher", oder noch deutlicher: „Er iſt beſtändig ſo von Muſik erfüllt, daß ich es wahrlich dem Manne nicht verdenken kann, wenn er ſich nicht gerne durch Äußeres in ihren Klängen ſtören läßt, was gleichwohl Schuld trägt, daß er, z. B. von mir früher, bisweilen verkannt wird."

Robert Schumann wurde in der Tat von vielen verkannt, zuletzt auch noch von ſeiner Lebensgefährtin, die nun einmal in Bezug auf das Violinkonzert kleingläubig wurde und ſich ſchlecht beraten ließ. Es war ja verſtändlich, daß die Klaviervirtuoſin bei der Beurteilung eines Violinkonzertes der Meinung des Violinvirtuoſen folgte, ohne zu ahnen, was ſie damit tat. Denn daraus und nur daraus entſtanden alle weiteren Konflikte in der Seele Ihrer Mutter, von denen Sie berichten und welche Sie nun, das Werk ſelbſt überſehend, in den Vordergrund zu ſtellen verſuchen. Daß ſie ſo oft auftauchten, zuletzt am mächtigſten beim Verſuche des Verlages Breitkopf & Härtel, das Werk im Rahmen der Geſamtausgabe zu veröffentlichen, iſt das ſchönſte Zeichen dafür, daß Ihre Mutter ſich im Grunde doch f ü r das Werk einzuſetzen bemühte. Wenn Sie jetzt aber von einem „Unrecht an den Toten" ſprechen, dann ſetzen wir Ihnen das viel größere Unrecht an Robert Schumann entgegen. Was ein Künſtler ſchafft, gehört der Nation an, der er ſelbſt entſtammt. Darum dürfen Sie nicht dem Irrtum Ihrer Mutter, ſondern einzig und allein nur dem Werke Ihres Vaters dienen, das endlich erklingen konnte, nachdem Deutſchland ſelbſt die Sorge um ſeine Künſtler übernahm. Und wenn Sie nun aus dem Ausland — wo Jehudi Menuhim das Urteil ſeines Raſſegenoſſen beiſeite ſchiebend das Werk ſo ſchnell als möglich zur Aufführung brachte — „ſchlechte Kritiken" erhielten, ſo dürfen Sie ſich darob nicht grämen: erſtens wurde faſt jedes deutſche Werk jahrelang von der Preſſe und vielen Fachgenoſſen mißhandelt, und zweitens ſtellten Sie ſich mit Ihren Ausführungen leider ſelbſt auf die Seite der Kleingläubigen, die einfach nicht in der Lage ſind, das Große und Erhabene zu erkennen und anzuerkennen. Den höchſten Maßſtab anzulegen gebührt nicht Ihnen und nicht Ihrer Mutter im Verein mit den Freunden: den höchſten Maßſtab legte Schumann ſelbſt an ſein Meiſterwerk, das nun wirklich ein Violinkonzert iſt, das vom Herkömmlichen abweicht und ſo durch und durch deutſch iſt wie kaum ein anderes Werk der gleichen Gattung. Aber das Weſen der Deutſchen Muſik iſt ja ſelbſt noch vielen Deutſchen ein Rätſel . . .

Ich bin mit Heil Hitler

Ihr

im Geiſte Schumanns verbundener

Frankfurt a. Main, 31. Januar 1938. Dr. Robert Peſſenlehner.

# „Raſſe und Muſik"-Forſchung, wie ſie nicht ſein ſoll.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Die Aufſatzreihe „Nordiſcher und dinariſcher Stil im germaniſchen Volksliede" von Fritz Metzler in der Zeitſchrift „Muſik und Volk" (1934/35, Heft 1—4) beſchritt einen ſo neuen Weg der raſſiſch ausgerichteten Muſikforſchung und führte auch gleich zu ſo einleuchtenden Ergebniſſen, daß man hoffen durfte, ein weiteres Beſchreiten dieſes Weges werde weſentliche Klärungen in die „Raſſe und Muſik"-Frage bringen. Leider enttäuſcht Metzlers eigener Verſuch über den „oſtiſchen Stil im deutſchen Volkslied" (a. a. O., Jg. 1936, Heft 3

und 5) jedoch fast auf der ganzen Linie. Nachträglich wird hierbei auch klar, weshalb dieser Versuch fehlgehen mußte: Metzler läßt das Geistige und Seelische der verschiedenen betrachteten Rassen außer acht! Er tut es sogar absichtlich, und zwar in der Meinung, die Rassenseelenkunde stehe noch auf zu unsicheren Füßen; statt sich von ihr helfen und beraten zu lassen, möchte er ihr helfen und raten. Als brauchbarstes Mittel dazu erscheint ihm die möglichst genaue Untersuchung des Musikleibes der nordischen, dinarischen und ostischen Musik. So richtig es ist, diesen Musikleib — d. h. das Äußere des Melodie- und Harmonieverlaufes, die Häufigkeit bestimmter Formen usw. — jeder Musikbetrachtung zugrundezulegen, so falsch ist es, sich auf ihn allein zu beschränken. Hin und wieder begegnen allerdings Unterscheidungen, die auf eine inhaltliche Wertung abzielen. So z. B. (1936, H. 3, S. 103): „Dieser Gesang (der Lappen) ist eine sehr einfache Form von Lyrik oder noch besser gesagt von Idyllik. . . . Darin unterscheiden sich die Lappen grundsätzlich von den benachbarten Germanen, bei denen seit alters das erzählende Lied, zuerst das Heldenlied, dann die Ballade die größte Rolle gespielt hat.“ Solche Hinweise bleiben indes Hinweise und spielen in der Gesamtarbeitsweise nur eine untergeordnete Rolle.

Immerhin ließe sich über die von Metzler eingeschlagene Wegrichtung reden, wenn man aus seinen Darlegungen den Eindruck gewönne, daß Ausgangs- und Zielpunkt einwandfrei bestimmt wären. Während es in dieser Beziehung in der ersten Aufsatzreihe einigermaßen annehmbar bestellt war, finden sich in der die Musik der ostischen Rasse behandelnden Arbeit grobe Verstöße. Und zwar sowohl im Hinblick auf das Rassische als auch im Hinblick auf das Musikalische.

A. a. O., S. 101 heißt es bezüglich der Herkunft und Wesensart der Lappen (die Metzler als das noch in Europa lebende Urbild der ostischen Menschenart ansieht):

> „Daß die Lappen nicht zum mongolischen Rassenkreise, sondern zum europiden gehören, betont v. Eickstedt ausdrücklich. Nach ihm sind die Lappen ‚nicht nur in allem eindeutig europid, sondern eindeutig alpin‘ (= ostisch). Die Lappen haben ‚die eigentlichen alpinen und protomorphen Merkmale gewissermaßen noch in Reinkultur erhalten‘.“

Demgegenüber steht auf S. 235:

> „Es ist von Bedeutung, daß die einfachsten lappischen Melodien sich auf die Seite des palämongoliden Urtyps stellen, wie ja überhaupt die lappische Pentatonik auf mongolische Zusammenhänge hinweist. . . . Die Pentatonik der Lappen weist uns eher in die von Günther geäußerte Ansicht eines mongolischen Ausgangspunktes der ostischen Rasse . . .“

Zwischen beiden Auffassungen wird nun nicht etwa vermittelt bzw. es werden keine klaren Abgrenzungen zwischen ihnen vorgenommen, sondern im ersten Teile der Arbeit erscheint der „europide“ v. Eickstedt, im zweiten der „mongolide“ Günther als geistiger Schirmherr der Meinung Metzlers über die rassische Zuordnung der Lappen. Die musikalische „Beweisführung“ folgt allerdings dem letzteren. Man könnte daraus schließen, daß der Verfasser sich im Grunde für Günther entschieden habe; umso befremdlicher bleibt dann aber die kritiklose Hereinnahme v. Eickstedts.

Nur im Vorbeigehen sei noch eine meines Erachtens fehlgehende Auswirkung rassischen Auslegens gestreift. Im Zusammenhang mit dem „Schönheitsideal“ der ostischen Rasse schreibt Metzler, daß „die Alpinen Mitteleuropas in vieler Beziehung ihr Schönheitsbild dem der vorherrschenden Rasse angeglichen haben. Eine solche Angleichung ist beispielsweise das Bestreben, größer zu erscheinen, als man wirklich ist. Es sei nur an die hohen Perücken der Rokokozeit und an die hohen Absätze der Damenschuhe erinnert“. Wenn man bedenkt, daß es außer der ostischen Rasse auch noch die nicht groß gewachsene ostbaltische und ferner den kleinwüchsigen Lingby-Schlag der nordischen Rasse gibt, sind derartige Schlußfolgerungen allzu gesucht und vage, als daß ihnen im Ernste ein Wert beigemessen werden könnte.

Nun aber zum Musikalischen. Über die Ausbreitung und Einflußnahme der Menschen ostischer Rasse in Deutschland liest man bei Metzler (S. 246):

„Die ostische Rasse hat im letzten Jahrhundert eine größere Aktivität als in früheren Jahrhunderten entfaltet, nicht nur in der Musik, sondern auch auf andern Kulturgebieten (Biedermeierstil!). Gegen das Ende des Jahrhunderts kam es dann so weit, daß das deutsche Volkslied in seiner Gesamterscheinung weit ostischer war, als es dem Rassenbilde des deutschen Volkes entspricht."

In diesen Sätzen ist auf einen tatsächlichen und auch tiefwesentlichen Wandel der Volksmusik des 19. Jahrhunderts im Vergleich zum Volksliede früherer deutscher Jahrhunderte verwiesen. An anderer Stelle spricht Metzler davon, daß man für die meisten der „Volkslieder" des 19. Jahrhunderts in den Altdeutschen Volksliedern Böhmes vergeblich nach Entsprechungen suchen würde. Das ist richtig.

Als Grund dieser auffallenden Tatsache erkennt Metzler den — ebenfalls unleugbaren — Rassenwandel innerhalb des deutschen Volkes. Vielleicht sagen wir zutreffender: das Z u r ü c k - t r e t e n des nordischen Rassenanteiles in einer ihm in vieler Hinsicht unangemessenen Welt. Denn dieser Rassenanteil ist ja in Wirklichkeit in viel höherem Maße noch vorhanden, als die deutsche Kultur des letzten Jahrhunderts annehmen ließ.

Kennzeichen der ostischen „Musikseele" sind nach Metzler: die fast ausschließliche Durigkeit der Melodien, der im Sinne des Quartsextakkordes den Raum einer Sexte durchschreitende Anfang vieler Weisen (mit abfallender Schlußquarte), das bezeichnende Verharren der Harmonie im Grunddreiklang (nur $^1/_5$ der untersuchten 850 lappischen Lieder „kadenzieren"!) und endlich die sich aus dem allem ergebende Motivarmut aller ostischen Lieder. Einige Zahlen mögen diese Angaben sowohl wie die Arbeitsweise Metzlers näher beleuchten. Von einem „Satz" von 300 lappischen Liedern standen gut 80 v. H. in Dur, gut 1 v. H. in Moll, 10 v. H. in „kirchentonlichen" Leitern, 6 v. H. waren tonartlich nicht zu bestimmen. Von den bereits erwähnten 170 kadenzierenden Liedern zeigte ungefähr die Hälfte Ausweichung zur V., knapp ein Viertel zur VI. und gut ein Fünftel ging zur IV. Stufe. Der Hauptvierklang kam in nur verschwindend wenigen Fällen vor (0,6 v. H.).

An diesen Zahlen gemessen, erscheint es selbstverständlich, Metzlers Satz: „D a s D u r - g e s c h l e c h t i s t d a s G e s c h l e c h t d e r L a p p e n m u s i k" vorbehaltlos zuzustimmen. Dennoch erheben sich eine Reihe von Einwänden und Bedenken. Metzler selbst hebt das „harmonische" Dur der Lappenlieder (und im Zusammenhang damit der übrigen herangegezogenen „mongoliden" Lied- und Instrumentalmusik) von dem „melodischen" Dur der Germanen ab. Aus der mehr „harmonischen" Natur des ostischen Dur ergebe sich der freiere Stufenschritt jener Musik, während die nordische mehr dem „paläeuropiden k r i e c h e n d e n Urtyp" angehöre. (Beispiel für 1: „Ich hatt' einen Kameraden", für 2: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen"). Ferner macht Metzler auf den Unterschied des lappischen vom dinarischen Dur aufmerksam: dort nur seltene Ausweichungen in verwandte Klänge, hier regelmäßige Abbiegung zur Oberdominante bzw. zum Hauptvierklang. Mit dem angeblich „melodischen" Dur der Nordrasse hätten wir auf diese Weise glücklich drei verschiedene Durtonarten.

Fragen wir uns, was denn im ganzen Abendlande sozusagen als Normaldur gilt, dann erhalten wir zur Antwort: dasjenige Durtongeschlecht, das durch den Dreiklang auf der I., IV. und V. Stufe (Tonika, Unter- und Oberdominantdreiklang) eindeutig bestimmt wird. An dieser Antwort gemessen, ist weder das lappische noch das dinarische Dur ein volles Dur; denn dem lappischen fehlt zu vier Fünfteln der Drang zur eigentlichen Harmonie und das dinarische kennt die Unterdominante nur als seltene Ausnahme. Bleibt als vollgültiges, d. h. als harmonisch allseitiges das — nordische Dur! Wie aber kommt Metzler dazu, es überhaupt nicht als harmonisch, sondern als melodisch zu bezeichnen? — Einmal wegen der nicht aus Dreiklangs-, sondern aus vornehmlich stufenweiser Tonfolge bestehenden Musik der Nordvölker, zum anderen der harmonischen Vieldeutigkeit dieser Tonfolgen wegen. Anders ausgedrückt: ungewöhnlich reiche harmonische Möglichkeiten erscheinen ihm als n i c h t mehr „harmonisch", unvollkommene Ausprägungen der Kadenz als wirklich harmonisch. Eine zum mindesten eigenartige Auffassung. . . . Sie wird auch nicht einleuchtender durch den Satz (S. 238):

„Nordisches Dur ist einmal rein zahlenmäßig dem Moll und antiken Tonarten unterlegen. . . . Ob überhaupt und ein wie starkes latentes Harmoniegefühl bei den

nordischen Durmelodien vorhanden ist, ist nicht leicht zu beurteilen, da diese Lieder eben wesentlich melodisch gebildet sind und nur einstimmig gesungen werden. Mit Sicherheit läßt sich vorerst nur sagen, daß bei der nordischen Rasse das Gefühl für Melodik ungleich stärker entwickelt ist als das Gefühl für Harmonik, soweit sich das eben aus der Volksmusik erschließen läßt."

Wenn man hiergegen hält, daß auf Island seit tausend Jahren zweistimmig gesungen wird, erst recht aber, daß das Grundereignis der gesamten abendländischen Musik deren tausendjährige Auseinandersetzung mit der rein melodischen Gregorianik und der schließliche Sieg des eingeborenen Harmonischen über das fremde Melodische war, dann bleibt von der Meinung Metzlers nicht viel mehr übrig.

So ganz im Ernste traut Metzler seinem ostischen „Dur" aber selbst nicht einmal. Ähnlich wie im Falle v. Eickstedt-Günther stehen auch hier zwei entgegengesetzte Äußerungen einander unvermittelt gegenüber. Dem Satze „Das Durgeschlecht ist das Geschlecht der Lappenmusik" folgen auf S. 233 nämlich die anderen: „Das lappische Tongeschlecht ist im Wesentlichen halbtonlos pentatonisch. Manche Lieder lassen sich auf eine siebenstufige Tonleiter zurückführen, die durch Einfügen der Halbtonschritte aus der pentatonischen Leiter entsteht, andere wieder begnügen sich mit primitiveren Vorstufen der pentatonischen Leiter, mit vier, drei, sogar mit zwei Tönen." Inwiefern trotz solcher Feststellungen „das Durgeschlecht das Geschlecht der Lappenmusik" sein soll, ist beim besten Willen nicht einzusehen. Entweder Pentatonik oder Diatonik bzw. der Durausschnitt aus der Diatonik. Etwas Drittes — notwendig Zwitterhaftes — ist in diesem Zusammenhang nicht denkbar.

Über den Rhythmus der lappischen Lieder schreibt Metzler, daß er „außerordentlich mannigfaltig, oft genug kompliziert" sei. Bei der säuberlichen Takteinteilung aller eingestreuten Beispiele kommen einem da leise Zweifel, ob diese Rhythmisierung denn auch wirklich stimme. Denn es fehlt völlig jede Bezugnahme auf die Sprache der Lappen; bekanntlich weisen sprachlicher und musikalischer Rhythmus namentlich in der Volksmusik starke Übereinstimmungen auf. Wenn schon Möller in seiner Sammlung keltischer Lieder (bei Schott) auf die Schwierigkeit der Übertragung dieser Lieder in unsere gebräuchliche Taktfolge aufmerksam macht, und wenn Peter Panoff in der Arbeit „Die altslawische Volks- und Kirchenmusik" (in Bückens Handbuch) vielemale auf eine taktmäßige Wiedergabe der Musikproben aus Bulgarien, Serbien und Rußland verzichtet, dann müßte es bei den Lappen wohl auch nicht anders sein. Denn als „Mongolide" stehen sie uns gewiß nicht näher als Kelten und Slawen. Man hat das Gefühl, als mangele den Beispielen Metzlers das eigentlich „Rhythmische", das Urbewegende, zumal im Hinblick auf das von ihm eingangs stark betonte merkwürdige „Joigen", die dem Lappen eigentümliche Singart.

Und dann die Hauptsache: meines Erachtens ist der Schluß von der Lappenmusik auf alle „ostische" Musik, so wie Metzler ihn vollzieht, nicht statthaft. Bei Panoff z. B., der doch eine Menge weiteren beweisenden Stoffes beibringen müßte, da die Slawen in ihren Hauptvölkern ja auch zur ostisch-alpinen Rasse gehören, findet sich verschwindend wenig. Vor allem bringt Panoff völlig andere als unsere tonalen Tonartbestimmungen, erwähnt nichts von dem sextbegrenzten Melodieumfang usw. usw. Selbst unter der Voraussetzung, daß die Serben stark dinarisch durchsetzt sind und daß ihre Musik vielfach vorderasiatisch beeinflußt ist, und selbst unter der weiteren Voraussetzung, daß die Bulgaren nicht rein ostischen Blutes, sondern ein Mischvolk sind, müßte immerhin das eine und das andere ausgesprochen Ostische sich finden, das Metzler zum Beweis dienen könnte. Die Annahme, daß Panoff gerade solchen Liedern und Tänzen aus dem Wege gegangen wäre, ist ja wohl kaum vertretbar.

Kurz und gut: Metzler hängt sich an eine Form ostischen Musizierens und überträgt sie ziemlich hemmungslos auf alle Völker und Kulturen, in denen er ostische Rassenanteile wirksam weiß. Der Wechsel der Landschaft, der Austausch mit den Menschen der neuen Umgebung, die verschiedenen Kulturstufen und -Zeitalter — alles bleibt unberücksichtigt.

Und doch war Metzler anfänglich auf dem richtigen Wege. Hätte er ihn weiterverfolgt, wäre er vor Einseitigkeiten bewahrt geblieben und hätte der Erkenntnis der Musik vom Rassischen her sicher einen wertvollen Dienst geleistet. Die „Abschweifung auf das Gebiet der Seelenkunde" auf S. 104 enthält nämlich den Schlüssel zum Öffnen der Geheimkammer, in der die wesentlichen Erkenntnisse rassischer Musikforschung noch verborgen liegen. Nach einer Wiedergabe der Schilderung des Lappen Turi vom Eindruck des Joigens auf die Zuhörer („sie fangen an zu weinen", „einige weinten und joigten zugleich") heißt es bedeutsam:

> „Es scheint demnach so zu sein, daß die Neigung, Schönheit und Wehmut dauernd zu vermischen, wie es auch bei uns oft Sitte ist, auf alpines Seelentum zurückgeht. Diese Haltung wird im Schwäbischen, wo alpine und nordische Rasse aufeinanderstoßen, mit folgender geläufigen Redensart ironisiert: ‚Es war wunderschön; viele Leute haben geheult'. Diese Ironisierung fußt auf genauer Beobachtung der alpinen Seele."

Um einen geläufigen Ausdruck für das Gemeinte zu gebrauchen: kennzeichnend für die ostische Seele ist ihre Neigung zur „Sentimentalität", zur verschwimmenden Gefühligkeit also. Ein Ausspruch Beethovens erhellt die Lage blitzartig: „Die Musik muß dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen!" Ihm war die Weinerlichkeit am Berliner Hofe des ausgehenden 18. Jahrhunderts zuwider; als Ausdruck seines Wesens setzte er ihr jenes Wort entgegen. Feuer aus dem Geiste zu schlagen, ist seiner Meinung nach die Musik da, und geist- und willensbetont finden wir denn auch alle von uns als „nordisch" empfundene Musik. Nehmen wir hinzu, daß der abendländische Norden es war, der sich die Welt und alle Gedanken und Schmerzen um die Welt als Inhalt der Großformen seiner Musik erkor, dann sind wir in Bezug auf nordische Musik (und Kultur überhaupt) auf der richtigen Spur. Metzlers Satz über die alpine Rasse läßt sich schlüssig dahin erweitern, daß bezeichnend ostische Kunst solche sei, die sich im engen Umkreise bewege, sich weniger im Geistigen als im Persönlichen erschöpfe, zur Verwischung der klaren Linien und Farben in jeder Hinsicht neige, mithin verhältnismäßig spannungslos verlaufe. In diese Wesensbestimmung läßt sich das Meiste des von Metzler Beigebrachten zwar einfügen, aber umgekehrt läßt sich auf Grund der Metzlerschen Begriffsbildung — soweit eine solche überhaupt versucht wird — weder ein Debussy noch ein Tschaikowsky der ostischen Rasse zuweisen, obwohl deren Kunst im Kerne klar auf diese Zugehörigkeit hinweist.

Um zu einigermaßen befriedigenden Ergebnissen zu gelangen, dürfen wir also den Rahmen nicht zu eng schneiden, dürfen wir aber vor allem nicht von der rassenseelischen Grundlage aller Untersuchungen abweichen. Selbstverständlich nicht wieder in künstlicher Verengung, d. h. nicht so, als ob wir die Aufgabe hätten, die Güntherschen „seelischen Merkmale" der ostischen Rasse „zu beweisen", sondern einmal aus dem musikalischen Befunde und zum anderen aus dem von der wirklichen Rassenseelenkunde Gefundenen heraus. Es wird dann ganz von selbst dazu kommen, daß die Durchforschung der Tonkunst aus dem Blickfelde des Rassischen heraus der Rassenseelenkunde ebensoviele Anregungen oder auch Tatsachen hinzugewinnt als sie selber von ihr empfangen hat. Jedenfalls sollte man sich nicht in Vorrangfragen dieser oder ähnlicher Art, so wie Metzler es tut, einlassen. Ganz gewiß nicht, wenn man den einmal eingenommenen Standpunkt bei der nächsten Gelegenheit schon wechselt und doch Rassenseelisches zur Erklärung dieses oder jenes Befundes heranzieht. Wie wir uns denn überhaupt vor der Verstrickung in Widersprüche hüten sollten. Schaden sie im allgemeinen schon erheblich, so können sie einer noch jungen Lehre und Wissenschaft geradezu zum Verhängnis werden. Wir brauchen es ja gar nicht eilig mit unseren Forschungen zu haben, d. h. wir brauchen einander Widersprechendes nicht sozusagen unverdaut hintereinander zu reihen. Wir haben Zeit. Denn die Grundanschauung von der Rasse als zeugender Kraft aller Kultur ist richtig und unabänderlich. Wann wir jedoch in jedem einzelnen Falle zum Beweise dieses Satzes kommen, das hängt von sehr vielen und oft sehr verzögernden Umständen ab. Besser, wir warten da gelegentlich eine Weile und sagen dann Überzeugendes, als daß wir frühzeitig mit teilweise Unausgereiftem, ja Ungereimtem hervortreten.

# Natur und Landſchaft in der deutſchen Muſik.

Von Erhard Krieger, Ratingen.

Alle menſchliche Exiſtenz als Glied eines Volkes iſt unlöslich verwurzelt in dem Boden, aus dem ſie ſtammt. Eine Landſchaft wird ſo dem Menſchen zur ſeeliſch-geiſtigen Heimat, in der er überhaupt erſt zur Entfaltung ſeiner geiſtigen Kräfte gelangt, weil die Landſchaft ſeinen Charakter bildet.

Landſchaft und Menſch als ihr Ein-wohnender ſtehen in inniger Wechſelbeziehung zueinander. Unter erſterer verſtehen wir nicht „Natur" als ſolche ſchlechthin. Dieſe iſt Sammelbegriff allgemeiner Umſchreibung wie Waſſer und Land, oder Himmel und Erde, oder ſtetig wiederkehrender allgemeiner Vorgänge: Jahreszeiten und ihr Wechſeln, Gewitter uſw. Landſchaft hingegen iſt charakteriſtiſch, in unſerer Vorſtellung gleichſam bildhaft geſtaltete Natur eigener Prägung. Dabei ſehen wir ab von allem niveauhaft Perſpektiviſchen. Landſchaft iſt uns nicht nur mondübergoſſene Waldesruhe, oder Alm im Hochgebirge mit Kuhherde und Sennen. Nein, Landſchaft iſt uns auch die Hochofenanlage mit Arbeiterkoloniehäuſern, Kleingärten und dem Sportplatz, weil wir die geiſtige Einheit dieſer Teile zum Ganzen erfaſſen, weil wir wiſſen, daß hier Menſchen leben und wirken, die unlöslich an eben dieſe Landſchaft in ihrer materiellen Exiſtenz nicht nur, ſondern gerade damit im Charakter, alſo ihrem ganzen Menſchentum ſchlechthin gebunden ſind. Volkstum, das ſich im Brauchtum zeigt, iſt Beweis dafür. Natur und Menſchen bilden alſo in der Landſchaft und ihrer eigencharakteriſtiſchen Geſtaltung eine vollkommen organiſch gewachſene Einheit.

Von hier aus iſt nur noch ein Schritt zur Erkenntnis der gerade hierfür bedeutſamen geographiſch-volkhaften Landſchaft. Wir ſagen Ruhrkohlenrevier und vor unſerem Geiſte entſteht das feſtgefügte Bild dieſer Landſchaft und der ihr zugehörenden Menſchen; wir ſagen Kuriſche Nehrung oder Schwarzwald oder Mittelrhein und wieder ergeht es uns ſo. Wir ſagen Franken, Schwaben, Hamburg oder Mecklenburg, und vor unſeren Sinnen ſehen wir Landſchaft und Volksſtamm in ihr als Totaleinheit deutſcher Erde.

Als aber nach dem Schmachjahr 1918 die Menſchen, von volksfremden Verderbern verführt, anfingen, in die alſo charakteriſtiſch gegliederte deutſche Landſchaft die antideutſche Bauweiſe des Betonkaſtens zu ſetzen, an Stelle des Brauchtums alles nivellierende Internationalität zu drängen, da rührten ſie damit an die Wurzeln unſeres völkiſchen Weſens. Es drohte das Bewußtſein für deutſches Volkstum und damit für deutſche Landſchaft verloren zu gehen. Aber auch in der Kunſt. Denn wir wiſſen es, und die größten deutſchen Meiſter bezeugen es immer wieder, daß ſie in ihrem Schaffen und damit mit ihrem Werk unlöslich in der deutſchen Landſchaft verwurzelt ſind. Ja, gerade auch die großen Komponiſten gehen immer wieder zum Schaffen in ſie hinein, um hier, aus dem geiſtigen Heimatboden die Schaffenskräfte zu empfangen. Es war mir nur zu bezeichnend, von einem jener abſtrakten Muſikkonſtrukteure vor Jahren ſeine Abneigung gegen Wald und Meer, ja die Natur im allgemeinen ausdrücklich bezeugt zu hören und ſein Bekenntnis, daß ihm zum Schaffen notwendig ſei das mondäne Kaffeehaus, der Großſtadtboulevard mit den entſprechenden Menſchentypen. Die Muſik dieſes Mannes entſprach dem wirklich, war undeutſch, weil ſeeliſch nicht erlebt, iſt heute vergeſſen, wie der Verfaſſer ſelbſt. — Wehe dem Künſtler, der nicht ſich ſeiner Heimat in der Landſchaft bewußt iſt, wehe aber auch dem, der ihrer vergißt. Die Entartungserſcheinungen in der deutſchen Kunſt vor 1933 laſſen ſich darauf zurückführen. Wenn wir andererſeits die deutſche Kunſt — und gerade die Muſik — heute in der nationalſozialiſtiſchen Kulturarbeit bewußt in und aus der Landſchaft erleben, ſie in dieſe hineinſtellen, dann tun wir nur folgerichtig das, was wir bei den Meiſtern und ihrer Werkausrichtung als grundſätzliche Erkenntnis lernen.

In Dichtung und Malerei — letztere mit ihren Schweſterkünſten — haben wir Deutſchen immer wieder Natur und Landſchaft verherrlicht. Aber in der Muſik erhalten wir dafür noch ungleich mehr: gleichſam das klingende Symbol deſſen, was uns Natur und Landſchaft bedeuten. Aus der Muſik ſtrahlt uns all das an in klärlicher Reinheit, was eine letzte Vollkommenheit der inneren Schau bedeutet. Denn was wir in der bildhaften Darſtellung nicht

mehr gestalten können, das Unaussprechliche, hier, in der Musik, „wird es Ereignis". Die Magie der Klänge gestaltet unser seelisches Empfindungsbild. Als Beethoven in seiner „Pastoralsinfonie" das Symbol deutscher Landschaft musisch uns gab, sprach er, das Musische des Symbolvorganges ausdrücklich betonend, es sei hier „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei". Für die Vollkommenheit der Darstellung ist entscheidend bedeutsam, daß er in diese Pastorallandschaft absoluter Musikversinnbildlichung die Menschen derselben hineinstellt. Durch sie wird hier erst „Landschaft". Nur das „Gewitter" ist wirklich tonmalerisch. Er gibt ja auch absichtsvoll Naturelementarerlebnis, nicht ausgesprochen eigencharakteristische Landschaft. Wir haben es bei diesem wahrhaft majestätischen Gewitter mit Natursymbolik zu tun in ganz bestimmter tonmalerischer Haltung. Und doch, wie unterschieden ist Beethovens Gewitter von dem seiner großen Kollegen, etwa von dem Haydns in dessen „Jahreszeiten", das längst nicht so heroisch ist, sondern verfeinert in der klanglichen Detailtonmalerei. Wie denn Haydn in seinem Meisterwerk überhaupt Naturschilderung mit Landschaftserlebnis verbindet. Neben dem Gewitter haben wir für erstere das Frühlingsstück zu Anfang und später die Jagdszene. Wirkliche Landschaft in schönster Darstellung ihrer Charakteristik stellt vor allem der letzte Teil, der „Winter" dar. Hier treten uns die Menschen bedeutsam, gleichsam als bodenverwurzelte Menschen derselben Landschaft, der sie zugehören, entgegen; der verirrte Wanderer, der im Hause Rast findet, die ganze, Wagners Spinnstube im „Fliegenden Holländer" in der Anlage vorwegnehmende gleiche Szene (mit dem Volkslied als Ausdruck landschaftlichen volkhaften Brauchtums!) und im Schlußgesang als Bekenntnis zu Gott aus ihrem Erlebnis des eigenen Menschentums. — Großartige Naturschilderung als Ereignis ihrer selbst finden wir auch bei Bach; denken wir an das Erdbeben in der „Matthäus-Passion" in seiner grandiosen Gewalt aufbrandend im Donner der Orgel und Bässe, aber auch an jene Einleitung zur Kantate: „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt", wo das Orchester ohne strahlende Violinen (!), nur mittels tiefer Streicher und Holzinstrumente unter den Bläsern einen tiefmelancholischen grau in grauen niederdeutschen Novembertag in monotonem Schnee-Regen klingende Wirklichkeit werden läßt, wie danach noch einmal Brahms im Adagio mesto seines „Horntrios". — Hier haben wir bei Bach ausgeprägte Eigencharakteristik der Landschaft, wie auch bei Brahms, wie wir sie in dessen Sinfonik und vor allem eben in seiner Kammermusik wiederfinden. Gerade er läßt seine niederdeutsche Heimat immer wieder in Tönen vor unserer Seele erstehen in farbenprächtiger blühender Sommerherrlichkeit, der Reifezeit der Natur, in herbstlicher ahnungsvoller Schmerzlichkeit und winterlich dunkler Resignation, aus der immer wieder ein starkes „Dennoch" zu neuen Sommern uns führt. Das elementar Urmächtige der erdverbundenen Niederdeutschheit finden wir geradezu als künstlerisch gestalterisches Lebenselement in der Brahms'schen Musik und gerade er, der spätere Wahlwiener, ist Kronzeuge dafür, daß der Schaffende unlöslich mit seiner Heimaterde ausgeprägter Landschaftlichkeit verbunden bleibt. Landschaftserlebnis, geboren aus tiefstem Ausdruck der Empfindung erschüttert uns in Schuberts „Winterreise" in nicht zu steigernder Einmaligkeit.

Hatten wir es bis jetzt mit der absoluten Musik zu tun, so finden wir in der Oper die ebenso schönen wie vollkommenen Landschaftserlebnisse deutschen Menschentums. Webers „Freischütz" ist hier geradezu das klassische Beispiel. Dazu kommt noch besonders die Verlebendigung der Märchen- und Sagenwelt, durch die die Landschaft für die Menschen in ihr gleichsam zum Schicksal wird. Des Meisters Musik versinnbildlicht so unmittelbar und absolut, daß für den Gestalter der dekorativen Szene die Gefahr besteht, mit dieser vollkommenen musischen Unmittelbarkeit nicht Schritt in der gleichen Wahrhaftigkeitsvorstellung der Inszenierung halten zu können. — Ein gleiches ist bei Wagner der Fall. Der Reichtum des Orchesterklanges versinnbildlicht im „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser" Landschaft lokaler Gegebenheit, um dann im „Ring"-Zyklus zur epischen Schilderung des Mythos von deutscher Landschaft vorzustoßen. Gleich im „Rheingoldvorspiel" verflicht eindringlich symbolisch sich Natur und Landschaft miteinander. Das ewig auf und ab wogende Wallen des gebrochenen Es-dur-Akkordes im Beginn ist Natur im Urzustand der in sich ruhenden ewigen Bewegung. Urzustand bilden auch der Grund des Rheins und Nibelheim, ehe denn der menschlichen Gottwesen Schicksalsschuld der Natur die Unschuld raubt. Im zweiten Bilde

sehen wir auf Bergeshöhen noch Natur, im Finale aber wird deren „Landschaftlichkeit" offenbar mit dem Prachtbau der prangenden Götterburg. Die Natur wird Göttern und Menschen zur Heimat ihres Schicksals. Im Finale der „Götterdämmerung" sehen wir Rheintal und Walhall als landschaftliche Schicksalsverbundenheit unverrückbar deutlich vor uns.

Wie unlöslich der deutsche Mensch das immer wieder zum Ausdruck bringt, erkennen wir in den musischen Beispielen der Gegenwart. Otto Besch hat seine heimatliche Kurische Nehrung, Fritz Brust sein schicksalüberschattetes Memelland versinnbildlicht rein instrumental, bzw. unter Einbeziehung des Chores und der rufenden Solostimmen. Diesen örtlich-räumlich bedingten Heimatsymbolwerken schließt sich Hugo Kauns „Märkische Suite" an, Richard Strauß' „Alpensinfonie" nur als wirklich geglückt in einzelnen Teilen, die Meisterschaft der kompositorischen Darstellungstechnik überwiegt den schöpferischen Einfall. — Zwei wahrhafte Meisterwerke zeitgenössischen Erlebnisses deutscher Landschaft gaben uns Hans Pfitzner und Paul Graener, jener in seiner Kantate „Von deutscher Seele", dieser in seiner „Waldmusik". Pfitzner schenkt uns den Tagesablauf in der Landschaft der Verse Eichendorffs. Hier erleben wir die Ausweitung der Natur-Vorgänge zum innerlichen Bilde der Landschaft deutscher Bewußtheit. Wo der Meister Natur vor unserer Seele erstehen läßt, tut er es mit tonmalerischen, ganz feinen instrumentatorischen Mitteln der Themenversinnbildlichung. (Der sausende Nachtwind, der ums Haus fegt, der auf dem Dache krähende Hahn, bei dessen morgendlichem Ruf der Mond die Lampe ausputzt.) Aber diese Klangsymbolisierung der Natur in ihrem Lebensvorgang ordnet sich ein der monumentalen Erlebnisschilderung der Landschaft. „Von deutscher Seele" nennt Pfitzner sein Werk. In dieser lebt und webt sie, hinein klingt sie und aus ihr zurück in unsere Brust. Das Werk gibt im wahrhaften Ausdruck der Empfindung die totale organische Einheitsbewußtheit von Landschaft und deutschem Menschentum in ewiger Wechselwirkung. Daß dieses Werk entstand in einer Zeit des Angriffs der Zerstörungskräfte Alljudas auf die deutsche Seele, macht uns den mutigen Kämpfer für sie so verehrungswürdig und liebenswert. — In Paul Graeners „Waldmusik für großes Orchester", die in den letzten Jahren mit vollem Recht die Menschen begeisterte, haben wir das andere Bekenntnis, ja den Hymnus auf die deutsche Landschaft schlechthin. In der feierlich-strahlenden, farbleuchtenden Musik steigt vor unserem Geiste auf die Dombauarchitektur des sonnenüberglänzten und auch sturmwetterdurchbrausten Waldes in Nordland, in den Menschenschicksal, ihm zugehörend, sich einflicht und erkennen wir in der majestätisch-hymnischen Schlußsteigerung des Satzes gleichnishaft die ewige Alleinheit von Mensch und Landschaft als deutsche Schicksalsgemeinschaft.

Wenn wir sehen, daß die Meister einfach aus innerem Müssensgesetz dieses Thema immer wieder aufgreifen, so finden wir die Vorbilder in unendlicher Mannigfaltigkeit als Ausdruck des Volkstums im Heimatboden im Volksliede. Hier wird dieses Erlebnis stets erneutes Ereignis in schlicht-inniger, dabei so liebevoller Besinnlichkeit, daß die Meister so recht haben, wenn sie stets auf die unversiegliche Quelle des Volksliedes als Grundlage ihres eigenen Schaffens zurückgehen. Beide finden wir in glücklicher Beziehung in der Verherrlichung deutschen besinnlichen Landschaftserlebnisses.

# Über die verschiedenen Stimmungen.

Ein Beitrag zur Frage der Normalstimmung.

Von Christian Döbereiner, München.

Zur originalgetreuen Wiedergabe sogenannter alter Musik, wie auch der Werke der klassischen Epoche, ist bei Wahrung des musikalischen Zeitstils unter Anwendung der einer jeden Epoche eigenen Aufführungspraxis, eine besondere Beachtung der früheren, verschiedenen Stimmungsverhältnisse erforderlich. Die Tonhöhe, in der die einzelnen Instrumente eingestimmt sind oder werden und in der die Orchester einzustimmen pflegen, wie auch die Stimmungsverhältnisse und deren Benennungen überhaupt, waren in den verschiedenen Ländern, Orten und Zeiten immer sehr verschieden.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kannte man eine Übereinstimmung nach einem festgesetzten Ton überhaupt noch nicht. Die Höhe der Stimmung richtete sich bei den Saiteninstrumenten nach der Haltbarkeit der Saiten: „Zeug die Quintsait so hoch du magst / Das sie nit reißt wen du sie schlagst" so sagt darum Martin Agricola im Jahre 1528 in seinem Werk „Musica instrumentalis deutsch" bei den Spielanweisungen zur Laute. Um 1600 hatten sich in Deutschland bereits zwei gegensätzliche Stimmungen durchgesetzt, die bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts Geltung behielten: der Chorton (Stimmton der Chöre) und der Kammerton (Stimmton der Instrumentalmusik). Der Chorton, in dem die alten Orgeln gestimmt waren, stand gewöhnlich eine kleine Terz höher als der Kammerton. Zur Illustrierung der damaligen dadurch erschwerten Musikpraxis sei angeführt, daß Joh. Seb. Bach zu der im Jahre 1715 in Weimar komponierten Kirchenkantate: „Tritt auf die Glaubensbahn" die Singstimmen (Sopran und Baß), sowie die Viola da Gamba- und Continuostimmen in e-moll, dagegen die Stimmen für Flöte, Oboe und Viola d'amore in g-moll notieren mußte. Die Weimarer Schloßorgel stand eben im alten hohen Chorton und das auf der Orgel gespielte e-moll erklang in Höhe des g-moll des Kammertons.

Joachim Quantz gibt in seiner „Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" (erste Auflage 1752) aufschlußreiche Darlegungen über die verschiedenen Stimmungsverhältnisse[1]. Darnach stand in Paris und in Rom der Kammerton noch etwas tiefer als in Deutschland, während im Gegensatz hierzu der hohe venezianische Ton dem alten deutschen Chorton fast ähnlich war. Quantz mißbilligt den ganz hohen venezianischen Ton, weil die Blasinstrumente in demselben allzu widrig klingen. Er will auch nicht Partei für den ganz tiefen französischen Kammerton nehmen, obgleich er für die Flöte traversiere, die Oboe, den Fagott und einige andere Instrumente der vorteilhafteste sei. Er hält deswegen den deutschen sogenannten A-Kammerton, der eine kleine Terz tiefer steht, als der alte Chorton für den besten. „Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmen tiefen Tone, die deutsche Querpfeife in die Flöte traversiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bomhart in den Basson verwandelt hatten; hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammerton zu verwechseln: wie auch nunmehro einige der berühmtesten neuen Orgeln beweisen." (Quantz.)

Von Wichtigkeit ist nun die Tatsache, daß der alte deutsche Kammerton einen halben Ton tiefer stand als unsere heutige allgemeine Stimmung. Dies beweisen u. a. verschiedene in gutem Zustand erhalten gebliebene Blasinstrumente. Demnach entspricht ein C im alten Kammerton klanglich dem heutigen H; und ein C im alten Chorton klanglich dem heutigen D. Die in der hohen Chorstimmung gesetzten kirchlichen Gesangswerke von Praetorius, Schütz, Buxtehude u. a. müssen darum heute einen Ton nach oben transponiert werden, wenn sie in der vom Komponisten vorgestellten, bezw. beabsichtigten Klanghöhe zu Gehör gebracht werden sollen. Im Gegensatz hierzu sollten die im alten Kammerton gesetzten weltlichen Gesangskompositionen, sowie die Kammermusik- und Orchesterwerke der Barockzeit in der tiefen Kammertonstimmung wiedergegeben werden.

Im Ablauf der verschiedenen musikalischen Stilepochen stieg die Orchesterstimmung derart in die Höhe, daß sie sich an einigen Orten fast dem alten Chorton näherte. Schon Hector Berlioz beklagt dies lebhaft in einem Aufsatz: „Orchesterstimmung" (Paris 1858)[2]. Hier weist Berlioz darauf hin, daß in der Zeit, in der Rameau, Grétry, Gluck, Piccini und Sacchini ihre Opern für die Pariser Theater schrieben, die Orchesterstimmung um fast einen Ton tiefer stand als im Jahre 1858; daß die Rollen des „Thoas", des „Orestes", des „Calchas", des „Agamemnon" von Gluck für Bariton geschrieben worden zu sein scheinen, obwohl sie von Bassisten gesungen wurden. . . .

Die Schuld an der Erhöhung der Orchesterstimmung mißt Berlioz den Verfertigern von Blasinstrumenten zu. Diese wollten den Flöten, Oboen und Klarinetten durch heimliche Erhöhung der Stimmung mehr Glanz verleihen. Junge Musiker, die solche Instrumente gebrauchten, mußten, wenn sie einem Orchester beitraten, anfangs das Schallrohr verlängern um ihre Instru-

[1] Seite 184 u. f. der Neuausgabe von A. Schering.

[2] Gedruckt in „Musikalische Streifzüge", Band VI der deutschen Gesamtausgabe seiner Schriften. (Breitkopf & Härtel, 1912.)

mente mit den übrigen in Einklang zu bringen. Durch dieſe künſtliche Verlängerung des Rohres litt aber die Reinheit der Stimmung, weshalb dies Hilfsmittel bald wieder aufgegeben wurde. Die Streicher folgten dem von den hochgeſtimmten Blasinſtrumenten ausgehenden Impuls nach und ſtimmten höher ein. Andere Bläſer, die mit ihren Inſtrumenten trotz Anſtrengung die nun herrſchende Tonhöhe nur mangelhaft oder gar nicht erreichen konnten, ließen ſchließlich die Röhre ihrer Inſtrumente vom Inſtrumentenmacher verkürzen um auf dieſe Weiſe den neuen Ton zu erreichen. Damit war die hohe Stimmung in dem betreffenden Orcheſter eingebürgert.

Weiterhin ſagt Berlioz: „Der Staatsminiſter, beunruhigt über die zu ſtets größeren Sorgen veranlaßende Zukunft der Opernaufführungen und erſtaunt über die kurze Dauer der Sängerlaufbahn, hat, in der berechtigten Überzeugung, daß die fortwährende Erhöhung der Orcheſterſtimmung den Ruin der ſchönſten Stimmen herbeiführt, eine Kommiſſion ernannt, welche die Frage ſorgfältig prüfen, die Tragweite des Übels beſtimmen und Abhilfe ſchaffen ſoll."

Dieſe Kommiſſion ſetzte in der Pariſer Akademie im Jahre 1858 die Normaltonhöhe des $a^1$ auf 870 einfache oder 435 Doppelſchwingungen in der Sekunde feſt. Die hohe Stimmung blieb jedoch in einzelnen Ländern und an vielen Orten beſtehen, am markanteſten in Wien, bekannt durch die „hohe Wiener Stimmung". Im Jahre 1885 tagte deshalb in Wien die „Internationale Stimmtonkonferenz zur Feſtſtellung eines einheitlichen Stimmtons". Bei dieſer Konferenz wurde beſchloſſen, die Pariſer Stimmung zur allgemeinen, offiziellen Einführung zu empfehlen. Dieſe Stimmung wurde auch tatſächlich in den meiſten Ländern eingeführt. Damit war endlich in den Wirrwar der verſchiedenen Stimmungsverhältniſſe Ordnung gebracht. Doch ſollte die Beſtändigkeit der feſtgeſetzten Normalſtimmung nicht lange dauern.

Die neu eingeführte Stimmung erregte bei vielen Inſtrumentaliſten Gegnerſchaft, da ſie den hinaufgeſchraubten hohen Klang, der ihnen glänzender dünkte, derart gewöhnt waren, daß ſie ſich in die tiefe Stimmung nicht mehr einfühlen konnten oder wollten. So erfolgte neuerdings ein ſich ſtetig fortſetzendes Steigen der Stimmung und das von Berlioz ſo anſchaulich geſchilderte Hinauftreiben der Orcheſterſtimmung wiederholte bzw. wiederholt ſich in gleichem oder ähnlichem Ablauf. Die Inſtrumentenmacher verfertigten und verfertigen immer wieder Blasinſtrumente in erhöhter Stimmung und tragen ihrerſeits anfänglich zur Verſchlechterung der herrſchenden und in der Folge zur Erhöhung der geſamten Orcheſterſtimmung bei. Einen Beitrag von nicht geringerer Bedeutung liefern jene Streicher, die es an der nötigen Sorgfalt beim Einſtimmen fehlen laſſen und zu hoch einſtimmen. Bedauerlicherweiſe gibt es Geiger und Violoncelliſten, die hinſichtlich des erſtrebten Streicherglanzes in dem Aberglauben leben, ſie könnten durch höhere Stimmung einen ſchöneren Streicherklang entfalten[3]!

So herrſchen heute in den verſchiedenen Orcheſtern ſehr unterſchiedliche Stimmungen. Das Leipziger Gewandhausorcheſter weiſt eine etwas höhere Stimmung auf als das bereits zu hoch eingeſtimmte Bayer. Staatsorcheſter. Die Orcheſter des Bayer. Rundfunk und des Münchner Konzertvereins (Philharmoniker) ſind noch höher eingeſtimmt; die Berliner Philharmoniker aber ſcheinen hierin alle hier angeführten Inſtitute zu übertreffen. Nachfolgend geſchilderter Vorgang mag dies illuſtrieren: Im Oktober 1937 wurde in der Tonhalle zu München in einem Konzert der Berliner Philharmoniker das Klavierkonzert mit Orcheſter von Furtwängler zur Uraufführung gebracht. Der in der Stimmung der Münchner Philharmoniker, alſo bereits hoch eingeſtimmte Flügel, mußte wiederum höher eingeſtimmt werden, um der höheren Stimmung der Berliner Philharmoniker gleich zu kommen! Wird heute die Neunte Symphonie von Beethoven aufgeführt, dann herrſcht ſtets ein gelindes Bangen, ob der Sopran im Adagio des Finale das hohe H mühelos erreichen wird. Zu Zeiten Beethovens klang eben das H faſt gleich unſerem B.

Im Intereſſe der deutſchen Muſikkultur, insbeſonders der Geſangsſtimmen, iſt es gelegen, den heutigen überſpannt hohen Orcheſterklang zur natürlichen, früher bereits offiziell feſtgelegten Normalhöhe zurückzuführen. Für eine gepflegte Klangkultur kann dies nur von Vorteil ſein.

[3] Sicher, es iſt natürlich und darum auch begrüßenswert, wenn im künſtleriſchen Wettſpiel der eine den andern übertreffen will. Er hat aber dabei im Rahmen der durch die allgemeine Stimmung gezogenen Grenzen zu bleiben und darf dieſen nicht in ſelbſtgefälliger oder ſelbſtſüchtiger Kurzſichtigkeit ſprengen und damit der Allgemeinſtimmung und der Geſamtleiſtung Abbruch tun.

Immer wieder aber iſt daran zu erinnern: die großen Komponiſten wurden während der Schöpfung ihrer Werke und bei der Wahl der Tonarten hierzu auch von deren verſchiedenen Klangfarben und der dadurch gegebenen differenzierten Klang-Charakteriſtik auf der Grundlage der damaligen Stimmungen beherrſcht.

# Gluck in Laxenburg.

## Ein vergeſſenes Paſtorale und Ballett.

Von Ernſt Ferand, Wien-Laxenburg.

Das ehemalige kaiſerliche Luſtſchloß Laxenburg bei Wien war Schauplatz vieler höfiſcher Feſte und monarchiſcher Entrevuen (Wiener Kongreß uſw.), Lieblingsaufenthalt Maria Thereſias, an das ſich durch Gluck, Mozart und Beethoven viele muſikgeſchichtliche Erinnerungen knüpfen.

In dem Tagebuch des kaiſerlichen Oberſthofmeiſters Fürſten Johann Joſef Khevenhüller-Metſch, des gewiſſenhaften Chroniſten des höfiſchen Lebens um die Kaiſerin Maria Thereſia findet ſich vom 5. Mai 1755 folgende Aufzeichnung über den im Luſtſchloſſe zu Laxenburg verbrachten Tag: „Es ware . . . Cour auf dem Luſthaus und ſodann wurde eine neue Paſtorella, la Danza genannt und welche lediglich in zwey Perſohnen beſtanden und eine Introduction zu einen neuen Schäfferballett geweſen iſt, produciret."

Nichts verrät an dieſem kurzen Vermerk, daß dem neuen Paſtorale durch die Perſönlichkeit des Komponiſten, wie auch des Textdichters beſondere Bedeutung zukommt. Aus einer in der Wiener Nationalbibliothek befindlichen handſchriftlichen Partitur wiſſen wir, daß es ſich bei der erwähnten höfiſchen Beluſtigung um ein Werk von Gluck handelt, das der damals 41jährige, mit der Kompoſition von „Theatral- und Kammermuſikſachen" für den Hof beauftragte Meiſter zu einem Buche des Hofpoeten Metaſtaſio eigens für Laxenburg komponiert hatte. Aus dem Titelblatte iſt auch zu erſehen, daß dieſes „Componimento Dramatico Paſtorale" in Anweſenheit des kaiſerlichen Paares zu Laxenburg aufgeführt wurde.

Das Journal des Grafen Karl Zinzendorff aus Pottendorf, der ein eifriger Theaterbeſucher war, belehrt uns darüber, daß in Laxenburg im Jahre 1753 „am Ende des ſogenannten Hofgartens gegenüber des Sinzendorffiſchen Hauſes von Stein ein recht herzig erbautes neues Theatrum" errichtet worden war. Dieſes „Favorita" genannte Theater, das wie Zinzendorff ſagt, „fort mignon" war, iſt auch heute noch zu ſehen. Sein Zuſchauerraum, aus der mit dem „Blauen Hof" (dem neuen Trakt des Laxenburger Schloſſes) durch einen gedeckten Korridor (die „Kegelbahn") verbundenen geräumigen Hofloge und einem ganz kleinen Parkett beſtehend, weiſt mit der ſchmalen, dafür umſo tieferen Guckkaſtenbühne das typiſche Bild eines für intime Veranſtaltungen beſtimmten Hoftheaters auf. Die letzte Vorſtellung in dieſem Theater fand anläßlich des Beſuches des Schahs von Perſien beim Kaiſer Franz Joſeph in den letzten Jahren des vergangenen Jahrhunderts ſtatt. Dies war auch der Schauplatz der Aufführung von Gluck-Metaſtaſios „La Danza".

Wie die meiſten Operndichtungen des fruchtbaren Abbate wurde auch dieſes Schäferſpiel mehrfach in Muſik geſetzt. Bereits elf Jahre vor Gluck hatte der Wiener Hofkomponiſt Joſeph Bonno den gleichen Text vertont, und ein Jahr nach der Laxenburger Aufführung wurde das Libretto Metaſtaſios mit der Muſik eines gewiſſen Nicolo Conforto am ſpaniſchen Hofe zu Madrid aufgeführt, wobei die Rolle des Liebhabers von dem berühmteſten Kaſtraten der Zeit Farinelli geſungen wurde. In Laxenburg waren die Partien des Schäferpaares dem Tenoriſten Joſeph Friberth und der italieniſchen Sängerin Catarina Gabrieli anvertraut, von welch letzterer der gut informierte Fürſt Khevenhüller verrät, daß ſie „la ſultane favorite" des einflußreichen Hof- und Staatskanzlers der Kaiſerin, Grafen Wenzel Kaunitz geweſen ſei.

Am nächſten Tag — ſo berichtet Khevenhüller — „ritte der Kaiſer ſtreiffen; die Kaiſerin aber fuhre in der Fruh nach Schönbrunn, weillen der Ertzherzog Ferdinand ein und anderes Mahl die Fraiß gehabt. Der Kaiſer ſpillte indeſſen au retour du vol eine Partie de mail

mit denen Dames und speiste wie sonsten en compagnie. Gleich nach dem Essen aber folgte er der Kaiserin nach, welche über Mittag zu Schönbrunn verbliben ware. Beide kamen gegen 8 Uhr in biroccio zurück; und weillen es sich mit dem jungen Herrn um ein merckliches gebesseret, hatten sich auch die Gesichtere ausgeheiteret und man assistirte mit ruhigerem Gemüthe einer Repetition der gestrigen gesungenen Pièce." Dies war also die zweite Aufführung der Gluckschen „La Danza", die bald darauf — am 13. Mai — zur Vorfeier des Geburtstages der Kaiserin im „Theater nächst der Burg" in Wien noch einmal wiederholt wurde.

Seither ist eine weitere Aufführung dieses Gelegenheitsstückes nicht nachweisbar. Der Schule Hellerau-Laxenburg für Gymnastik, Rhythmik, Tanz und Musik, die 1925 aus dem Festspielhaus von Hellerau bei Dresden in das ehemals kaiserliche, neuerdings abermals an die Habsburger zurückgegebene Schloß Laxenburg übersiedelt war, blieb es vorbehalten, das zu einem Tanzspiel ausgestaltete Pastorale am Schauplatze seines ersten Erklingens 180 Jahre nach der „Uraufführung" aus dem Dornröschenschlaf zu erwecken.

Es mag erstaunlich erscheinen, daß ein für unsere Begriffe so naiver, durchaus undramatischer Text, wie der von Metastasio, nicht weniger als drei Komponisten zur Vertonung angeregt hatte. Besteht doch die „Handlung" dieses Schäferspiels in nichts anderem, als in einem endlosen Abschiednehmen der liebe- und hingebungsvollen Schäferin Nice von ihrem feurigen, aber eifersüchtigen und mißtrauischen Geliebten Tirsi. Dieser langen Abschiedsszene wird schon im Voraus selbst der Anschein eines ernsthafteren seelischen Hintergrundes durch den Umstand genommen, daß es sich nur um eine Trennung auf kurze Zeit handelt. Die schöne Nice wird zu einem Tanzfest erwartet — daher der Titel des Werkes — zu dem ihr geliebter Schäfer sie nicht begleiten kann oder darf, wobei die Ursache dieses Verbotes bis zum Schluß unbekannt bleibt. In vier Arien, einem Duett und verbindenden Sekkorezitativen liegt die ganze „Aktion" des Schäferspiels beschlossen, dem sodann das eigentliche Ballett folgt.

Die Wirkung des Textes kann lediglich aus den lyrischen Schönheiten der feingeschliffenen italienischen Verse erklärt werden, die dem Geschmack der empfindsamen Zeit vollkommen entsprachen. Erfreute sich doch das Genre der sogenannten Pastoralopern in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft seit langem der allergrößten Beliebtheit. Diese musikalischen Schäferspiele zeigten in gewissem Sinne eine Verschmelzung des französischen und des italienischen Opernstils, waren zugleich die ersten Anzeichen des aufkommenden leichten tändelnden Rokoko nach dem feierlichen steifen Pathos des heroischen Barockstils. Ein eigenartiges „Zurück zur Natur" bahnt sich da einen Weg zur Oper, der freilich nur scheinbar ins Freie, tatsächlich aber in die Theaterlandschaft der französischen Parks von Versailles oder Schönbrunn mündet. Diese Pastoralopern gaben so recht Gelegenheit, sich in der Illusion zu wiegen, daß man dem höfischen Zeremoniell entronnen mit dem Gedanken der Gleichheit aller Menschen spielen könne. In dem wenige Jahre vor „La Danza" in Versailles aufgeführten Opernballett „Aiglé" kommt diese Tendenz sehr hübsch in den an Madame Pompadour gerichteten Worten zum Ausdruck: „Als Schäfer genieße ich an Ihrer Seite die Freuden der Liebe und der Gleichheit!"

Aus diesem Spiel mit der Natur ist seither längst Ernst geworden. Jene kleinen Ausflüge der höfischen Gesellschaft in das Phantasiereich der Schäferwelt, die auch auf diesem veränderten Schauplatze ihrer wesentlichsten Attribute — des Reifrockes und der Perücke, aber auch des Ziergesanges und der Zierbewegung (Ballettstil) — nicht entraten konnten, sind einer ernsthaften, echten und lebensvollen Verbundenheit mit der Natur gewichen: — unsere Generation spielt nicht mehr Natur, sie will wahrhaft natürlich sein in Kleidung, tänzerischer Bewegung und sonstiger Lebensform.

In demselben Jahre aber, in dem das Pastorale von Gluck und Metastasio in Laxenburg die Majestäten und die höfische Gesellschaft erfreute, erscheint die erste gegen Metastasio gerichtete Schrift jenes Mannes, der berufen war, im Vereine mit Gluck die Reform der Oper im Sinne dramatischer Wahrhaftigkeit durchzuführen: Raniero Calzabigi, der spätere Textdichter des „Orfeo ed Euridice" und der „Alceste", macht dem bisherigen Alleinherr-

ſcher auf dem Gebiete der Operndichtung den ſchweren Vorwurf, daß ihm die Deklamation wichtiger ſei als die Aktion! Ein neuer Geiſt auf der Opernbühne kündet ſich an.

Die Abſchiedsſzenen in „La Danza" muten zugleich wie ein Abſchied Glucks vom Geiſte des Rokoko an, das der Meiſter hier noch ein letztes Mal zu Zwecken des höfiſchen Feſtſchmuckes ausnützt. In den ſtereotypen Formen der neapolitaniſchen Oper weiß er freilich oft Töne ſüßeſter Eigenart anzuſchlagen, die den innigen beſeelten Ausdruck der ſpäteren Meiſterwerke vorausahnen laſſen. Eine Perle Gluckſcher Melodik iſt der langſame Mittelſatz der dreiteiligen (italieniſchen) „Sinfonia", die dem Werk als Einleitung dient (und von der A. Schmid ſehr zu Unrecht meint, ſie ſei „von keiner Bedeutſamkeit"), ein Produkt edelſter Eingebung, das ſolchen aus den reifſten Werken des Meiſters ebenbürtig zur Seite geſtellt werden kann.

Außerordentlich ſchwierig, doch vom Sängerſtandpunkte aus dankbar ſind die kolorierten Bravourarien, von denen ſowohl der Tenor- wie der Sopranpartie je zwei zugeteilt ſind und denen ſich das ſchwungvolle Schlußduett anſchließt. Sie ſind in zarteſten Wohllaut getaucht, elegant und brillant und ausnahmslos in der unvermeidlichen Da-Capo-Form gehalten. Einige Takte aus dem Mittelteil der zweiten (G-dur-)Arie der Nice nehmen ſich wie eine überraſchende Vorahnung der Klagetöne um Euridice („Orpheus", 1. Akt) aus.

Nice:

Se l'i - dol che a - do - ro non las - cio con - ten - to mi sem - bra tor - men - to mi

Str.

sem - bra tor - men - to l'i - stes - so pia - cer.

d. C.

Ein eigenartiges Problem ist die Frage des Balletts, zu dem das Pastorale lediglich als Einleitung gedient hatte. Nach einem Vermerk des in der Landesbibliothek zu Dresden befindlichen Textbuches der „La Danza" soll die Musik des darauffolgenden Balletts von Joseph Starzer, dem bekannten Wiener Ballettkomponisten und Geiger, der später in Stuttgart der musikalische Mitarbeiter des großen Ballettreformators Jean Georges Noverre war, herrühren. In diesem Tanzspiel, über das nichts näheres bekannt ist, scheint, nach dem Personenverzeichnis des Textbuches zu urteilen, bereits der nachmalige Wiener Ballettmeister und Rivale Noverres, Gasparo Angiolini, mit dem Gluck 1761 die tragische Ballettpantomime „Don Juan" („Le festin de pierre") schuf, als Tänzer mitgewirkt zu haben. Daß auf „La Danza" in Laxenburg Glucks „Alessandro" gefolgt wäre, wie Wotquenne behauptete, hat Max Arend unter Berufung auf das erwähnte, von ihm aufgefundene Dresdner Textbuch widerlegt. Damit ist freilich das auch um „Alessandro" aufgetauchte Rätsel keineswegs geklärt und die Entstehung dieses Werkes ist durchaus in Dunkel gehüllt geblieben. Nach der Gluck-Biographie von Anton Schmid soll die Musik durch die kurz vorher erfolgte Aufführung von Händels „Alexanderfest" in Wien und Florenz angeregt worden sein. Allerdings spricht Schmid von einer Kantate und nicht von einem Ballett. Für den Umstand, daß man es bei dem „Alessandro", dessen Erstaufführung vielleicht um 1770 in Wien stattgefunden haben mochte (Burney hört darüber anläßlich seines Besuches in Wien im Jahre 1722), tatsächlich mit einer Art Huldigung für Händel zu tun hat, spricht eine gewisse stilistische Anlehnung an Händel in der einsätzigen „Sinfonia", die sich mit ihrem breiten Pathos und der Verwendung der typischen Schleiferfiguren der Streicher ganz wie der langsame Satz einer französischen Ouverture, deren Form Händel gerne verwendete, ausnimmt.

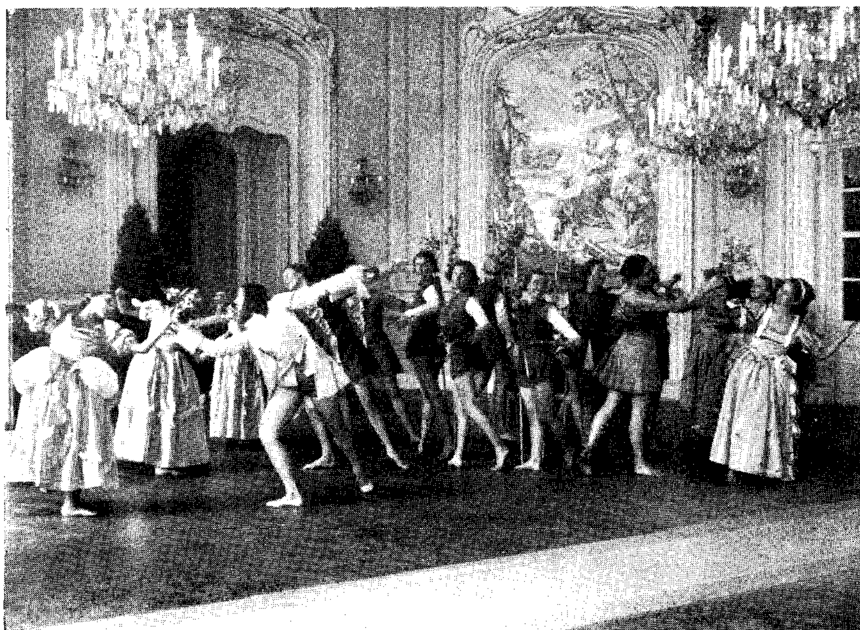
Sinfonia *(Grave)*

Str. Hrner. Fag. *8va bassa*



Aus Chr. W. Glucks „La Danza"

(Tirsi: Rosalie Chladek, Nica: Hana Plichtora)

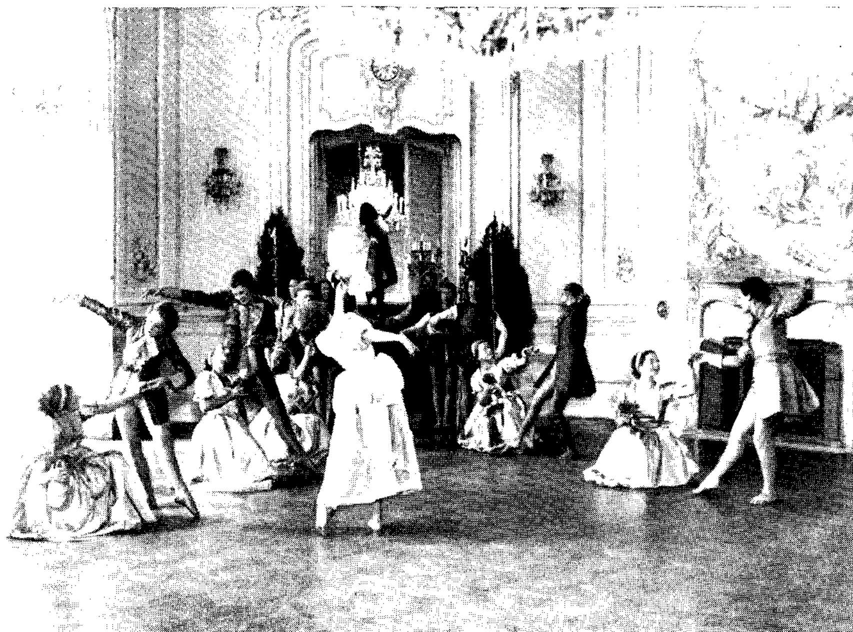


Aus Chr. W. Glucks „La Danza"

**Schule Hellerau-Laxenburg bei Wien**

(Aufnahmen Willinger-Wien)

Zu dem Aufsatz von Ernst Ferand: „Gluck in Laxenburg"



Aus Chr. W. Glucks „La Danza“

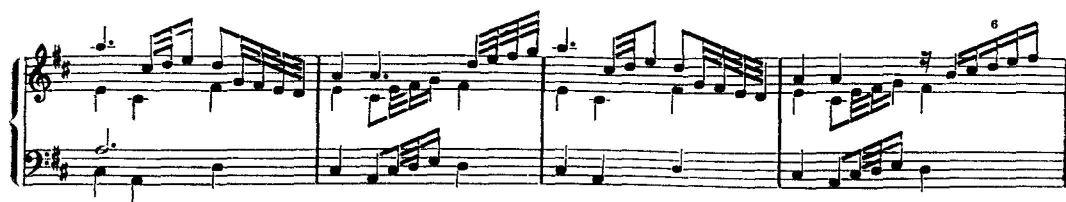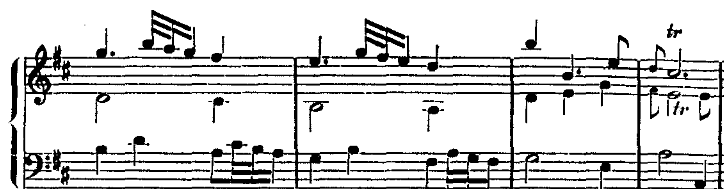


Aus Chr. W. Glucks „La Danza“

Schule Hellerau-Laxenburg bei Wien

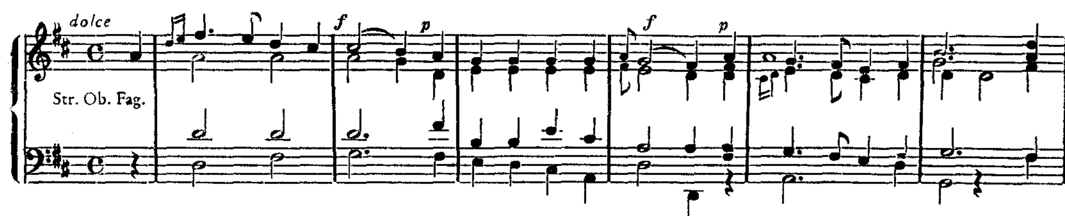
(Aufnahmen Willinger-Wien)
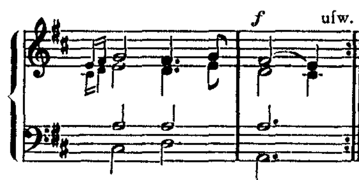
Zu dem Aufsatz von Ernst Ferand: „Gluck in Laxenburg“
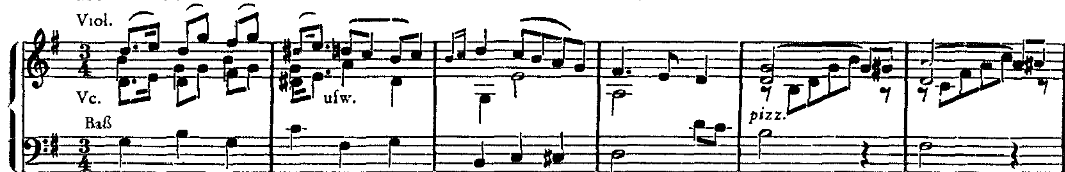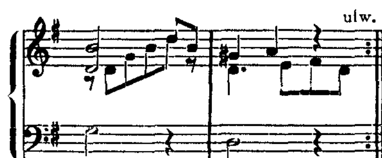





Da das Ballett Starzers verschollen ist, hatte ich mich entschlossen, bei dem Ausbau der „La Danza" zu einem Tanzspiel auf die so zu Unrecht in Vergessenheit geratene „Alessandro"-Musik zurückzugreifen, deren edle festliche Pracht wunderbar geeignet erschien, Kernpunkt des tänzerischen Geschehens zu werden. Um einen Begriff von der Schönheit dieser Musik zu geben, mögen hier die Anfänge einiger durch ihren melodischen Wohllaut berückenden „Airs" (Nr. 2, 5, 6 und 7 der Partitur) stehen, von denen die drei letzteren Menuetts sind.












Ein intereſſantes Beiſpiel für die bei Gluck nicht ſeltenen Selbſtentlehnungen bietet die groß angelegte, faſt die Hälfte der ganzen Partitur einnehmende Schluß-Chaconne, die von dem Meiſter mit geringen Veränderungen in die Pariſer „Alceſte“ übernommen wurde.

Es mag vielleicht mehr als ein Zufall ſein, daß gerade die Schule Hellerau es war, die „La Danza“ und „Alessandro“ zu neuem Leben erwecken durfte. Verbinden doch dieſe Schule ſeit jeher innige Beziehungen zu Gluck. Die nunmehr 25 Jahre zurückliegende aufſehenerregende Aufführung des „Orpheus“ (1913) im Hellerauer Feſtſpielhaus bei Dresden hat mit dem damals dort angebahnten „abſtrakten“ Inſzenierungsſtil, mit ihren muſikaliſch erfüllten und aufgewühlten Bewegungschören, den von jedem dekorativen Beiwerk befreiten geradlinigen und großzügigen Treppenaufbauten, dem „diffuſen“, allen dynamiſchen Abläufen der Muſik folgenden Licht nachhaltig auf die neuzeitliche Opernbühne ausgeſtrahlt.

Mein Gedanke, bei der Laxenburger Neubelebung der „La Danza“ das dramatiſch ſo gut wie bedeutungsloſe, rein kantatenhafte Schäferſpiel durch Einbau des tänzeriſchen Elementes und Verſchmelzung mit dem eigentlichen Ballett zu einem organiſchen Ganzen zu fügen, wurde in der phantaſievollen choreografiſchen Ausgeſtaltung von Roſalia Chladek vollkommen erfüllt. Das Ergebnis dieſes eigenartigen Zuſammenwirkens von Inſtrumentalmuſik, Ziergeſang, Rezitativ, Mimik und Tanz war ein zweifellos nicht alltäglicher Aufführungsſtil.

Von der dreiteiligen „Sinfonia“ wurde nur das erſte Allegro als Orcheſtereinleitung geſpielt, während der langſame (hier wiedergegebene) Mittelteil und der raſche Schlußſatz gewiſſermaßen zum getanzten Prolog des Ganzen ausgeſtaltet wurden, und zwar der erſtere als das „Rendezvous“ der Liebenden, der letztere als Feſtzug der Gäſte. Die nun folgende Kantate umrankte — in zwei Teile zerlegt — das eigentliche, zu der „Alessandro“-Muſik getanzte „Feſt“, ſo daß dieſem je eine Arie, ſowie das Duett Nice-Tirſi („Abſchied“) vorangingen, während je eine Arie der Liebenden („Eiferſucht und Verſöhnung“) vor die große Schluß-Chaconne in die Ballſzene eingebaut wurde.

Durch die geſchilderte Anlage entſtand eine Zweiteilung des ganzen Werkes. Das erſte Bild ſpielte als Abſchied der Liebenden „Im Park“, und wurde abgeſchloſſen mit dem als Ritornell wiederholten dritten Teil der Sinfonia („Feſtzug der Gäſte“), während das zweite Bild, mit der pathetiſch-prunkvollen „Alessandro“-Ouverture einſetzend, das eigentliche „Feſt“ im Ballſaal darſtellte, zu deren Klängen Pagen, die in ſchimmerndem Kerzenglanze ſtrahlende Armleuchter trugen, die Treppe zum Saal hinabſchritten. Den Ausklang aber gab die breite, mächtig geſteigerte Chaconne, deren mehr polyphon gehaltene Linien Gelegenheit zu abwechſelungsreicher Gegeneinanderführung der Gruppen von Damen, Kavalieren und Pagen boten.

Was aber der Aufführung ihre beſondere Eigenart verlieh, war der Gedanke, daß nicht nur das eigentliche Ballett, ſondern ſchon das ganze „Paſtorale“ mit allen Arien und dem Duett durchgetanzt und auch die Rezitative mimiſch dargeſtellt wurden. Dabei blieben die Sänger wie das Orcheſter unſichtbar, die Darſtellung erfolgte (pantomimiſch) durch die Tänzerinnen auf der Bühne. Mit dieſem Darſtellungsſtil wurde alſo in gewiſſem Sinne auf die Aufführungspraxis aus der Frühzeit, bzw. der Vorgeſchichte der Oper und des Oratoriums,

auf die „Rappresentazioni", vielleicht sogar auf die Madrigalkomödie zurückgegriffen. Es scheint, daß diese Praxis offenbar sogar noch zu Glucks Zeiten nicht ganz in Vergessenheit geraten war, denn aus den berühmten (von Lessing übersetzten) Briefen Noverres über die Tanzkunst erfährt man, daß, als Gluck gelegentlich der „Alceste"-Aufführung in Wien über die ausdruckslose undramatische Haltung der zur Verstärkung der Chöre herangezogenen Sänger in Verzweiflung geriet, Noverre aus der Verlegenheit half, indem er die Sänger hinter die Kulisse stellte und an ihrer Stelle das Ballettkorps auf der Bühne agieren ließ.

So gaben ein rein örtlicher Anlaß und historische Reminiszenzen den Anstoß zu einem Stilexperiment, das die Lebenskraft der Musik zweier vergessener Werke Glucks unzweifelhaft erwiesen hat.

# Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde".

Von Horst Büttner, Leipzig.
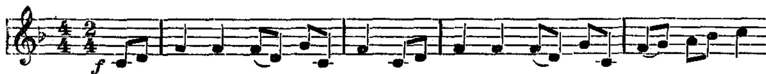
Ein Musikschaffen, das sich an das Volk in seiner Gesamtheit wendet, wird sich hauptsächlich der kleinen musikalischen Formen bedienen, weil etwa Lied oder Marsch schon durch ihre Kürze dem Auffassungsvermögen entgegenkommen. Es ist jedoch zu wünschen, daß auch großformale Werke der musikalischen Volkskultur dienstbar gemacht werden, vor allem das große Chorwerk, da hier das Volk selbst als singende Gemeinschaft der Chormitglieder diese musikalische Volkskultur verwirklicht.

Versuche dieser Art hat das Musikschaffen der letzten Jahre eine ganze Anzahl unternommen; ihr mehr oder meist minder gutes Gelingen machte hellhörig für die zahlreichen wichtigen Voraussetzungen eines solchen Werkes, in dem sich Hochkultur und Volkskunst zur untrennbaren organischen Einheit finden müssen. Wenn nun ein Werk hervortritt, bei dem man sich sagen muß, daß alle Voraussetzungen für die Wirkung in die Breite und Tiefe des Volkes gegeben sind und daß mit ihm eine außergewöhnliche Leistung vorliegt, so ist es wohl nötig, einmal der Frage nachzugehen, wie sich Wirkung auf das musikalische Volksempfinden — also Allgemeinverständlichkeit — und hochkünstlerische Gestaltung in einem solchen Werke zur Einheit finden. Chorwesen und musikalische Öffentlichkeit bestätigen es dem neuen Werk, Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde", durch bereitwillige Aufnahme, daß hier diese Einheit Wirklichkeit geworden ist; die Durchschlagskraft und die Schnelligkeit der Verbreitung dieses Werkes ist wohl beispiellos in der zeitgenössischen Chormusik großen Stils.

Seinen tragenden Gehalt entnimmt das Werk dem Lebens- und Erlebenskreis des Bauerntums. In vier Teilen — Der Bauer, die Ahnen, das Tagewerk, Erntedank — schildert die Textdichterin Margarethe Weinhandl das Dorf als bäuerliche Lebensgemeinschaft der verschiedenen Geschlechter und Lebensalter; das Werk des Bauern in Tages- und Jahreslauf mit seinen Freuden und Beschwerden; die blutsmäßig ständig fortwirkende Kraft der Geschlechterkette; die Mächte der Natur im Guten und Bösen; das Walten der göttlichen Allmacht, die Abhängigkeit von ihr und das Vertrauen auf sie; das Vaterland; Fest und Feier, Sitte und Brauch als symbolhafter Ausdruck der Gemeinschaft wie als Zierde des Daseins. Mit einer keineswegs alltäglichen Sprachbeherrschung hat die Dichterin diese Sinngehalte vorwiegend in Lied und Spruch geformt und dem Komponisten die besten Möglichkeiten zu einer gegensatzreichen musikalischen Gestaltung geboten. Auch die rezitativischen Strecken sind sprachlich so gefaßt, daß die melodische Gestaltung sich auswirken kann.

Dieses zum Komponieren vorzüglich geeignete Textbuch bekam der schaffende Musiker in die Hand. Wie bewältigte er seine Aufgabe?

Äußerst bezeichnend für das Vorgehen Grabners wie für die psychologischen Voraussetzungen musikalischer Allgemeinverständlichkeit überhaupt ist gleich der Anfang:



Dieses Anfangsthema springt den Zuhörer ohne jede Vorbereitung an und appelliert damit sehr glücklich an eine wesentliche seelische Verhaltensweise des Volkes: an den Sinn für

Gegenständlichkeit. Der Mann des Volkes, insbesondere der Bauer und der Handarbeiter, liebt es gar nicht, wenn um eine Sache erst viel herumgeredet wird, sondern verfügt über einen gesunden Wirklichkeitssinn, der sich auch beim künstlerischen Erfassen durchaus geltend macht. Hier erhält er nun sofort etwas Greifbares, Handfestes, nämlich dieses Thema: Eine viertaktige Periode in F-dur durchgreift den Oktavraum c'—c'' und berührt dabei alle Töne von F-dur, nur einen nicht: den Leitton e'. Das Anfangsmotiv überspringt den Leitton und verlegt dessen Spannung, die trotz des Nichtgespieltwerdens da ist, gewissermaßen in den Zuhörer selbst, der durch diesen Kunstgriff augenblicklich „gereizt" und damit in den Bannkreis des Werkes gezogen wird. Wie ein guter Redner die Masse durch eine glückliche Formulierung sofort zu fesseln weiß, so sind durch dieses Thema die Zuhörer ruckartig auf das Werk ausgerichtet, und der Komponist sorgt dafür, daß sie auch festgehalten werden. Denn unermüdlich wird nun dieses Thema vollständig oder in seinen Einzelmotiven wiederholt, wobei die aufsteigende diatonische Quintfolge am Schluß der Periode nicht minder energisch wirkt wie das Anfangsmotiv. Dabei wird die Gefahr der Eintönigkeit vermieden; denn ganz abgesehen davon, daß dieses Thema und seine Motive kontrapunktiert, harmonisiert und vor allem wechselreich instrumentiert werden: sie verbleiben im Orchester; der Chor singt seine eigenen Weisen, und dadurch ist für die erforderliche melodische Ergiebigkeit gesorgt. Am Schluß des ersten Teils wird dieser Eingangschor nochmals aufgegriffen, nochmals hämmert das aufreizende Thema auf die Zuhörer los, die nun völlig in den Bannkreis des Werkes gezwungen sind.

Dieses Verfahren, gesungenen Liedmelodien ein unermüdlich wiederholtes Instrumentalthema beizugeben, hat der Komponist noch mehrfach angewendet: Im Spinnlied (2. Teil), dessen Klarinettenschleifer schließlich aus allen Ecken und Enden des Orchesters wiederklingen; im Kinderkanon des vierten Teils und ebendort im „Chor der Kleinen"; das durchgehaltene Bratschenthema nimmt hier geradezu den Charakter eines Ostinatothemas an, wodurch ein Grenzfall zum Polyphonen hin entsteht; schließlich die aus absteigenden Quarten gebaute Begleitfigur im Lied des Müllers und des jungen Mädchens sowie die im Schlußstück und auch schon vorher verwendete Tonfigur mit dem einprägsamen Quintsprung.

Als ein wesentliches, vom Komponisten viel angewandtes Gestaltungsgesetz des Werkes und als eine Vorbedingung seiner Allgemeinverständlichkeit wäre also festzustellen: Die Wiederholbarkeit eines charakteristischen, diatonisch-leitereigenen Themas oder Motivs wird ausgenutzt, gegebenenfalls bis zur äußersten Grenze des Möglichen (Einleitungsstück!). Das Bezeichnende dieses Vorgehens liegt darin, daß ein Thema oder dessen Motive möglichst oft und möglichst wörtlich wiederholt, weniger dagegen verarbeitet werden; thematische Arbeit, soweit sie — sparsam! — angewendet wird, dient der Wiederholbarkeit des Themas bzw. der Motive und ist nicht Hauptgesetz der Gestaltung wie in den sonatisch-sinfonischen Formen der Hochkunst.

Kurz und einprägsam war das Eingangsthema. Kurze, einprägsame Themen wird ein Großwerk überhaupt ausgiebig verwenden müssen, damit die Allgemeinverständlichkeit gewährleistet ist; denn schon durch die Kürze wird das Auffassen des Themas erleichtert. Grabner weiß dies und erweist sich als ein Meister im Finden solcher Themen. Die einprägsame Kürze vieler Themen und Motive kann man zwanglos als ein ausgleichendes Gegengewicht zu den Ausmaßen der Großform betrachten. Dieses zweite Gestaltungsgesetz des Werkes, durch Kürze der Einzelbausteine ein harmonisches, die Allgemeinverständlichkeit sicherndes Verhältnis zu den hochkünstlerischen Anforderungen der Großform herzustellen, wirkt sich aber nicht nur bei Thema und Motiv aus, sondern auch bei den Einzelgliedern des Werkes. Von dieser wichtigen Einsicht, daß Kürze eine wesentliche Würze volkstümlicher Wirkung darstellt, ist der Aufbau des Grabnerschen Werkes textlich wie musikalisch sehr glücklich getragen. Das Vorherrschen von Lied, Spruch und kleiner arioser Einzelgesänge ergibt diese Fülle kurzer, deshalb leicht eingänglicher Einzelglieder; und nimmt ein Abschnitt doch einmal größere Ausdehnung an, so ist die Allgemeinverständlichkeit durch andere künstlerische Mittel gewährleistet: In Nr. 8 des dritten Teils zunächst durch den eingänglichen Kontrast zwischen Solist und Chor, dann durch die überwältigende klangliche Gewalt der Chorfuge; im Schlußstück einmal durch die schon erwähnte reichliche Wiederholung eines ein-

prägsamen Themas wie durch die ständig sich verdichtende, zum Schlußhymnus sich steigernde seelische Spannung.

Untrennbar verknüpft ist mit dem volksmusikalischen Gestaltungsgesetz der Kürze das dritte, in diesem Großwerk sich verwirklichende Gesetz: die Forderung nach der Fülle klanglicher Kontraste. Im Jahreslauf der Natur erlebt der Bauer einen grenzenlosen Reichtum mannigfaltiger und abwechslungsreicher Farben; die Natur selbst hat ihm seit undenklichen Zeiten die Freude am Farbenspiel eingepflanzt, und wie dieser Sinn sich in der Buntheit der Volkstracht äußert, so findet er auch sein Ergötzen an der Buntheit der Klangfarben. Das Grabnersche Werk überschüttet die Hörer mit einem verschwenderischen Reichtum rasch wechselnder klanglicher Kontraste, wozu die vielen Einzelglieder die beste Veranlassung bieten, und spricht dadurch den volksmusikalischen Sinn ganz spontan an. Der Komponist nutzt zunächst einmal die vokalen Gegebenheiten: Kinderchor, Männerchor und Frauenchor werden gesondert verwendet; die Erwachsenen bilden wiederum den gemischten Chor, dem sich an Höhepunkten der Kinderchor zugesellt. Neben Sopran- und Baritonsolo wirken viele kleine Soli auflockernd, die durch Chormitglieder ausgeführt werden. Weiterhin dient die Stimmigkeit als Kontrastelement ersten Ranges. Die Einstimmigkeit wird reizvoll angewendet; mehrfach wird einstimmig begonnen und zweistimmig fortgefahren: in dem Kinderchor „Und kleine Blumen blühen", dem Chor „Was wir hart ergraben" sowie in dem Lied des Müllers und des jungen Mädchens. Diese dem Volksgesang abgelauschte Satzweise der kontrastierenden Stimmigkeits-Steigerung wirkt ebenso eindringlich wie die mehrfach, besonders bei kurzen Chorstellen angewandte Art, Einstimmigkeit zur Vierstimmigkeit zu erweitern; dadurch vereinigt sich ein Element des Volksgesangs mit einer aus der Hochkunst stammenden Gestaltungsweise. Die Dreistimmigkeit ist vor allem dem Frauenchor vorbehalten, wodurch das Spinnlied, das Erntelied „Auf den Wiesen blinkt überall die Sense", die „Stimmen des Korns" und das entzückende Dorfmädchen-Terzett in dem Wechselgesang „Wer hat die Krone hergebracht" ihren auffälligen, einprägsamen Klangcharakter erhalten. Häufig wird die Vierstimmigkeit in polyphonem wie homophonem Satz zur Geltung gebracht; sie tritt auch in der leicht begreifbaren „paarigen" Satzweise auf, so kurz vor Schluß der Chorpassacaglia auf die Worte „Wir sind die Ahnen" und im Schlußstück paarig-imitierend auf die Worte „Und aller Hände einige Kraft". Ganz selten kommt bezeichnenderweise die Fünfstimmigkeit vor: als Rufe „Wolken, Regen" und als reale fünfstimmige Polyphonie am Schluß der Chorfuge; ebenso wie die Sechsstimmigkeit ist sie zu sehr „Hochkunst", als daß man sie häufiger in einem solchen Werk anwenden könnte. Der Schlußhymnus bringt jedoch das Kunststück fertig, vokale Siebenstimmigkeit einzusetzen; daß dieses Gestaltungsmittel trotz seiner zweifelsfrei „hochkünstlerischen" Abkunft hier gemeinverständlich wirkt, hat zwei Gründe: In dem Stimmgefüge herrscht die Chorsopran-Melodie, und außerdem ist die Siebenstimmigkeit lediglich Mittel zu dem Zweck, der überwältigenden Klangpracht dieses Schlußhymnus besondere Leuchtkraft zu verleihen. Die Stimmen gehen auf in dem leicht eingänglichen Gesamteindruck.

Nicht minder kontrastreich ist das instrumentale Bild des Werkes. Da werden volksmusikalisch besonders geeignete, ansprechende Instrumente wie Kleine Flöte, Posaune, Glockenspiel, Triangel, Große und Kleine Trommel sinnvoll angewendet. Da wird Besetzung und Instrumentationsweise der Bauernkapelle dem Werk eingefügt: Spinnlied, Kinderkanon des vierten Teils und Vorspiel zu dem gleichen Teil unmittelbar nach der Bläserfanfare, hier als lustige Parodie. Da werden gleich am Anfang des Werkes Streicher und Bläser gewissermaßen chorisch und deshalb einprägsam einander gegenübergestellt. Das Werk nutzt die eingängliche Wirkung weniger Instrumente eines kammermusikalisch behandelten Orchesters: Das Solo vor dem Spinnlied und das erste Schnitterlied. Es kennt aber ebenso die mitreißende Wucht des Tutti: Kampfmusik und Marsch. Es kennt vor allem die machtvolle Gewalt des Chor-Orchester-Tuttis in den Schlußstücken der Kantaten. Es überrascht manch phantasievolle Klanggestaltung. Mehrfach wird eine Melodie verschieden gekleidet; so das h-moll-Thema des dritten Teils, und die herrliche Weise des Schlußhymnus entwickelt sich im vierten Teil schon frühzeitig aus dem Gesang des Dorfältesten als schlichte Oboenmelodie, die dann der vierstimmige gemischte Chor aufgreift. Gerade dieses Verfahren, alte Bekannte in neuem Gewande vorzu-

führen, kommt der Allgemeinverständlichkeit des Werkes sehr zugute. Ein instrumentatorisch buntes Bild bietet schließlich das Vorspiel zur vierten Kantate, mit seiner raschen Abfolge gegensatzreicher Themen, die teilweise im weiteren Verlauf dieser Kantate wiederkehren. Diese sowie viele andere Klangbilder und Klangmischungen ergeben jene Fülle klanglicher Kontraste, die als eine wesentliche Ursache für die durchschlagende Wirkung dieses Werkes auf das musikalische Volksempfinden zu betrachten ist.

Diese Fülle klanglicher Gegensätze bedarf nun allerdings eines ausgleichenden Gegengewichts, eine Gesetzmäßigkeit, die einem allzu beziehungsfreien Nebeneinander der einzelnen Klangbilder und Teile überbildend entgegenwirkt. Dies geschieht durch das vierte Gestaltungsprinzip, größere Musizierstrecken und schließlich auch das ganze Werk selbst großformalen Zusammenhängen und Beziehungen zu unterwerfen. Im vierten Teil wird eine weite Strecke größter klanglicher Mannigfaltigkeit rein vom Text her zu einem beziehungsreichen Ganzen zusammengeschlossen: Die verschiedenen Lebensalter und Geschlechter der Dorfbewohner besingen nacheinander den „Segen der Erde" in Gestalt des vielfältigen Erntegutes, und damit diese „Variation über ein gegebenes Thema" recht deutlich wird, weist der Dorfälteste ausdrücklich darauf hin, was vor sich gehen soll. Es wäre denkbar, daß der Komponist auch musikalisch die schon textlich gebotene Form der Variation eines gegebenen Themas angewendet hätte. Bezeichnenderweise tut er dies aber nicht; vielmehr nimmt er die Tatsache, daß bereits der Text ausreichend für den „roten Faden" und damit für die organische Verbindung der Einzelglieder sorgt, zum Anlaß, die Klangphantasie hier möglichst reich walten zu lassen, was eine Fülle klanglicher Kontraste zur Folge hat. Demnach ist in diesem Falle die überlegt-hochkünstlerische, einen weitreichenden Zusammenhang sichernde Textgestaltung geradezu die Voraussetzung für die bunte Farbenfülle der Musik, also für einen wesentlichen Teil der Wirkung auf das musikalische Volksempfinden.

Innerhalb der einzelnen Kantaten werden großformale Gliederungen dadurch hergestellt, daß Teile wiederholt werden oder daß sich die Ausstrahlungskraft bestimmter Themen weithin bemerkbar macht. So schließt sich die erste Kantate zu einem Ring, weil der Eingangschor auch Schlußchor ist; infolgedessen ist diese Kantate, die sonst nur noch wenige kurze Stücke enthält, vorwiegend von diesem Chor bestimmt. Ein anderes Kunstmittel wendet die zweite Kantate an, um zwischen Anfangs- und Schlußteil eine innere Beziehung herzustellen: die Einheit der Tonart d-moll und eine sich daraus ergebende starke Verwandtschaft im Ausdrucksgehalt der Themen. Das Thema des Orchestervorspiels wird außerdem im zweiten Stück dieses Teils nochmals symbolisch aufgegriffen. Wiederum anders bei der Gestaltung der Großform verfährt die dritte Kantate, die ein Thema, das h-moll-Thema, durch die ganze Kantate hindurchführt. Es ist schon im Orchestervorspiel wirksam, das außerdem die Weise vom „Heer Gottes, dem fließenden Meer gesegneter Saaten" aus Nr. 8 sowie das Thema der Kampfmusik inhaltlich stark umgedeutet bringt und dadurch thematische Beziehungen auf größere Strecken innerhalb dieser Kantate herstellt. Das h-moll-Thema beherrscht dann in verschiedener klanglicher Einkleidung refrainartig den folgenden Abschnitt bis Nr. 6, verschwindet eine Zeitlang und macht sich nochmals geltend nach der Choralfuge vor dem Schlußgesang, diesmal in a-moll und im Ausdruckscharakter wesentlich verändert und dem folgenden Chor angeglichen, der auch quartauftaktig beginnt und dadurch eine wohl keineswegs zufällige motivische Beziehung zu diesem Thema herstellt. Der Kopf vom Gegenthema der Choralfuge schließlich wird schon vor der Fuge von der Textstelle ab „Schweiget und beschwört es nicht" eingeführt, und zwar als Symbol für die bange Unruhe des Menschen vor den zerstörenden Mächten der Natur. So zieht sich über die dritte Kantate ein Kraftfeld thematischer Bezüge; es bildet das notwendige musikalisch-architektonische Bindemittel für die erhebliche Ausdehnung dieses Teils. Die vierte Kantate nimmt zunächst wie die dritte durch ein Orchestervorspiel einige Themen des Werkes vorweg: Vokalmelodie und instrumentale Begleitweise des Kinderkanons (Nr. 2), den „Spruch vom täglichen Brot" (Nr. 12), das Vorspiel zum Erntekronen-Gesang (Nr. 13) und zum Schluß den Erntekronenruf (ebenfalls Nr. 13). Die eigentliche Hauptmelodie dieses Teiles wird in dem Vorspiel nicht berührt. Sie formt sich aus dem Gesang des Dorfältesten (Nr. 4) zunächst ohne einige Nebentöne als Oboenmelodie, der Dorfälteste spinnt sie weiter, worauf sie der vierstimmige gemischte Chor endgültig aufstellt. Sie ist damit dem Bewußtsein derart nachdrücklich

eingeprägt, daß sie auf längere Zeit verlassen werden kann, um dann als Schlußhymnus um so überwältigender zu wirken.

Man könnte leicht zu der Meinung kommen, daß diese großformalen Gestaltungsweisen lediglich aus der Hochkunst gewonnen seien. Gewiß ist dieses planvolle Schaffen thematischer Bezüge über weite Strecken eines Großwerkes hin nur einer schöpferischen Persönlichkeit möglich, die durch die lange Schulung hochkünstlerischer Satztechniken und großangelegter Planungen hindurchgegangen ist. Bezeichnend für die organische Gesamthaltung des Werkes ist jedoch die deutlich erkennbare Tatsache, daß diese ausgreifende hochkünstlerische Gestaltungsweise weitgespannter Themenbezüge auch wieder eine auslösende Ursache volksmusikalischer Wirkungen ist. Denn: Gerade dieses Verfahren ermöglicht ja die mehr oder weniger ausgiebige Wiederholung bestimmter Themen, mithin die Anwendung des bereits abgeleiteten ersten, ausgesprochen volksmusikalischen Gestaltungsgesetzes. Es ermöglicht weiterhin das Arbeiten mit reichlichen Klangkontrasten, also die Anwendung des dritten Gestaltungsgesetzes, „alte Bekannte in neuem Gewande" vorzuführen; und zwar läßt der Komponist hier nicht nur seine Klangphantasie reichlich und faßbar walten, sondern greift zweimal auch in den Sinngehalt der Themen umgestaltend ein: Das h-moll-Thema der dritten Kantate erscheint vor dem Schlußgesang mit dem Ausdruck bestimmter Glaubensgewißheit, während es zu Anfang die lastende, bedrängte Stimmung des heißen Mittags, der „Stunde des Pan", zu tragen hatte; in der vierten Kantate weitet sich der schlichte, herzliche Ausdruck der C-dur-Weise zu der hymnischen Gewalt des Schlußgesangs. Bei dem h-moll-Thema der dritten Kantate spielt zu Anfang außerdem noch ein weiteres volksmusikalisches Element mit. Seine dreimalige, vokal-instrumentale Verwendung nach dem Orchestervorspiel, wo es auch schon vorkam, geschieht im Sinne eines gliedernden Kehrreims. Was hier vorliegt, ist somit weiter nichts als ein Rondo, das in seiner Urform — im Tanzlied wie im Volkslied ganz allgemein — ja ebenfalls eine volksmusikalische Erscheinung ist. Glieder wechselnden Inhalts lösen sich ab mit einem ständig gleichbleibenden — Wiederholung, erstes Gestaltungsgesetz! — und die Eingänglichkeit dieser Musizierstrecke wird dadurch noch gesteigert, daß die beiden Zwischenglieder ebenfalls identisch sind. Auf der Grundlage dieser volksmusikalischen Urform kann nun der Komponist ohne Sorge, daß das Ganze etwa zu mosaikartig ausfällt, klanglich gegensatzreich gestalten.

Dieses sinnvolle Zusammenwirken großformaler und volksmusikalischer Gestaltungsweisen geschieht schließlich auch, sofern weitausgreifende Bezüge über die Grenzen einzelner Kantaten hinweg vorhanden sind. Die Kampfmusik mit Marsch des zweiten Teils wird im dritten Teil als eine Art „Symbolvariante" wiederholt; sie symbolisiert hier den Kampf um das tägliche Brot des Volkes, während sie im zweiten Teil den Kampf für das Vaterland versinnbildlicht. Neben diesem Symbolwert, der durch den jeweils vorhergehenden Text ohne weiteres gemeinverständlich wird, wirkt aber auch die Wiederholung an sich auf das musikalische Volksempfinden. Und die ausgedehnteste großformale Klammer dieses Werkes ist nicht etwa durch motivisch-thematische Bezüge, sondern lediglich aus der Klanglichkeit gewonnen: Die Kantatenschlüsse übersteigern sich klanglich immer mehr. Die frisch zupackende Klanglichkeit des Anfangs- und Schlußchores der ersten Kantate wird überboten durch die Passacaglia am Ende der zweiten Kantate; die Chorfuge und der Schlußgesang der dritten Kantate scheinen an klanglicher Mächtigkeit kaum überbietbar, und doch bringt dies der Hymnus der vierten Kantate zuwege. Dieser von Kantatenschluß zu Kantatenschluß ständig anschwellende klangliche Kraftstrom ist wohl Ergebnis hochkünstlerisch-planender Gestaltung eines Großwerkes; er scheint aber geradezu ausgelöst durch das instinktive Wissen um die musikalische Verhaltensweise des Volkes, die durch diese klanglichen Steigerungen in ihrem innersten Nerv getroffen wird.

Mancher Kenner des Werkes wird sich bereits etwas verwundert gefragt haben, warum denn eigentlich die volksliedhafte Melodik als wesentliches Element der leichten Eingänglichkeit noch nicht erwähnt wurde. Nun ist die eingängliche, vielfach an der Volksweise ausgerichtete Melodik dieser Schöpfung zweifellos eine ganz wesentliche Ursache für ihre Wirkung auf das musikalische Volksempfinden; aber doch auch wieder nicht die einzige Ursache, wie sich aus den bereits abgeleiteten Gestaltungsgesetzen und der organischen Verbindung hochkünstlerischer und volksmusikalischer Elemente ergibt. Der Charakter dieses großformalen

Organismus zeigt ſich nicht zum wenigſten darin, daß die volksweiſenhafte Melodik durchaus nur ein Formungselement unter mehreren iſt. Weſentlich iſt es allerdings, daß der melodiſche Reichtum dieſer Schöpfung überwiegend durch die aſſoziative Melodiebildung des Volksliedes bedingt iſt, wodurch das fünfte Geſtaltungsgeſetz des Werkes gegeben iſt. „Aſſoziative Melodiebildung", das heißt: dem Volk völlig vertraute melodiſche Formen auf volksmuſikaliſch geſicherter Empfindungsgrundlage eigenſchöpferiſch geſtalten. „Volksmuſikaliſch geſicherte Empfindungsgrundlage", das beſagt: die melodiſchen Einfälle ſind ganz vorwiegend diatoniſch-leitereigen bedingt. Dabei wird die leitereigene Diatonik ſowohl der verſchiedenen Ausprägungen des Moll wie der leittonloſen alten Tonarten genutzt, ſo daß ſich ſchon durch dieſe verſchiedenen Tonalitätsſtrukturen eine ungewöhnliche Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der Melodielinie ergibt. Öfters wirkt der ebenfalls volksliedhafte dominantiſche Impuls bei der Melodiefindung mit. Weitergehender — alſo hochkünſtleriſcher — Einfluß der Harmonik auf die Melodielinie findet ſeinen überzeugenden Hintergrund in der ſinnvollen Textausdeutung. So iſt im dritten Teil kurz vor der Chorfuge auf die Worte „Dort der fahle Wolkendrache vor der ſchwarzen Wetterwand" eine ſequenzierende Rückung der Melodie durch den Neapolitanerakkord getragen; hierdurch wird ein an ſich hochkünſtleriſches Mittel in den Dienſt einer elementaren und dadurch gemeinverſtändlichen Gefühlsäußerung geſtellt. Aus dem gleichen Grunde wirkt auch das an ſich gar nicht volksweiſenhafte, tonal ausgereckte Thema der Kampfmuſik ohne weiteres auf das Volksempfinden: es trägt in ſich die kraftvolle Anſpannung des Kampfes. Hochkünſtleriſche muſikaliſche Mittel, die ſparſam angewendet ſind, ſtehen im Dienſt elementarer, jedem zugänglicher Gefühlsgehalte: damit iſt wiederum an die organiſche Geſamthaltung des Werkes gerührt. In der Hauptſache iſt jedoch die Melodiebildung von volksweiſenhafter Melodik getragen.

Dieſe „dem Volk vertrauten melodiſchen Formen", die typiſchen Melodieſtrukturen des deutſchen Volksliedes und Volkstanzes tragen das Werk weſentlich mit, wenn auch ſtets in eigengeprägter Handhabung durch den Komponiſten. Auch dort, wo die „Aſſoziation" ſo weit getrieben wird, daß volksläufige Lieder als Ganzes in das Werk übernommen werden, iſt das endgültige Ergebnis doch immer entſcheidend mitbeſtimmt von der Ausformung dieſes Weiſengutes durch den Komponiſten. Das Spinnlied des zweiten Teiles verwendet die Melodie des Volksliedes „Spinn, ſpinn, meine liebe Tochter". Der Text iſt in Grabners Werk eine neue Dichtung Margarete Weinhandls, und der Komponiſt hat der Weiſe die reizvolle klangliche Einkleidung für dreiſtimmigen Frauenchor und Orcheſter gegeben; auch hat er wohl den Schluß der Weiſe ausgeſtaltet, denn in allen mir bekannten Faſſungen ſchließt dieſe mit der tiefen Terz oder Oktave, während hier die Schlußtakte periodiſch wiederholt und zielſtrebig nach oben geführt werden, wodurch die Melodie eine ganz andere Rundung erhält. Der Choral „Aus tiefer Not ſchrei ich zu dir" wird im dritten Teil in einer regelrechten Fuge durchgeführt, zu der als cantus firmus-Weiſe der Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" tritt. Zur „Aſſoziation" der beiden Choräle findet ſich hier alſo die hochkünſtleriſche Durchgeſtaltung in der polyphonen Form der Fuge, und wieder ermöglicht hier ein volksmuſikaliſches Element erſt die Anwendung und die weitgehende Faßbarkeit der muſikaliſch-hochkünſtleriſchen Geſtaltungsweiſe. Eine genaue Unterſuchung aller Weiſen dieſes Werkes auf ihren volksmuſikaliſchen Nährboden hin iſt heute noch nicht möglich, da die muſikaliſche Volkskunde bisher nicht eine umfaſſende melodiſche Typenkunde des deutſchen Volksliedes und -tanzes aufgeſtellt hat, was die unerläßliche Vorausſetzung für eine derartige Unterſuchung wäre. Nur zwei beſonders handgreifliche Beiſpiele: Der Klarinettenſchleifer in der Einleitung des Spinnliedes, der dann im Orcheſter ſo klangfreudig durchgeführt wird, ſtammt offenſichtlich aus der ſüddeutſch-öſterreichiſchen Ländlermelodik, und im Orcheſtervorſpiel zum vierten Teil macht ſich (bei Ziffer 4) die Muſizierweiſe der taktwechſelnden bayriſch-alpenländiſchen Volkstänze, der „Zwiefachen", geltend.

Stark aſſoziativ wirkt ſelbſtverſtändlich das rhythmiſche Element, deſſen mannigfache Ausprägungen das Volksempfinden ähnlich ſpontan anſprechen wie der Klangfarbenreichtum des Werkes; auch hier heben und ſteigern ſich die vielgeſtaltigen rhythmiſchen Impulſe durch verhältnismäßig raſchen, kontraſtierenden Wechſel in ihrer Wirkung.

Schließlich bietet das fünfte Geſtaltungsgeſetz der Aſſoziation zuſammen mit dem erſten

Geſetz der Wiederholung die Möglichkeit, die Allgemeinverſtändlichkeit der p o l y p h o n e n Strecken des Werkes zu begründen. Ausgiebig zieht der Komponiſt polyphone Satzweiſen heran; es gibt reichlich Kanons und kanoniſche Stimmführungen, es gibt am Schluß des zweiten Teiles eine Paſſacaglia für Chor und Orcheſter; ja es gibt in der dritten Kantate ſogar eine mächtige Choralfuge, die nach allen Regeln der Kunſt geſtaltet iſt, einen feſten Gegenſatz hat (ſogleich bei Aufſtellung des Fugenthemas in den Klarinetten und zweiten Violinen) und die auch noch einen zweiten Choral als fünfte, cantus firmus-Stimme zu der vierſtimmigen Fuge einführt. Alſo höchſte polyphone Kunſt in einem Werk, das durchwegs das muſikaliſche Empfinden aller Volksſchichten anſprechen will und dies auch fertig bringt. Wie reimt ſich das zuſammen?

Die Löſung dieſes ſcheinbaren Widerſpruchs iſt nicht ſehr ſchwer. Was geſchieht denn in dieſen polyphonen Formen? Was geſchieht zunächſt in den Kanons?

Eine Stimme wird einmal oder mehrfach nachgeahmt, alſo w i e d e r h o l t, und über die volksmuſikaliſche Bedeutung der Wiederholung waren wir uns ja ſchon klar geworden. Wird nun ein volkslied- oder volkstanzhaftes Thema mit ſeinen Anſpielungen auf bekannte oder bekannt vorkommende Weiſentypen, mit ſeiner diatoniſch-leitereigenen Melodieſtruktur kanoniſch durchgeführt, ſo werden naturgemäß durch die ſtimmige Wiederholung auch die aſſoziativen Faktoren der Liedweiſe in neue Beziehung zueinander gebracht, mithin in ihrer Wirkung auf das Volk geſteigert. In dem melodiſch ganz leicht verſtändlichen Kinderkanon der vierten Kantate nutzt der Komponiſt inſofern die wiederholende Wirkungsſteigerung aſſoziativer Liedfaktoren, als er die Liedweiſe zunächſt vom Kinderchor einſtimmig durchſingen läßt und dann erſt mehrſtimmig-kanoniſch unter Zuhilfenahme der Poſaune durchführt. In dieſem Kanon iſt aber die Verwendung polyphoner Satzkunſt im Dienſt volksmuſikaliſch-aſſoziativer Wirkungen noch weiter getrieben, denn mit der vokalen L i e d weiſe wird kontrapunktiſch eine inſtrumentale Volks t a n z weiſe bekannter und daher auch wieder aſſoziativ anſprechender Prägung verbunden, die ſich beide zu Anfang und Schluß auch motiviſch verknüpfen. Dazu noch die leere „Schrumm-ſchrumm"-Quinte und das Schlagzeug: Der Hörer wird geradezu bombardiert mit einer Fülle von Aſſoziationen. Polyphonie dient hier gewiß wie immer linienhafter Durchführung von Themen, in dieſem Falle diatoniſch-leitereigener und deshalb volksweiſenhafter Themen; dadurch unterwirft ſich die Polyphonie jedoch den volksmuſikaliſchen Geſtaltungsgeſetzen der Wiederholung und der Aſſoziation und begibt ſich damit in die ſeeliſche Sphäre der Allgemeinverſtändlichkeit.

Nicht anders als beim Kanon liegt dies bei Paſſacaglia und Fuge. Das einprägſame viertaktige Thema der Paſſacaglia „Wir ſind die Ahnen" am Schluß der dritten Kantate wird insgeſamt zwölfmal wiederholt, und dieſer volksmuſikaliſche Wiederholungscharakter wird dadurch noch beſonders unterſtrichen, daß das Thema unverändert im Baß verbleibt und nicht in die Verarbeitung durch die Oberſtimmen einbezogen wird. Weiterhin ſorgt ein ſchlichter a cappella-Chorſpruch, der in die Paſſacaglia hineingeſtellt iſt, für „Entlaſtung" des Hörers und kontraſtierende Abwechſlung. Die aſſoziativen Wirkungen kommen dadurch zuſtande, daß das Thema durch die überlagerten Linien und die ſich ſteigernde Klanglichkeit in immer neuem Lichte erſcheint. Schließlich hat hier die Form der Paſſacaglia einen ausgeſprochenen Symbolwert; denn wodurch ließe ſich die unverändert fortwirkende Macht des Ahnenerbes beſſer verſinnbildlichen als durch ein im Baß unverändert fortwirkendes Thema und die von ihm abhängigen Oberſtimmen! So bedeutet auch die Orgelpunkt-Schlußverdichtung auf e i n e n beherrſchenden Grundton eine Verdichtung der ſymboliſchen Bedeutung.

Die Fuge ſchließlich erreicht eine grundlegende Aſſoziation ſchon dadurch, daß ſie zwei bekannte Choräle durchführt, alſo auf weithin bekanntes religiöſes Volksgut zurückgreift. Die Weiſe der beiden erſten Choralzeilen „Aus tiefer Not ſchrei ich zu dir, Herr Gott, erhör mein Rufen" bildet das Fugenthema, das alſo in der Expoſition und in den Durchführungen ſowohl der reichlichen Wiederholung wie der Aſſoziation unterworfen iſt; eine Aſſoziation wird zum Beiſpiel durch die Wendung nach Dur und kanoniſche Engführung erreicht. Kanoniſche Engführung und damit leichte Eingänglichkeit iſt auch in den Zwiſchenſpielen wirkſam, in denen die anderen Choralzeilen durchgeführt werden. Erſt in der letzten Durchführung (Buchſtabe 17) vereinigen ſich Thema und Zwiſchenſpiel-Zeilen. Der feſte Achtel-Gegenſatz des Fugenthemas

verdeutlicht die angſtvolle Unruhe des Menſchen vor den gefahrdrohenden Mächten der Natur — er tritt mit ſeinem Kopfmotiv ſchon vor der Fuge auf! — und iſt ſo ſinnvoll an das flehende Fugenthema gebunden. Zu dieſer Choralfuge tritt nun als Symbol der Glaubensgewißheit der cantus firmus-Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten", jedoch erſt von der zweiten Durchführung der Fuge ab; auch dies geſchieht mit Rückſicht auf das volksmuſikaliſche Empfinden, muß ſich doch erſt einmal das Fugenthema im Bewußtſein des Hörers genügend feſtigen. Notvolles Flehen und feſte Glaubensgewißheit, alſo zwei elementare, jedem vertraute religiöſe Sinngehalte bilden demnach den ſeeliſchen Hintergrund der Fuge, und die Allgemeingültigkeit dieſer Sinngehalte unterſtützt wiederum die Annäherung der Polyphonie an eine Ebene des Verſtehens, die auch dem volksmuſikaliſchen Empfinden zugänglich iſt. Die Geſtaltungsgeſetze der Wiederholung und der Aſſoziation tun dann das ihrige, um die Fuge ſinnvoll in die Ganzheit des Werkes einzugliedern.

Die Hochkunſt wird in dieſem Werk noch wirkſam durch das ſechſte Geſtaltungsgeſetz der gefühlsgetragenen Melismatik. Weitet ſich der Strom der Empfindung beſonders mächtig aus, ſo dehnen ſich die vorwiegend ſilbiſch vertonten Geſangslinien bisweilen zu gefühlsgeladenen Melismen. Schon im Eingangschor geſchieht dies auf die Worte „ſingen" und „heiliger Bauernſtand". Im zweiten Solo der erſten Kantate gewinnt die beſchwerliche Mühe der „heißen Arbeit" ihren Ausdruck in einer ſymboliſchen Koloratur. Der „Erntekronen-Ruf" der vierten Kantate weitet ſich zu einem freudigen Melisma, und die hymniſche C-dur-Weiſe des Schluſſes ſteigert durch die weitgeſchwungenen Linien des Chors wie durch die Koloraturen der Soloſtimmen ihre Ausdrucksgewalt ins Unermeßliche. Die gemeinverſtändliche Wirkung dieſer und anderer Melismen ergibt ſich daraus, daß ſie aus diatoniſch-leitereigenen Melodien herauswachſen, ſelbſt diatoniſch-leitereigen ſind und beſondere Höhepunkte der Empfindung zu tragen haben.

Sehr ſchnell iſt die Aufgabe charakteriſiert, die dem ſiebenten und letzten Geſtaltungsgeſetz der Harmonik in dieſem Werk zufällt. Der Komponiſt weiß, daß dem muſikaliſchen Volksempfinden eine komplizierte chromatiſch-enharmoniſche Akkordik nicht liegt. Er bevorzugt deshalb die einfachen harmoniſchen Funktionen, und gerade dieſes Werk iſt ein klingender Beweis dafür, daß dieſe Geſtaltungsweiſe keine primitive Beſchränkung bedeutet, ſondern kraftvolle, in ſich ruhende Erfülltheit. Die unendliche Vielfalt des Ausdrucks bedient ſich weniger der Harmonik als vielmehr der Melodik und der Klangfarbe, um auf das muſikaliſche Volksempfinden zu wirken. Der Komponiſt nutzt die Wirkung eines überraſchend auftauchenden Dur-Klanges, etwa das D-dur im erſten Orcheſtervorſpiel, und greift die Harmonik weiter aus, ſo geſchieht es im Dienſt der Textausdeutung überzeugend und eingänglich, ſo bei den Septakkord-Parallelen im erſten Solo der erſten Kantate auf die Worte „bis zum tiefen Abend, der mit Gold es krönt"; der Septakkord iſt hier nicht mehr funktional im Riemannſchen Sinne, ſondern ſtatiſch, und dies wird wohl der Grund ſein, daß dieſe Stelle trotz ihrer harmoniſchen Kühnheit leicht eingänglich wirkt. Denn ſo wenig das Volk einer ausgeweiteten Funktionsharmonik zu folgen vermag, ſo ſehr iſt es empfänglich für ſtatiſche Harmonik, und der Komponiſt nutzt dies, indem er den Septakkord aus ſeiner Funktionsbezogenheit herausnimmt, ihn als „in ſich ruhend" faßt, ihn dadurch von der Hochkunſt weg auf eine volksmuſikaliſche Ebene verlagert und es nun ohne weiteres wagen kann, ihn über einer Oſtinato-Figur weiterzuführen. Dieſe „ſtatiſche Harmonik" wendet er im Verlauf des Werkes noch mehrfach an, und wieder wird alſo ein Ausdrucksmittel der Hochkunſt volksmuſikaliſch ausgewertet, wie dies ſchon mehrfach zu beobachten war. Dies geſchieht jedoch ſparſam, und es iſt ebenſo bezeichnend wie aufſchlußreich, daß bei dieſer Verlagerung hochkünſtleriſcher Geſtaltungsweiſen auf die Ebene des muſikaliſchen Volksempfindens die Polyphonie eine viel wichtigere Rolle ſpielt als die Harmonik.

Die häufige Stimmführung in Quinten- und Quartenparallelen iſt volksmuſikaliſch. Das Volk hat einen natürlichen Sinn für dieſe Stimmführung, wie ſich dies ja beim improviſiert-mehrſtimmigen Singen beobachten läßt, und es iſt daher nur folgerichtig, wenn ſich dieſe Geſtaltungsweiſe in einem gemeinverſtändlichen Chorwerk geltend macht.

Dieſes Aufſpüren der Geſtaltungsgeſetze war nötig, um die vielen Vorausſetzungen deutlich werden zu laſſen, die zu dem Gelingen des Werkes erforderlich waren. Suchen wir nun noch

die Frage nach dem letzten Sinngehalt des Werkes zu beantworten, so müssen wir von der Tatsache ausgehen, daß dieses Werk in der deutschen Musik ohne Vorbild dasteht. Niemand hat es bisher vermocht, die Gestalt des ewigen deutschen Bauern durch organische Verschmelzung von Hochkunst und Volksmusik in einem Großwerk so darzustellen, wie dies hier geschieht. Dieses Werk mit Haydns „Jahreszeiten“ oder Bachs „Bauernkantate“ auf eine Linie bringen zu wollen wäre völlig abwegig, denn diese Werke gehen von einer ganz anderen Grundeinstellung aus. Bei allem volksliedhaften Einschlag wurzelt Haydns Oratorium durchaus in der Hochkunst, es ist das Werk eines Mannes, der von der Warte einer hochgesteigerten Kultur und Kunst — der Wiener Klassik — aus ein Oratorium schreibt und in ihm idealisierte bäuerliche Gestalten singen läßt, wohl sogar mit einem Einschlag von Sehnsucht des hochkultivierten Menschen und Künstlers nach dem naturhaften, von der Hochkultur kaum berührten Seelenzustand des Bauern.. Und Bachs Werk ist — ähnlich wie Mozarts so benanntes Streichquartett — doch nichts anderes als ein „musikalischer Spaß“, das Werk eines Mannes, der einmal nicht Kirchenkantaten und Passionen schrieb, sondern sich ein musikalisches Sonntagsvergnügen machte. Die parodistischen Züge in den Volksliedanspielungen sind hier unüberhörbar, und daß aus diesem musikalischen Scherz doch ein Meisterwerk geworden ist, liegt lediglich daran, daß es eben ein Bach schrieb. Hingegen nimmt das Grabnersche Chorwerk den Bauern zunächst so, wie er in seiner seelischen Verhaltensweise ist und wie er in seinem natürlichen Umkreis lebt, also realistisch. Daß dieses Werk den Bauern dann auch idealisiert, ist wohl richtig; dies folgt aber erst aus der realistischen Grundeinstellung, denn der Bauer wird möglichst umfassend gesehen, damit er als Typus ins Allgemeingültige gehoben werden kann. Dies ist etwas ganz anderes als in den „Jahreszeiten“, und diese realistische Grundhaltung Grabners, die sich zur Gestaltung eines Typus weitet, stellt den Komponisten in die Nähe mancher ähnlich gearteten Schöpfung der deutschen Dichtung der Gegenwart. Sie stellt ihn auch in die Nähe etwa eines Neidhart von Reuenthal; man spürt förmlich, wie in den Liedern dieses mittelhochdeutschen Dichters die gleiche melodische Grundkraft lebendig ist wie in den Liedern und Sprüchen dieses Chorwerks. Sie stellt ihn aber vor allem in die Nähe jenes Dichters, der in seinem Werk von ebenfalls realistischer Grundhaltung aus den Bauern als ewigen Typus eines Volkstums klassisch darstellt: Jeremias Gotthelf. Man lese die beiden „Uli“-Romane und einige Novellen dieses Dichters und man wird sich eingestehen müssen, daß die innere Verwandtschaft zwischen den Werken dieses Dichters und diesem großen Chorwerk unserer Gegenwart unverkennbar ist. Man hat von Gotthelf treffend gesagt, daß in seinem Schaffen mythische Kräfte wirksam seien; und ist man sich im klaren, daß die mythenbildende Macht eines Volkstums immer lebendig ist und nicht nur in grauer Vorzeit lebendig war, so wird man die mythenbildende Kraft auch in diesem Chorwerk als den eigentlichen Hintergrund seiner inneren Größe und Geschlossenheit erkennen. Was ist ein Mythos? In einem Mythos gibt sich ein Volkstum durch die künstlerische Leistung eines Einzelnen Antwort auf die Frage, welchen Mächten es sein Entstehen und Bestehen verdankt. Dieses Chorwerk „Segen der Erde“ gibt gültige und umfassende Antwort auf die Frage, warum der deutsche Bauer lebenerhaltende und lebengestaltende Macht des deutschen Volkstums ist. Dieses Chorwerk ist ein Mythos, und das ist wohl das Letzte und Höchste, was sich von ihm aussagen läßt.

# Zu Wendelin Weißheimers 100. Geburtstag.

Von Karl Heyl, Worms.

Der 100. Geburtstag einer mehr oder weniger berühmten Persönlichkeit gibt immer den Anlaß, ihrer in Zeitungen und Zeitschriften zu gedenken. 1938 sind 100 Jahre verflossen, da der Komponist Wendelin Weißheimer in dem kleinen hessischen Landstädtchen Osthofen bei Worms am Rhein das Licht der Welt erblickt hat.

Weißheimer? — Weißheimer? — Nur wenige der älteren und ältesten unserer heute lebenden Volksgenossen werden sich noch des 1910 in Nürnberg verstorbenen Musikers Weißheimer erinnern; und noch kleiner ist die Zahl derer, die sein Verhältnis und seine Beziehungen zu Richard

Wagner kennen. In muſikgeſchichtlichen Werken wird er — ſo er überhaupt erwähnt wird — den bedeutenderen „Epigonen Richard Wagners“ zugezählt, und neben Geburtsjahr, Geburtsort, Sterbejahr und Sterbeort wird nur noch der Titel ſeiner Hauptoper „Meiſter Martin und ſeine Geſellen“ genannt. Literaturfreunde mögen auch ſein, in der deutſchen Verlagsanſtalt erſchienenes, lebendig geſchriebenes Werk „Erlebniſſe mit Richard Wagner, Liſzt und anderen Zeitgenoſſen“ geleſen haben, und ältere Mitglieder der Geſangvereine, die ſich hauptſächlich aus den Reihen der Induſtriearbeiterſchaft rekrutierten, werden den greiſen und doch ſo lebendigen genialen Chor- und Orcheſterdirigenten in freundlicher Erinnerung behalten haben.

Aber, ſeine Opern werden nicht mehr aufgeführt, ſeine Orcheſterwerke nicht mehr geſpielt, ſeine Chöre und Lieder nicht mehr geſungen. Gelegentlich hört man nur noch die Ouvertüre zu ſeiner Oper „Meiſter Martin und ſeine Geſellen“. Aber auch dieſe mag eines Tages in das Meer der Vergeſſenheit verſinken, wenn ſich die Zeit noch weiter von ihm entfernt. Dann werden auch die letzten Erinnerungen an einen der Epigonen Richard Wagners verſchwinden, und nur die Muſikgeſchichte wird lediglich nur noch ſeinen Namen erwähnen, wenn ſie die Komponiſten nennt, die im Schatten der großen Sonne Wagner geſtanden und von ihr Licht und Wärme erhalten haben.

Unter dieſen Umſtänden fragt es ſich, ob es überhaupt noch einen Wert hat, den 100. Geburtstag eines immer mehr der Vergeſſenheit anheimfallenden Mannes zum Anlaß zu nehmen, ein Bild ſeiner Perſönlichkeit zu zeichnen. Wenn es geſchieht, dann gibt es hierzu Gründe, die man ſeither leider überſehen hat.

Zum erſten haben ſich die Jugendjahre Weißheimers in einer politiſch ſo bewegten Zeit abgeſpielt, und Weißheimer hat dieſe in einem weit größeren Umfang als ein gewöhnlicher Durchſchnittsmenſch ſowohl paſſiv als auch aktiv miterlebt, daß es ſchon von Intereſſe iſt, eine ſolche Zeit durch das Auge eines bedeutenden Mannes zu ſchauen.

Zum zweiten war ſein Verhältnis zu Richard Wagner ſo eigenartig und ſeine Freundſchaft zu dieſem genialen Manne wenigſtens ein paar Jahre lang für dieſen von einer ſolchen Bedeutung, daß in der Geſchichte des Lebens Richard Wagners ſehr wichtige Angaben fehlen würden, wollte man in ihr die Perſönlichkeit Weißheimers nicht oder nur oberflächlich erwähnen.

Und zum dritten iſt es gerade für die heutige Zeit außerordentlich intereſſant, Weißheimers Beſtreben, die Muſik in die breiten Maſſen des ganzen Volkes zu bringen, kennen und ihn als einen Propheten einer neuen Zeit erkennen zu können.

Weißheimer ſtammt aus einem der älteſten Bauerngeſchlechter der rheinheſſiſchen Pfalz. Seine Vorfahren lebten in dem Orte Hangen-Weißheim bei Worms, das ihnen ihren Zunamen gab. Von Hangen-Weißheim kamen die Nachfahren zuerſt nach Weſthofen und ſpäter nach Oſthofen, zwei Wegſtunden von Worms. Schon vor Hunderten von Jahren werden die Weißheimers als Schöffen, Gemeindevorſteher und Kirchenvorſteher erwähnt, und die Familie erhielt vom Kaiſer Wenzeslaus ein Wappen, das ſie heute noch führt.

Der Vater des Muſikers war der Höchſtbeſteuerte der ganzen Gegend und hatte als ſolcher ohne weiteres Sitz und Stimme im Gemeindeparlament. Er beſaß die Steinmühle in Oſthofen und betrieb neben der Müllerei eine große Land- und Viehwirtſchaft, Weinbau und Weinhandel, eine Bäckerei und eine Kohlengroßhandlung. Eine Zeit lang war dieſer Steinmüller auch Bürgermeiſter von Oſthofen, lange Jahre auch Abgeordneter des Provinzialtags, und im Jahre 1848 wurde er in die erſte Kammer der Stände im Großherzogtum Heſſen berufen. In ſeinem Hauſe verkehrten nicht nur bedeutende politiſche Perſönlichkeiten dieſer Zeit ſondern auch ſonſtige Kapazitäten von Rang.

Wendelins Vater war ein begeiſterter Achtundvierziger, der es auf das lebhafteſte bedauerte, daß damals der deutſche Einheitsſtaat noch nicht entſtand. Während der Reformationsbeſtrebungen des katholiſchen Pfarrers Ronge, der des heiligen Rockes in Trier wegen mit ſeiner Kirche in Konflikt gekommen war, trat Weißheimer, der Vater des Komponiſten, mit ſeiner ganzen Familie aus der evangeliſchen Kirche aus und ſchloß ſich den Deutſch-Katholiken, den ſpäteren Freireligiöſen an, was erbitterte Kämpfe in ſeiner Heimat nach ſich zog. Zwei Brüder des Komponiſten hatten ſich dem Jahnſchen Turnverein angeſchloſſen und ſich als Freiſchärler an dem Aufſtand in der Pfalz beteiligt.

In dieſer Zeit und in dieſer Umgebung verlebte Wendelin Weißheimer ſeine Jugendjahre, empfing an der Quelle den anſchaulichſten Unterricht der Geſchichte einer großen Zeit und machte ſich ihre gewaltige Idee ſo zu eigen, daß er ſein ganzes Leben lang beſtrebt war, dieſe große Idee mit verwirklichen zu helfen. Damals erkannte er ſchon klar und deutlich die Aufgaben, die nur der Staat, und diejenigen, die nur die Kirche zu löſen haben. Zu ſeinen ſchönſten Erinnerungen aus jener Zeit gehörten die Reden Robert Blums in Worms, der Gottesdienſt des Reformators Ronge eben daſelbſt und das Auftreten Heinrich von Gagerns.

Bald nach den ſturmbewegten Jahren 1848 und 1849 kam Wendelin nach Darmſtadt in die Real- und höhere Gewerbeſchule, die er als normaler Schüler durchlief, deren Abgangszeugnis ihm die Möglichkeit zum Studium gab. Nach dem Willen ſeines Vaters aber ſollte er zuerſt ein Kaufmannslehrling werden und dann das Müllereihandwerk von Grund auf erlernen. Später wollte ihm ſein Vater die Steinmühle übergeben.

Dazu aber kam es nicht. Zur gleichen Zeit nämlich, da Wendelin als Schüler nach Darmſtadt gekommen war, hatte der Kapellmeiſter Schindelmeißer, einer der wenigen erſten Anhänger Richard Wagners, die Darmſtädter Hoftheaterkapelle übernommen und wirkte nun mit den Aufführungen von „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ als Pionier der Wagnerſchen Kunſt. Wendelin, der ſchon im Elternhauſe von einem älteren Bruder und von ſeiner Mutter, einer Tochter des Brauerei- und Gutsbeſitzers Beſt in Oſthofen, von dem Neutöner Wagner und ſeinem faſt ausſichtsloſen Kampf gar manches gehört hatte, verſchaffte ſich mit Hilfe ſeines Klavierlehrers, des Hofmuſikers Wieſe, Zutritt zu den Proben und Aufführungen der Wagner-Opern und erreichte es auch, daß er die Klavierauszüge derſelben aus der Hoftheaterbibliothek geliehen bekam. In ſeinem „Wagnerdelirium“ ſchrieb er ſich beide Auszüge in kürzeſter Zeit ab und war von da an Zeit ſeines Lebens dem Genius Wagners verfallen. Hofkapellmeiſter Schindelmeißer hörte von dem jungen Wagnerverehrer, nahm den muſikaliſch außerordentlich begabten Jünger der Wagnerſchen Kunſt in ſeinen Unterricht und fuhr nach Abſchluß der Schuljahre Wendelins eigens nach Oſthofen, um deſſen Eltern zu beſtimmen, ihn Muſiker werden zu laſſen. Nach langen Auseinanderſetzungen wurde dieſes Ziel erreicht.

Wendelin ging zum Muſikſtudium nach Leipzig. Moſcheles, Hauptmann, Rietz u. a. wurden ſeine Lehrer. Privat verkehrte er in dem Hauſe des freireligiöſen bedeutenden Profeſſors Roßmäßler, von dem er ſehr wertvolle Anregungen erhielt, wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Fragen auch dem einfachen Manne des Volkes verſtändlich zu machen. Der junge Wagnerſtürmer und -kämpfer hatte in dem Mendelsſohn-Leipzig es gar bald mit den tonangebenden Muſikkreiſen und auch einem Teil ſeiner Lehrer verſchüttet, und in dem kleinen Schumannkreiſe wirkte er mehr als ein Hecht im Karpfenteiche, nur von ſeinem Freunde Draeſeke eifrigſt ſekundiert. Nach zweijährigem Studium verließ Wendelin Leipzig, nicht ohne ſein Herz an Roſalie Scholle, ſeine zukünftige Gemahlin, verloren zu haben. Sein wichtigſtes Erlebnis war das perſönliche Bekanntwerden mit Liſzt.

Der junge Kapellmeiſter ſollte nun am Mainzer Theater die Muſikdirektorenſtelle übernehmen, die ihm ſein väterlicher Freund Schindelmeißer verſchafft hatte. Bevor er aber dieſe Stelle antrat, machte er eine Reiſe in die Schweiz, um mit dicken Empfehlungsbriefen ſeinen Abgott Richard Wagner in der Verbannung in Zürich zu beſuchen. Dann erſt wandte er ſich nach Mainz, um dort, wo man von Wagner noch nichts kannte, für die neue Kunſt zu werben und Wagnerſche Werke aufzuführen. Die Mainzer aber waren ſo konſervativ, daß Wendelins Plan nicht gelang. Nur Wagners Fauſtouvertüre konnte er nach heftigen Kämpfen zur Aufführung bringen. Die Mainzer aber nahmen das Werk teilweiſe eiſig kalt, teilweiſe lachend und ziſchend auf. Nur e i n Hörer klatſchte beharrlich Beifall, und der war: Peter Cornelius, der denn auch darauf eine lebenslange innige Freundſchaft mit Weißheimer ſchloß.

Nach dem Theaterwinter ſollte Weißheimer auf Wunſch und Drängen Schindelmeißers eine Kapellmeiſterſtelle an einem ſüddeutſchen Theater übernehmen. Aber Weißheimer lehnte ab und ging als Kompoſitionsſchüler nach Weimar zu Liſzt, um von dieſem Großen den letzten Schliff zu empfangen. Liſzt bezeichnete Weißheimer als einen ſeiner begabteſten Lieblingsſchüler und führte Werke von ihm in Konzerten beim Großherzoglichen Hofe auf. Bei Liſzt lernte Weißheimer auch deſſen Tochter Coſima und Hans von Bülow kennen; und Bülow und Weißheimer waren ſich ſtets und ſtändig nicht nur als Freunde zugetan, ſondern ſie

tauſchten ſpäter auch ihre Erfahrungen im Dirigieren aus, und Bülow, der geniale Dirigent, ſchätzte Weißheimer als einen ebenbürtigen Meiſter.

Nach der Weimarer Zeit kehrte Weißheimer zunächſt nach Mainz zurück, privatiſierte darauf in Oſthofen, um ſich ganz ſeinen Kompoſitionen zu widmen, ging dann als Kapellmeiſter an das Theater zu Würzburg, darauf in der gleichen Eigenſchaft nach Augsburg. Seine Wanderjahre führten ihn auch nach Düſſeldorf, Zürich und an die Krolloper in Berlin. Schließlich wurde er nach der Heimkehr Elſaß-Lothringens in das Reich als erſter Kapellmeiſter an das neue kaiſerliche Theater zu Straßburg berufen. Dort blieb er mehrere Jahre und hatte die Genugtuung, daß Kaiſer Wilhelm I. die Aufführung ſeiner Oper „Meiſter Martin und ſeine Geſellen" beſuchte und ihm ſehr ſchmeichelhafte Lobesanerkennungen ſagte. Urſachen mit politiſchen Hintergründen ließen ihn im Jahre 1879 den Beruf eines Theaterkapellmeiſters ganz aufgeben. Die letzten 30 Jahre ſeines Lebens verbrachte er als Privatmann, zuerſt in Freiburg i. B., ſpäter im Sommer jeweils in Kandern im Schwarzwald und im Winter in Como in Italien. Im Jahre 1909 ließ er ſich dauernd in Nürnberg nieder, um ſich dort ganz neuen und großen Aufgaben widmen zu können. Der Tod rief ihn im Jahre 1910 mitten aus den Sielen.

Während ſeiner langen Kapellmeiſtertätigkeit war er ſtets bemüht, für Richard Wagner und ſeine unvergleichliche Kunſt einzutreten; und wenn heute Wagners Kunſt Gemeingut des ganzen deutſchen Volkes iſt und Wagner als einer der größten Deutſchen anerkannt, geehrt und verehrt wird, dann hat auch Weißheimer ſehr, ſehr viel dazu beigetragen, daß dem ſo iſt.

Als Weißheimer zum zweiten Mal Kapellmeiſter in Mainz und er nach dieſer Zeit in Oſthofen mit dem Entwurf und der Ausarbeitung eigener Kompoſitionen beſchäftigt war, hatte Richard Wagner Aufenthalt in Biebrich genommen. Und damals entſtand zwiſchen Wagner und Weißheimer eine ſo innige Freundſchaft, daß aus der Biebricher Zeit Wagners die Perſon Weißheimers überhaupt nicht weggedacht werden kann. Damals ſuchte auch Wagner ſeinen Freund Weißheimer mehrmals in Oſthofen auf, und auch Coſima und Hans von Bülow waren Gäſte in der Steinmühle zu Oſthofen.

Ganz abgeſehen davon, daß damals Weißheimer die Entſtehung der „Meiſterſinger" miterlebte und Wagner als „Gehilfe" gerne zur Hand ging, machte er ſich aber um den großen Deutſchen ganz beſonders dadurch verdient, daß er ihm in den Zeiten höchſter finanzieller Not immer wieder mit Hilfe ſeines Vaters mit größeren Darlehen aushalf und ſo Wagner vor dem äußerſten bewahrte. Herrliche Dankesbriefe Richard Wagners an Weißheimer, den „Bankier Wagners", legen Zeugnis dafür ab, welchen Wert dieſe geldlichen Hilfen für die Entwicklung und das Weiterkommen Wagners gehabt haben. Als alle ihn verließen, blieb Weißheimer allein ihm treu. Mit ſeiner ganzen Perſon ſtellte er ſich dem geliebten Freunde zur Verfügung. Er ging mit Wagner nach Wien und half ihm bei der Einſtudierung von „Triſtan und Iſolde". Und als die Aufführung dieſes Werkes trotz der langen Vorbereitungen doch ins Waſſer fiel und Wagner vor ſeinen Wiener Gläubigern, die ihn in Schuldhaft legen wollten, fliehen mußte, da beſtellte er Weißheimer telegraphiſch nach Stuttgart, um mit ihm und auf ſeine Koſten „eine Zeit lang von der Welt zu verſchwinden". Da aber kam die große Wandlung in Wagners Leben. Während er und Weißheimer die Koffer packten, um der Welt auf einige Zeit zu entfliehen, traf des Bayernkönigs Abgeſandter ein, um Wagner zu den höchſten Ehren zu geleiten. Die Fahrkarte nach München zu Wagners Glück bezahlte Weißheimer, der Freund in höchſter Not.

Über dieſe Schickſalswende war Weißheimer ſicher ebenſo froh als Wagner ſelbſt. Und doch war ſie für ihn der tragiſchſte Augenblick in ſeinem Leben. Neue und gewaltigere Freundſchaften ſtiegen für Wagner auf, das Verhältnis zu Weißheimer wurde kühler und kühler und erloſch ſchließlich, bedingt durch das Eintreten Coſimas in Wagners Leben, ganz.

Weißheimer ſchied von da an auf das ſchärfſte Richard Wagner als Perſon von Richard Wagner, dem unſterblichen Genie. Dieſem diente er bis an das Ende ſeines Lebens. Und als er nach ſeiner Straßburger Zeit zurückgezogen ſeinen literariſchen und kompoſitoriſchen Arbeiten lebte und nur zuweilen den Taktſtock in die Hand nahm, da ward es ihm klar, daß die Aufgabe Wagners eigentlich aus drei Teilen beſtand. Die Schöpfung der unvergleich-

lichen Werke aus dem Urgrund deutscher Art, der Aufbau eines Tempels für sie und ihre mustergültige Darbietung, das war die Aufgabe des Meisters selbst und war so groß und so gewaltig, daß sie seine ganze Schaffenskraft in Anspruch nahm. Ihn dabei als ein zweites Ich zu unterstützen und das Erbe zu wahren, wenn der Meister einmal nicht mehr war, für diese Aufgabe hatte das Schicksal Cosima bestimmt. Die dritte Teilaufgabe, das ganze deutsche Volk für das Werk des Meisters aufnahmefähig zu machen und solche Organisationen zu schaffen, daß auch der letzte deutsche Volksgenosse Anteil am höchsten Kulturgut habe, diese Aufgabe wollte Weißheimer übernehmen und in die Tat umsetzen. Deshalb war er nach langen Jahren schöpferischer Einsamkeit 1909 nach Nürnberg gezogen, um dort seine lang gereiften Ideen zur praktischen Tat zu führen. Das Schicksal aber ließ ihn nur noch wenige Monate leben und nur den Anfang vom Anfang gestalten. Nur noch in hinterlassenen Briefen können wir lesen, wie weitblickend er in dieser Hinsicht gedacht. Er sah als Prophet eine Zeit, die heute Erfüllung wird, wenn man sich bemüht und bestrebt, „die Kunst dem Volke" zu bringen. Und schaute er auch nur von weitem dieses Land und dieses Ziel, so war er doch ein Pionier der neuen Zeit.

Aber nicht nur als solcher verdient er ein größeres Interesse, als man ihm bisher entgegengebracht hat, auch als der Komponist der Lieder alter deutscher Minnesänger, als der Komponist Körnerscher und Goethescher Gedichte, als der Komponist der vaterländischen Oper „Theodor Körner", die einst in München mit so großem Beifall aufgeführt worden ist, ebenso als der Komponist der Spieloper „Meister Martin und seine Gesellen", die ehedem den Weg über viele deutsche Bühnen gefunden hat und nach einem Text nach E. Th. A. Hoffmann einen Ausschnitt aus der Nürnberger Dürerzeit gibt, und schließlich als der Komponist einer, in seinem Nachlaß vorgefundenen, bisher unbekannten Oper „Ingeborg von Dänemark" hat Weißheimer dem deutschen Volke doch noch gar manches zu sagen, denn seine schöne und starke Kunst wurzelt im rheinischen Boden und atmet rheinische Freude und rheinische Luft. Gewiß war er kein Stern der ersten Größe, vielleicht nur vom zweiten oder dritten Rang; was aber wäre das Wunder des nächtlichen Sternenhimmels ohne sie?

Vielleicht wird Weißheimers 100. Geburtstag im Jahre 1938 zum Tage seiner Wiedergeburt!

# Wieland's und Schweitzer's „Alceste" (1773, Weimar):

„. . . eine deutsche Oper,
von einem Deutschen gedichtet,
von einem Deutschen komponiert,
von Deutschen gesungen,
vor einem deutschen Fürsten mit Beifall aufgeführt . . ."
(Schwetzingen/Mannheim 1775/76)

(Hermann Abert.)

Von F. Peters-Marquardt, Coburg.

Karl von Winterfeld, dessen „musikhistorische Arbeiten . . . für die quellenmäßige deutsche musikgeschichtliche Forschung grundlegend wurden" (Hugo Riemann), stellte in seinem 1851 in Berlin erschienenen musikwissenschaftlichen Buch „Alceste" den Opern gleichen Stoffes von Händel („Admet") 1726 und Gluck („Alceste") 1769 mit italienischen, von Lully 1674 und Gluck 1776 mit französischen Texten merkwürdigerweise nicht die überhaupt erste durchkomponierte und gleichnamige Oper in deutscher Sprache von Schweitzer 1773 gegenüber. Die einfache Erklärung dieser — bei der im übrigen verdienstvollen Arbeit eines solch gewissenhaften Gelehrten — einigermaßen verwunderlichen Tatsache dürfte sich aber wohl leicht aus der Überschrift eines Gedenkaufsatzes für Anton Schweitzer, den Schöpfer der „ersten deutschen Oper" (Alceste) ergeben, den Verfasser am 8. Juni 1935 zum 200. Geburtstage des Meisters in der „Bayerischen Ostmark" (Nr. 132) veröffentlichte: „Das Lebenswerk eines Vergessenen"!

Die 250. Wiederkehr des Geburtsjahres Händels, den die Engländer noch heute ganz für sich in Anspruch zu nehmen belieben, feierte man 1935 in allen Erdteilen. Und auch 1937

gedachte die internationale Musikwelt zwar der Todestage des egoistischen Stockromanen Lully (gest. 1687) und des von Jesuiten geschulten päpstlichen Ritters von Gluck (gest. 1787), gegen den Schweitzers Coburger Landsmann, der erste deutsche Musikhistoriker und Göttinger Universitätsmusikdirektor J. Nik. Forkel aus Meeder 1778 in seiner „Musikalisch-kritischen Bibliothek" in interessanter Weise scharf vom Leder zog. In demselben Jahre wie sein großer Antipode Christ. Willibald Gluck in Wien starb auch unser Anton Schweitzer in Gotha. Aber der urdeutsche Meister aus Coburg blieb auch diesmal wieder hier wie dort an seinem 150. Todestage nahezu vergessen! Mozart bezeichnete in einem seiner Briefe an den Vater 1778 das Rezitativ (mit der Arie für Tenor) des Admet aus der Oper „Alceste" mit dem Anfang „O Jugendzeit! o gold'ne Wonne" als das beste darin. „Diese Szene zeigt ganz besonders, daß sich Schweitzer, wenn ihm der Text eine gute Unterlage bot, den Besten seiner Zeit an die Seite stellen konnte" (Julius Maurer, „Anton Schweitzer als dramatischer Komponist" S. 53).

Der heute als Lehrer an der Hochschule für Musik und Theater der Stadt Frankfurt a. M. wirkende Kapellmeister und Biograph Schweitzers schrieb mir zwar — wovon man sich bereits in den beigegebenen Musikbeispielen überzeugen konnte — über die „Alceste": „Die Oper erfordert Sänger, die mit allen Wassern glanzvollen Virtuosentums gewaschen sind, und die sind heute rar." Aber vielleicht fügt es der Zufall dennoch, daß sich irgendwo ein namhafter Tenor oder eine Koloratursängerin für diese dankbaren Aufgaben (das Goethe-National-Museum in Weimar besitzt den Klavierauszug mit obligater Violine zu der Arie der Parthenia: „O! der ist nicht vom Schicksal ganz verlassen") begeistern. Der deutsche Rundfunk wird solchen Kostbarkeiten gewiß ein bereitwilliger Mittler sein.

Nun gibt es allerdings nach Prof. Dr. Peter Raabes eigenen Worten keinen Zufall. Wie anders aber soll man es bezeichnen, wenn einem ausgerechnet in der Woche zwischen Chr. W. v. Glucks (15. 11.) und A. Schweitzers (23. 11.) 150. Todestag in des letzteren Komponisten Geburtsstadt Coburg bei einer Musikalien-Entrümpelung eine Handschrift des unvollendeten Melodramas nach J. Ch. Brandes: „Ariadne auf Naxos" von unserm Schweitzer in die Hände fällt, das dieser teilweise zu „Alceste" benutzt hat. Sein Gothaer Vorgänger als Hofkapellmeister, der Böhme Georg Benda, dessen „Ariadne" 1775 herauskam, sah in Anton Schweitzers gleichzeitiger Betätigung auf dem neuartigen Gebiet des Melodrams eine starke Konkurrenz, die zum Teil die Schuld am Rücktritt des ersteren im Jahre 1776 trug. Nach vergeblicher Bewerbung um die Weimarer Kapellmeisterstelle bei Herzog Carl August erhielt Schweitzer 1778 den Gothaer Posten. — Wenn man dann außerdem noch (ohne etwa danach zu suchen) in derselben genannten Zeitspanne in einer alten Coburger Briefsammlung aus dem Jahre 1779 folgende Sätze findet, dann könnte man zwar mit Peter Raabe geneigt sein an mehr denn Zufall zu glauben! Wir lasen:

„. . . Große Komplimente muß ich Ihnen doch noch melden, die mir Herr Kapellmeister Schweitzer an die Frau Path Tante aufgetragen hat und die Sie nebst meinem verbindlichsten Empfehle ausrichten werden. Da Herr Schweitzer in Ihres Herrn Schwagers Hause wohnt, so hatte ich die Ehre ihm einige Mal meine Aufwartung zu machen. Dieser steht in einem Ansehen und spielt eine so glänzende Rolle in Gotha, das ich Ihnen nicht groß genug beschreiben kann; sein Ruf ist auch überall bekannt . . ."

Hat sich Dr. Julius Maurer im Jahre 1912 durch seine bei Breitkopf & Härtel als Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft erschienene umfassende Arbeit über Leben, Werke und Briefe Schweitzers (nebst Notenbeilagen) schon vor 25 Jahren größte Verdienste um die Erhaltung des Namens dieses Schöpfers der ersten deutschen Oper auf wissenschaftlichem Gebiet erworben, so konnte bei Gelegenheit der 200. Wiederkehr des Geburtsjahres Anton Schweitzers (1735) dessen elterliches Haus in Coburg, Leopoldstraße 37, vom Verfasser festgestellt werden. Sippenforscher Emil Herold-Neustadt schrieb im Januar 1937 in „Bauern- und Bürgerfamilien des Coburger Landes", Heft I, ausführlich über die Blutsverwandten der aus Stuttgart im 17. Jahrhundert zugewanderten Familie „Schweizer", deren Abkömmlinge noch in Marburg und Darmstadt leben. Um die Neubearbeitung der Opern und Singspiele Schweitzers macht sich in den letzten zwei Jahren ganz besonders verdient Hans Ed. Lüttke in Leipzig, Hölderlinstr. 1/II (bereits durch Preise der Akademie der Künste in



ZFM Archiv

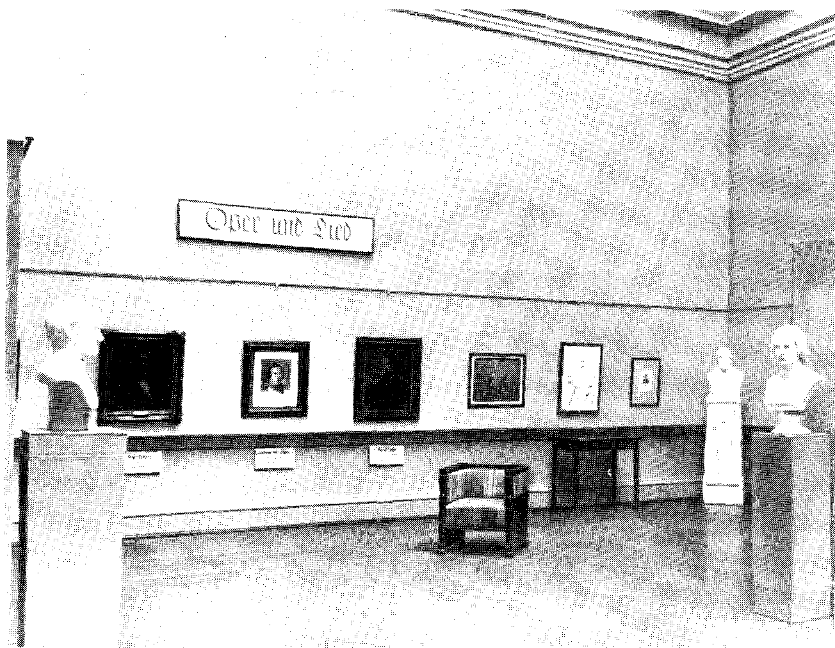
Wendelin Weißheimer

Geb 26. Februar 1838

Gest. 16. Juni 1910




„Das Landeskonservatorium“

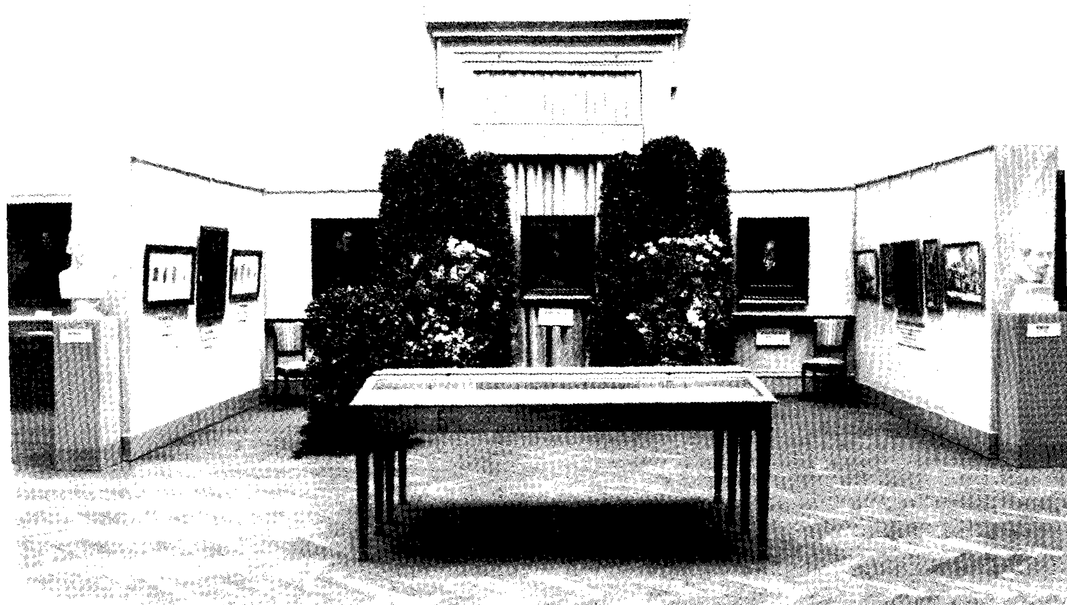



„Oper und Lied“

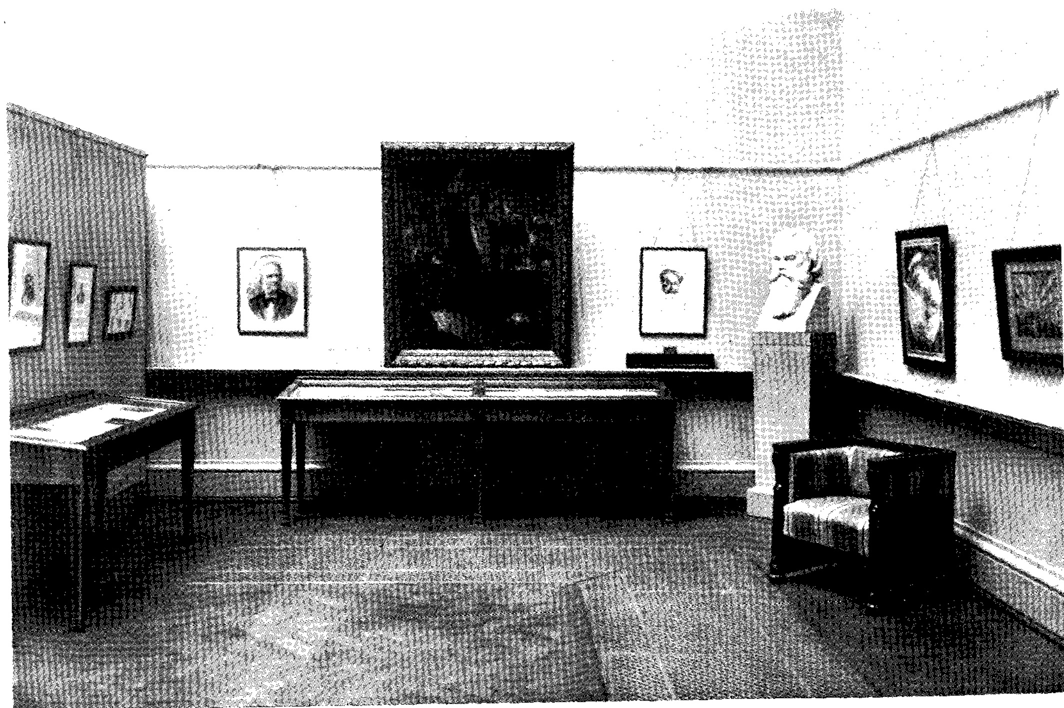
Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt“

(Aufnahmen Atelier Helionovum, Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Horst Büttner: Richard Wagner-Gedenkjahr Leipzig 1938



„Die Thomaskantoren“

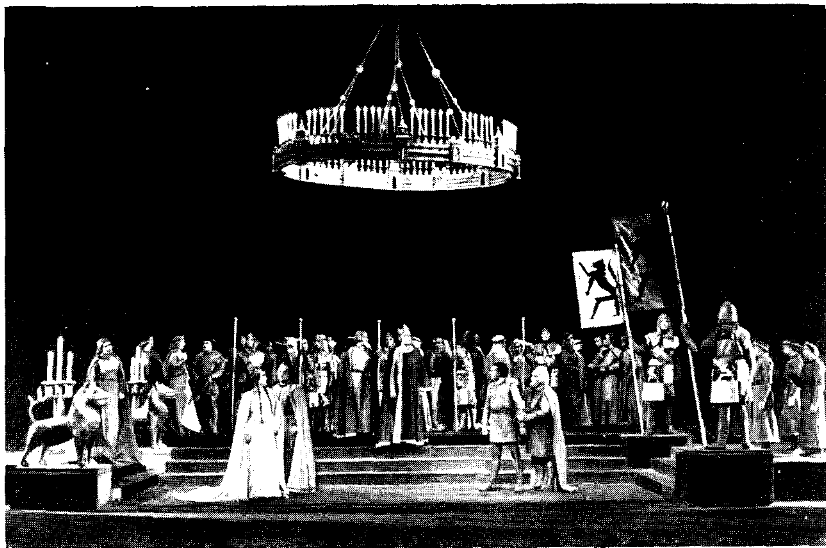


„Das Gewandhaus“

Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt“

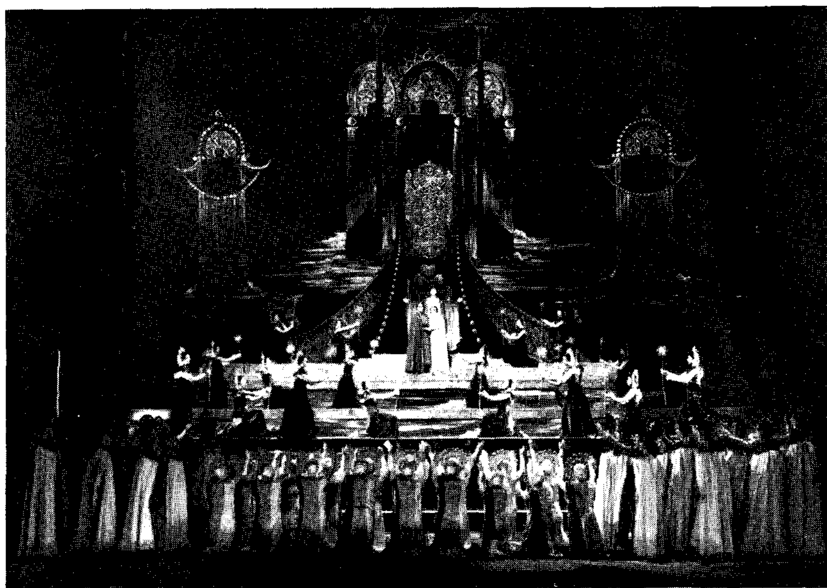
(Aufnahmen Atelier Helionovum, Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Horst Büttner: Richard Wagner-Gedenkjahr Leipzig 1938



Szenenbild zu Richard Wagner „Die Hochzeit“ im Neuen Theater in Leipzig

(von links nach rechts: Lora — Lilly Trautmann, Ada — Ilse Schüler, Arindal — Heinz Daum, Harald — Hanns Fleischer, König Hadmar — Friedrich Dalberg, Cadolt — Theodor Horand, Admund — Paul Reinecke)



Szenenbild zu Richard Wagner „Die Feen“ im Neuen Theater in Leipzig

(Mittelgruppe: Arindal — August Seider, der Feenkönig — Friedrich Dalberg, Ada — Gretl Kubatzki)

(Aufnahmen E. Hoenisch-Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Horst Büttner: Richard Wagner-Gedenkjahr Leipzig 1938

Berlin und der DAF ausgezeichnet), der aus Anlaß des 150. Todestages Anton Schweitzers auf Anregung des Verfassers folgenden Gedenkaufsatz in der „Bayerischen Ostmark" veröffentlichte:

„Heute, am 23. November, vor 150 Jahren starb in Gotha der Komponist Anton Schweitzer, der Schöpfer der ersten durchkomponierten Oper in deutscher Sprache. Schweitzer ist ein Sohn der Bayerischen Ostmark, seine Wiege stand in Coburg (1735), wo seine Vorfahren als Handwerker ansäßig gewesen sind. Er aber zog ein unstetes Künstlerleben der Seßhaftigkeit vor, und so sehen wir ihn als Chorknaben in Hildburghausen, wo er nach dem Stimmwechsel die Bratsche in der Kapelle seines herzoglichen Gönners spielte, wie uns Dittersdorf in seinen Erinnerungen anschaulich schildert, von dort kam er nach Bayreuth, wo er bei Kleinknecht eine gründliche theoretische Ausbildung empfing, daneben aber auch das Opernschaffen der Lieblingsmeister des Großen Friedrich, Hasses und Grauns, kennen lernte. Somit gehört Schweitzer dem Bayreuther Kulturkreis an, wenn auch Wagner von seinem ersten unmittelbaren Vorgänger nichts gewußt hat, da man sich bemühte, das Wirken dieses Pioniers der Vergessenheit auszuliefern. Nach einer Studienreise durch Italien kam Schweitzer wieder nach Hildburghausen. Als dort infolge finanziellen Zusammenbruchs die Kapelle und das Theater 1769 aufgelöst wurde, schloß er sich, der wenigstens den Titel eines Hofkapellmeisters gerettet hatte, der Seilerschen Theatergruppe an, deren Leiter Wesentliches zur Einführung des deutschen Singspiels beigetragen hat. Auch hier waren die äußeren Umstände ganz traurige. Was diese armen Komödianten auszustehen hatten, muß man in der Selbstbiographie des Theaterdichters Michaelis lesen, der sich dabei die Schwindsucht holte. Da war es wirklich ein Glückswechsel, als das Ensemble in Weimar festen Boden gewann.

Hier lernte unser Meister Wieland kennen, und auf Anregung der Herzogin Anna Amalia schufen beide die erste deutsche Volloper „Alceste" (nach Euripides), die am 28. Mai 1773 im Schloßtheater mit glänzendem Erfolg in Szene ging. Die deutsche Sache hatte einen entscheidenden Sieg davongetragen, im gleichen Jahre, in dem Goethe mit seinem „Götz von Berlichingen" sich vom französischen Vorbild befreite und damit dem deutschen Drama die Bahn freigab. Der Erfolg der „Alceste" war aber kein mühelos errungener. Wieder sehen wir die Dunkelmänner am Werke: Wieland und mit ihm Schweitzer (dessen Engagement nach Wien durch Gluck verhindert wurde) sahen sich den Angriffen jener Elemente ausgesetzt, die nach Auflösung des Jesuitenordens in Logen und Geheimbünden ihr elendes Treiben fortsetzten. Für jene war es ein Triumph, als sie den 76jährigen Dichter noch zum Eintritt in die Loge veranlassen konnten. Somit ist es erklärlich, wenn von Schweitzers Schaffen so gut wie jede Spur ausgelöscht ist. Und doch ist es Tatsache, daß auf ihm Mozart sein Wirken aufbaute, bis endlich Weber mit seinem „Freischütz" den endgültigen Sieg der deutschen Oper herbeiführte. Unter diesem neuen Gesichtspunkt wird auch die bleibende Bedeutung Wielands und Schweitzers klar ersichtlich.

Von weiteren Werken Schweitzers seien erwähnt: das reizende Singspiel „Die Dorfgala" mit einer köstlichen Schulmeistertype und der lockeren angeblichen Französin Antoinette, kleinere Bühnenwerke wie „Herkules am Scheidewege", „Polyxena", ferner ein lang beliebtes Osteroratorium u. a. m. In Gotha, wo Schweitzer am ersten Hoftheater unter Leitung Eckhofs tätig war, erreichte ihn der ehrenvolle Auftrag, für Mannheim eine deutsche Oper zu schreiben. Der Text war ebenfalls von Wieland. Mozart äußerte sich begeistert über die Musik, die noch schöner sei, als zur „Alceste". Es war „Rosemunde", die erste romantische deutsche Oper, 36 Jahre vor Hoffmanns „Undine" (Berlin 1816. Der Verfasser). Auch dieses Werk fiel leidigen Umständen zum Opfer.

Während seiner letzten Lebensjahre brachte Schweitzer nicht mehr den Mut auf zu neuen Schöpfungen, der Enttäuschungen waren es zu viele. Der größte Teil seiner Kompositionen diente nach seinem Tode (1787) dem Hauswirte, einem Bäcker, zum Ofen anheizen. Bei der Betrachtung der Musikerschicksale vergangener Zeit immer wieder und fast durchweg dasselbe traurige Bild! Die Gegenwart, in der nun die Einzelbegabung zum Pflegegut der gesamten Nation erhoben ist, wird auch Schweitzer und seinem Dichter Wieland wieder den Ehrenplatz einräumen, der ihnen gebührt, als Schöpfer der klassischen deutschen Oper" (H. Lüttke).

# Richard Wagner-Gedenkjahr Leipzig 1938.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Leipzig iſt vielleicht die rätſelhafteſte deutſche Großſtadt. Der deutſchen Wiedergewinnung des ſlawiſchen Oſtens verdankt es im letzten Grunde ſein Entſtehen, und dieſen „kolonialen" Charakter hat Leipzig eigentlich nie verloren. Ein günſtiger kolonialer Boden zieht wie ein magnetiſcher Wirbel alle möglichen Kräfte des landnehmenden Volkes von überall her an ſich, formt und prägt ſie dann aber auch ſo, wie er ſie braucht. Das gilt ganz allgemein von dieſer Stadt, das gilt im beſonderen von ſeiner Muſik. Die wenigſten von den vielen Männern, die muſikaliſch hier führend waren, ſind geborene Leipziger geweſen. Die Thomaskantoren der Barockzeit, die aus dem Erzgebirge kamen; Bach, bei dem Leipzig erſt weſentliche Endſtation ſeiner Laufbahn war; Hiller, der aus der Lauſitz kam; der Vogtländer Robert Schumann; der Berliner Albert Lortzing, den es von Detmold ausgerechnet nach Leipzig verſchlug; weſentliche Träger des heutigen Muſiklebens und -ſchaffens: ſie kamen und kommen von anderswoher, und es war notwendig, daß ſie gerade hierher kamen, weil ihnen erſt dadurch die Erfüllung ſchickſalsmäßig geſtellter Aufgaben möglich wurde. Denn Bach entfaltete erſt als Thomaskantor ſeine Kunſt der Polyphonie zur höchſten Vollendung; Lortzing hatte nur hier die Möglichkeit, auf dem durch Hiller vorbereiteten günſtigen Boden ſeine deutſche Muſikkomödie auszubilden und ihr zum Durchbruch ins allgemeindeutſche Muſikbewußtſein zu verhelfen. Und das iſt es, was ſo rätſelhaft anmutet: die irrationalen Geſetze, nach denen der muſikaliſche Genius dieſer Stadt aus dem weiten Raum des deutſchen Volkstums ſeit Jahrhunderten jene Kräfte an ſich zieht, die er zu ſtändig ſich erneuernder Wirkſamkeit nötig hat.

Dieſe und noch ſo manche andere Gedanken ergaben ſich bei eingehender Beſichtigung der Ausſtellung „Leipzig, die Muſikſtadt", die am 13. Februar, dem Todestag Richard Wagners, im Muſeum der bildenden Künſte nach einer kurzen Anſprache von Stadtrat Hauptmann durch Oberbürgermeiſter Dönicke der Öffentlichkeit übergeben wurde. Der erſte Beſucherkreis der Ausſtellung ſtand noch unter dem Eindruck der „Eröffnungsfeier für die Veranſtaltungen der Muſikſtadt Leipzig zum 125. Geburtstag Richard Wagners", die vorher, um 11 Uhr, im Neuen Theater zahlreiche Vertreter der Partei, des Staates, der Stadt, der Wehrmacht und des künſtleriſchen Leben vereinigt hatte. Am Abend des gleichen Tages begann das Neue Theater ſeinen erſten Zyklus „Das dramatiſche Geſamtwerk Richard Wagners" mit einer Aufführung des Opernfragmentes „Die Hochzeit" und der Jugendoper „Die Feen". Bereits am Vorabend fand eine feſtliche Aufführung von Hölderlins Trauerſpiel „Der Tod des Empedokles" im Alten Theater ſtatt. Eine vorzüglich ausgeſtattete Feſtſchrift von hundertzehn Seiten Umfang „Leipzig, die Geburtsſtadt Richard Wagners, feiert den 125. Geburtstag des Meiſters" wurde im Auftrag des Oberbürgermeiſters (Kulturamt) von dem Intendanten der Städtiſchen Theater im Verlag von Max Beck, Leipzig, herausgegeben; unter einem Geleitwort von Stadtrat Hauptmann bringt ſie die Folge der Veranſtaltungen, die ausführenden Kräfte, einen Vorbericht über die Ausſtellung von Dr. Friedrich Schulze und einen Aufſatz von Dr. Walter Lange „Des Meiſters Heimathſchein". Sie erhält ihre beſondere Anſchaulichkeit durch eine Fülle von Tiefdruckbildern aus Leipzigs Muſikgeſchichte und zum Wagnerzyklus des Neuen Theaters. Weit über den einmaligen Zweck des Programmbuches und den heimatkundlichen Wert hinaus gewinnt ſie dadurch Bedeutung für die Wagnerliteratur, für die allgemeine Theater- und Muſikgeſchichte.

Es war ein geſchickter kulturpolitiſcher Zug, gleich zu Beginn der Veranſtaltungen des Feſtjahres durch die zwingende Anſchaulichkeit der Ausſtellung und des Programmbuches den entſcheidenden Nachdruck auf den heimatbedingten Charakter dieſes ganzen Geſchehens zu legen; mag ſich auch im weiteren Verlauf durch den Wagner-Zyklus die Aufmerkſamkeit mehr auf die Perſönlichkeit Wagners und — durch das 25. deutſche Bachfeſt im April — auf die mächtige Geſtalt des Thomaskantors richten: Der Grundklang des Heimatlichen wurde ſofort ſo ſtark angeſchlagen, daß er wohl vernehmlich weiterhallen wird bis weit in das Jahr hinein und darüber hinaus.

Denn: selbst dem Kenner von Wustmann-Scherings verdienstvoller Musikgeschichte Leipzigs drängte sich in dieser Ausstellung die ausschlaggebende Bedeutung eines heimatlichen Kulturkreises auch für alle große Kunst mit vorher nie erlebter Kraft auf. Der Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums, Dr. Schulze, hatte diese Variation über das gegebene Thema „Leipzig, die Musikstadt" durchgeführt, musikalisch beraten von Dr. Paul Rubardt und unterstützt von Prof. Dr. Helmut Schultz für die Musikinstrumente, von Dr. Walter Lange für die Wagner-Abteilung und von der Theaterleitung für die Theaterabteilung. Man hatte die verbindlichen Gestaltungsgesetze einer Variation sorgfältig beachtet: sich immer an das Thema halten, nicht zu weitschweifig werden, übersichtlich und gegensatzreich gliedern. Die Büsten von Bach und Wagner grüßen den eintretenden Besucher, und dann entfaltet in einer stattlichen Zahl von Abteilungen die Musikstadt Leipzig ihren vielfältigen Organismus, wie er sich in Vergangenheit und Gegenwart gebildet hat und sich ständig weiter entwickelt. Thomaskantoren, Gewandhaus, Landeskonservatorium, Oper und Lied, Instrumentenmuseum, musikalische Vereinigungen, kostbare Handschriften und Drucke aus öffentlichem und privatem Besitz, Reichssender, Gohliser Schlößchen: sie zeugen alle von der erstaunlichen Kraft Leipzigs, zufolge einer sehr eigenständigen inneren Dynamik nicht nur einheimische Persönlichkeiten in dauerbaren Institutionen sich auswirken zu lassen, sondern sich auch aus dem allgemeindeutschen Kulturkreis heraus ständig zu erneuern und zu verjüngen. Besonders eindrucksvoll zeigen sich diese geheimen Anziehungskräfte in der Schau des nach wie vor bedeutsamen Leipziger Musikverlagswesens, das in geistig-kulturellem Sinne jene wichtige Aufgabe fortsetzt, die Leipzig als kolonialer Vorposten des Deutschtums lange Zeit hindurch politisch gehabt hat. Die Ausstellung der Leipziger Musikverleger gibt ein überzeugendes Bild davon, welch wesentliche Teile des deutschen Musikschaffens hier verlegerisch betreut wurden und noch werden. Der schöne Ehrenraum für Richard Wagner stellt die Heimatbeziehungen des Meisters entschieden in den Vordergrund. Und dies mit Recht; denn durch die neuesten Forschungsergebnisse, die Walter Lange zu verdanken sind, ist ja erst richtig deutlich geworden, wie stark Wagner stammesmäßig im obersächsischen Volkstum wurzelt. In der Mitte des 17. Jahrhunderts siedelte ein Vorfahr Wagners aus der alten Bergstadt Freiberg nach Hohburg bei Wurzen über, und im Umkreis der Hohburger Berge (Thammenhain, Müglenz u. a.) spielte sich das Leben der Sippe Wagner ab, bis Richards Großvater nach Leipzig zog und damit in den städtischen Kulturkreis eintrat. Die Familie der Mutter ist in mehreren Gliedfolgen im benachbarten Weißenfels nachgewiesen. Wir haben also allen Grund, Wagner als Landsmann entschieden für uns in Anspruch zu nehmen, und der Sachse erkennt unschwer in Wagner wesentliche Züge, die Stammeserbteil sind. So erinnern die in der Ausstellung ausliegenden theoretischen Schriften an das eigentümliche Auseinandertreten von Gefühlswelt und denkerisch-logischer Betätigung, die sich in diesem Volkstum oft findet. Nur ein Sachse konnte es fertig bringen, jahrelang — wie dies Wagner als einziger deutscher Großmeister getan hat — das musikalische Schaffen völlig zugunsten theoretischer Grundlegungen und Formulierungen in den Hintergrund treten zu lassen. Weiterhin erinnert die Sonderschau „Wagners Werk im Leipziger Bühnenbild", die durch Modell und Bild das dramatische Gesamtwerk in den szenischen Neugestaltungen der Leipziger Oper geschlossen darstellt, daran, daß Wagner, von wenigen Früh- und Gelegenheitswerken abgesehen, sein künstlerisches Lebenswerk ausschließlich als ein Mann des Theaters geleistet hat. Dadurch kommt — ins Einseitig-Großartige und deshalb Typische gesteigert — jene Neigung des Sachsen zur Geltung, zwischen sich und das Umweltgeschehen das Bewußtsein kulissenhafter Unwirklichkeit zu legen, das Umweltgeschehen also mit einem psychologischen Kunstgriff als ein Theater zu betrachten, durch das man wohl gefesselt wird und das man sich ansehen muß, das aber im Grunde genommen keine eigentliche Realität hat, den Betrachter also im letzten Grunde nicht berühren kann. Diese Haltung ist dem Sachsen als eine Art seelischer Notwehr durch die harte Realität der Geschichte anerzogen worden, die an leidvoller Bitternis überreich ist. Es ist eine geschickte und — wie man wohl zugeben muß — „helle" Ausweichtaktik, aber auch ein tapferer Charakterzug, zum Leben in aller seiner Härte zu sagen „Du bist ja nur Theater", und man darf annehmen, daß auch dem typischen Sachsen Richard Wagner die reichlich beschwerliche Lebensfahrt dadurch wesentlich erleichtert

worden ist — ganz abgesehen davon, daß dieser Instinkt für alles Theatermäßige in seinem Werk fortwährend zum Ausdruck kommt.

Es fügte sich dem heimatbedingten tragenden Grundgehalt dieser Veranstaltungen sinnvoll ein, daß der Festredner der Eröffnungsfeier, Staatsrat Generalintendant Dr. Ziegler-Weimar, seine Ausführungen strikte unter den Leitgedanken „Wagner als bewußte Verkörperung des Deutschtums und als Erzieher zum Deutschtum" stellte; Wagner selbst, sein Werk und seine gesamte Persönlichkeit, sowie die von ihm ausgehenden Wirkungen bis zur Gegenwart hin belegten diesen Leitgedanken auch für den Nichtfachmann eindrucksvoll und überzeugend. Diese von Dr. Ziegler ausführlich dargestellte, bewußt völkische Haltung Wagners legt aber auch die Frage nahe: Wie kommt ausgerechnet dieser Künstler zu derart scharfer Betonung einer nationalen Haltung innerhalb einer Zeit, die gerade auf künstlerischem Gebiet zu verhängnisvollem Kosmopolitismus neigte? Auch hier bietet die Abstammung Wagners aus dem obersächsischen Volkstum die einzig annehmbare Deutung: In ihm lebt der wache, durch lange geschichtliche Erfahrungen geschulte Instinkt des grenzlanddeutschen Sachsen, der von der Kolonisationszeit des Mittelalters her, von dem Hussiten- und dem Dreißigjährigen Krieg her — um nur diese besonders hervorstechenden Beispiele zu nennen! — die Notwendigkeit völkischer Wachsamkeit im Blute trägt. Es ist jene manchmal unter der Oberfläche schlummernde, aber stets sprungbereite nationale Haltung, die einem Gottsched in Leipzig erfolgreich gegen die Theaterverwilderung arbeiten ließ; es ist die gleiche Haltung, die in Leipzig einen Hiller den ersten entscheidenden Sieg über die welsche Theaterüberfremdung erfechten ließ und sein deutsches Singspiel spontan aufnahm; es ist die gleiche Haltung, die der romantischen Oper eines Marschner in Leipzig eine Heimstätte bereitete; es ist die gleiche Haltung, die der deutschen Musikkomödie Lortzings so hervorragend zugute kam; es ist die gleiche Haltung, von der auch Wagner getragen ist. Der Schöpfer der „Meistersinger", dieser Verherrlichung des Deutschtums, ist ein Sachse, und diese Feststellung bedeutet keine Verengung, sondern wirft ein Licht auf eine wesentliche Kraftquelle von Wagners Persönlichkeit und Kunst.

Durch Bachs dritte Orchestersuite in D-dur, die das Stadt- und Gewandhausorchester zu Beginn der Eröffnungsfeier unter Paul Schmitz werkgerecht spielte, wurde die Beziehung zu jenem „musikalischen Wundermann" hergestellt, den Wagner so treffsicher in seiner deutschen Bedeutung charakterisiert hat. Und auch die weitere musikalische Gabe der Eröffnungsfeier, Wagners „Liebesmahl der Apostel", ist nicht denkbar ohne Wagners heimatliche Bindungen; huldigt es doch unverkennbar dem Liedertafelstil des 19. Jahrhunderts, dessen Hochburg Sachsen ganz ausgesprochen war. Gewiß zeigt sich auch hier ein Wagnerscher Zug, in dem Willen zur Monumentalität, der sich in der Dreichörigkeit äußert. Das Werk, dessen Aufführung im Rahmen eines Wagner-Zyklus nur zu begrüßen war, erinnert jedoch auch daran, daß der Männergesang im vorigen Jahrhundert Träger des nationalen Gedankens war, daß er die deutsche Einigung als „Imponderabilie" im Sinne Bismarcks mit „ersungen" hat. Sowohl die Beliebtheit des Männergesangs in Sachsen wie Wagners Beitrag für diese Kunstgattung erhalten durch diese Tatsache ihre besondere Bedeutung. Der Leipziger Männerchor, der Leipziger Schubertbund, der Männergesangverein „Concordia", eine Gruppe des Opernchores und ein Kammerchor von Mitgliedern des Opernhauses bildeten unter der sicheren Leitung von Hans Stieber einen machtvollen Klangkörper, den Hans Schüler szenisch sinnvoll gegliedert hatte; dadurch kam der dramatische Einschlag des Werkes gut zur Geltung.

Unter stärkster Anteilnahme der Bevölkerung wie der Fachwelt begann dann am Abend die — seit langem ausverkaufte — erste Festspielreihe, die das dramatische Gesamtwerk Wagners von dem Fragment „Die Hochzeit" bis zum „Parsifal" hin umfaßt. Seit 1933 hat die Städtische Oper auf dieses Ziel durch allmähliche szenische Neugestaltung und Neueinstudierung von Wagners Werken hingearbeitet; einige Neugestaltungen kommen während des Zyklus selbst hinzu, so daß nunmehr die planvolle und — für ein Operntheater mit täglichem Spielbetrieb — besonders mühevolle, anforderungsreiche Arbeit ihre Früchte trägt. Es geschieht zum überhaupt ersten Male, daß Wagners Gesamtwerk in diesem Maße szenisch verwirklicht wird, und auch für die Vaterstadt des Meisters, die in der Pflege der Wagnerschen Kunst eine besondere Ehrenpflicht sieht, bedeutet das eine außerordentliche Leistung. Es ist wiederum kein Zufall, daß diese, ein Riesenmaß von selbstloser Arbeit im Dienst am Werk verlangende

Aufgabe gerade in Leipzig geleistet wird. Der Sachse hat die Neigung, alles von Grund auf aufzurollen und dann möglichst umfassend durchzuführen. Jener Zug im sächsischen Volkscharakter, der Leipzig zu einer zweifellos manchmal etwas nüchternen, aber doch auch imponierend tätigen Industrie- und Handelsstadt gemacht hat; jener Zug, der der Leipziger Hochschule den berechtigten Ruf einer „Arbeitsuniversität" eingetragen hat: man glaubt jenen Zug auch in dieser szenischen und musikalischen Verwirklichung des Wagnerschen Gesamtwerkes wiederzuerkennen, die jetzt in den Festspielreihen ihre zusammenfassende Gipfelung findet. Dabei ist die Frage nebensächlich, wer diesen Gedanken nun aufgebracht hat; verwirklicht wird er zum ersten Male hier in Leipzig, was uns wohl zu einiger Befriedigung berechtigt. Diese Gründlichkeit, die alles von Anfang an aufrollen will, lohnte auch gleich am ersten Abend durch die überraschende Entdeckung, daß Wagners erste vollendete Oper, die im Jahre 1833 in Würzburg geschriebene romantische Oper „Die Feen", durchaus nicht eine lediglich biographisch bedeutsame Angelegenheit ist, sondern ein Werk, das einen geradezu durchschlagenden Publikumserfolg davontrug und damit seine Lebensfähigkeit jedem Einsichtigen bewies. Gewiß: Wagner setzt sich hier mit der romantischen Oper Webers und Marschners auseinander; gewiß: das Vorbild Papageno-Papagena ist bei dem Pärchen Gunther-Drolla nicht zu verkennen. Aber bei der Auseinandersetzung mit Vorbildern bleibt es nicht, es kommt zur Bewältigung der Vorbilder; der junge Wagner verfügt über die szenischen und musikalischen Ausdrucksbereiche der romantischen Oper mit einer staunenswerten Sicherheit. Vor allem aber hat er — und das ist das Wesentliche! — der Feenkönigin Ada, die zwischen ihrer Liebe zu Arindal und ihren Pflichten als Angehörige des Feenreiches hin und her gerissen wird, sowie dem liebenden Arindal die ganze leidenschaftliche Glut seiner Jugend mitgegeben, und das ergibt in Adas großer Soloszene und im Finale des zweiten Aktes, aber auch in Arindals Wahnsinnsszene sowie seinem Gesang an das steinerne Bild Höhepunkte, die auch das ganze Werk zu tragen vermögen, wenn es so geschickt gestrafft und zusammengefaßt wird, wie dies in der Leipziger Aufführung der Fall war. Die phantasievolle Bühnenleitung von Hans Schüler und Max Elten, die prachtvolle Dirigentenleistung von Paul Schmitz holten alles aus dem Werk heraus; in den beiden Hauptrollen übertrafen Grete Kubatzki und August Seider sich selbst, von den übrigen Mitwirkenden seien noch das Pärchen Drolla-Gunther, Lotte Schürhoff und Walter Streckfuß, sowie der treffliche Moralt von Horst Falke genannt. Der in der Oper stark hervortretende Chor war von Johannes Fritzsche einstudiert worden. Wir haben jetzt eine schöne romantische Oper mehr im Spielplan; sie ist noch dazu von Richard Wagner. Möge man dies auch andernorts nützen!

Das dramatische Fragment „Die Hochzeit", bestehend aus Introduktion, Chor und Septett, ist der Überrest einer Oper, die Wagner 1832 dichtete und auch schon zu komponieren begonnen hatte. Da sie jedoch seiner Schwester, der Schauspielerin Rosalie Wagner, mißfiel, vernichtete er den Text. Das Fragment zeigt den jungen Wagner bereits im sicheren Besitz der für die Oper erforderlichen musikalischen Ausdrucksweise; darüber hinaus versucht er in dem Septett bereits mit Erfolg, die Stimmen zu individualisieren. Ein Soloensemble und der Chor brachten unter Paul Schmitz das Bruchstück zu einer gelungenen Wiedergabe. Nicht unerwähnt bleibe der wesentliche Anteil, den das prachtvoll spielende Orchester an diesem ereignisreichen Abend hatte.

# Ludwig Schemann †.

Von Erich Valentin, München.

Still, wie er gelebt hat, ist Ludwig Schemann in Freiburg i. Br., seiner Wahlheimatstadt, deren Ehrenbürger er war, gestorben. Erst im Oktober des vergangenen Jahres gedachten wir seiner, anläßlich des 85. Geburtstages, an dem ihm der Führer durch die Verleihung der Goethe-Medaille die ehrende Auszeichnung erwies, die diesem unermüdlichen, treuen und tapferen Gelehrten zukam. Was dieser Vorkämpfer idealistischer Denkungsart, der 1925 in seinen „Lebensfahrten eines Deutschen" mit trauriger Verbitterung das Ende kommen zu sehen glaubte, aus innerem Herzen ersehnte, ist erfüllt. Der stets gütige, trotz der sein ganzes Leben beherrschenden Kränklichkeit nie versagende Jünger Wagners und Apostel des Rassegedankens,

auf dessen Bedeutung er durch Wagner und Gobineau stieß, hat noch erleben dürfen, was seinem Schaffen den Sinn geben sollte: die Wiedergeburt Deutschlands.

Als Fanatiker der Wahrheit hat Schemann nicht den Widerspruch der Zeit gescheut und mit einem kleinen Kreis gesinnungsgleicher Freunde den Kampf aufgenommen, den es durchzuhalten galt, als jeder Erfolg aussichtslos war. Bayreuth war das eine, dem er seine Tatkraft lieh. Wagners Persönlichkeit bestimmte 1877 das Leben des damaligen Göttinger Bibliothekars: „Von diesem Zeitpunkt, wo ich mit vollem Bewußtsein das Wirken für Wagners Sache an erster Stelle mit in mein Lebensprogramm aufnahm, rechne ich eine neue Phase meines Daseins, deren nächste sechs Jahre durch die Ausbildung meiner persönlichen Beziehungen zum Meister ihre höchste, unvergleichliche Weihe erhalten haben." Gobineau, dem Schöpfer des grundlegenden „Versuches über die Ungleichheit der menschlichen Rassen" galt die andere Hälfte seiner Lebensarbeit; die Übersetzung der Werke des französischen Forschers ist ein wichtiger Beitrag zur Erkenntnis und Verbreitung des Rassegedankens, den er durch sein Buch „Gobineau und die deutsche Kultur" (1934) vertiefen half. Seine Arbeiten über Martin Plüddemann (1930), Hans von Bülow (1934) und vor allem die große Cherubini-Biographie (1925) sind nicht zu vergessen als Zeugnisse aus dem tatenreichen Leben des Mannes, auf den seine Tochter Berta, die Herausgeberin der an ihn gerichteten Briefe Cosima Wagners, das Wort Felix Dräsekes treffend angewendet hat: „Wer ein großes Werk vor sich hat, kann nie ganz unglücklich sein". Das Leiden, das ihn sein ganzes Leben hindurch plagte, konnte ihm — so war es — das Leben selbst nicht vergällen, hatte er doch das große Werk, dem es diente.

Erschütternd ist sein Bekenntnis, das er 1896 in einem bisher unveröffentlichten Brief an seinen Freund und Mitkämpfer Hans Sommer niederlegte:

„Meine körperlichen Leiden hatten in der That im Jahre 1894 einen Grad erreicht, den selbst ich Alterfahrener zuvor nicht für denkbar gehalten hätte, und der mich, bei fast gänzlicher Enthaltung von geistiger Arbeit auch noch das folgende Jahr 1895 ganz der Erholung und Sammlung zu widmen zwang. Das eine Gute hat diese fast überschwere Leidenszeit wenigstens für mich gehabt, daß ich als Grund meiner Leiden in erster Linie Überarbeitung erkennend, solcher für die Zukunft ehrlich abzuschwören und mich mit dem Schicksale, daß ich nun einmal invalide, abzufinden gelernt habe. Leicht ist das freilich nicht, denn meine Aufgaben, große, wichtige Aufgaben, sind mir nun einmal gegeben und so tief in die Seele gesenkt, daß kein Vorsatz der Welt, keine nur denkbare Willenskraft sie daraus ausreißen könnte. Aber das Tempo zu mäßigen, die Anforderungen einigermaßen mit den Kräften in Einklang zu bringen, darum werde ich mich um so ernstlicher bemühen müssen."

Trotz der Leiden hat er in bewunderungswürdiger Selbstüberwindung seine „großen, wichtigen Aufgaben" vollbracht.

In unerschütterlicher Dankbarkeit soll dessen stets gedacht sein.

# Max Seiffert.

Zum siebenzigsten Geburtstage des Gelehrten.

Von Th. W. Werner, Hannover.

Am 9. Februar beging Max Seiffert in Berlin seinen siebenzigsten Geburtstag, zu dessen Feier die Preußische Akademie der Wissenschaften, die Staatliche akademische Hochschule für Musik, die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik und das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung eingeladen hatten.

Ein von außen gesehen schlichter, im Grunde aber reicher Lebensweg gipfelte einstweilen in dieser Feier, bei der die Darbringung verehrender Liebe fast wichtiger wurde, als ihre Annahme, die notwendig eine nach innen gerichtete Selbstbesinnung auslöst. Denn Seiffert ist ein Mann der Ziele (nicht der Träume), der Klarheit (nicht des Nebels), der Erkenntnis (nicht der vagen Phantastik): wie er über sich selbst Bescheid weiß, seine Verdienste kennt, ohne je von ihnen zu sprechen, so sieht er auch die Welt mit ungetrübten Augen. Das von ihm für den Bestand seiner geliebten Wissenschaft als nötig Erkannte hat sich immer, mochten die

Umwege auch weit sein, als das Mögliche erwiesen. In der Wirklichkeitsnähe möchten wir das seine Wirkung auf allen von ihm betretenen Gebieten Auszeichnende sehen.

Das erste dieser Gebiete ist die Musikwissenschaft, das zweite die musikalische Praxis, das dritte die Organisation.

Als Mann der Wissenschaft kommt Seiffert aus der Schule Philipp Spittas, dessen Buch über Bach nicht neu zu bearbeiten, sondern nur neu zu drucken war. Seine Doktorarbeit bringt Licht in ein Jahrhundert, das sein Lehrer angestrahlt hatte: es ist das siebenzehnte, und sie behandelt den „deutschen Organistenmacher" J. P. Sweelinck in Amsterdam und seine deutschen Schüler. Die Wahl des Themas bestimmte die eigentliche Richtung von Seifferts weiterem Schaffen: sie geht hauptsächlich auf das Geschichtliche, sie geht ferner auf das Generalbaßzeitalter, das in ihm seinen vorzüglichsten Kenner findet, und sie geht auf das Deutsche und das artverwandte Nordische, im Besonderen auf das Niederländische. Wie wenig aber die „Richtung" eine Begrenzung bedeute, das zeigt sich an der „Geschichte der Klaviermusik", die von den ersten Anfängen bis zu Händel und, der Quere nach, über alle damaligen Kunstländer reicht.

Am Übergang von der Wissenschaft zur Praxis stehen die Gesamt- und Auswahlausgaben von Werken der Meister, die das Gesicht der Generalbaßzeit vornehmlich geprägt haben: Scheidt, Tunder, Bernhard, Weckmann, Buxtehude, Zachow, J. G. Walther, Joh. Krieger, J. Ph. Krieger, Telemann, Thüringer Motettenkomponisten, Nürnberger Musiker, L. Mozart, Murschhauser, J. und H. Pachelbel, R. Keiser, van Noordt, Tollius, Hurlebusch, Boskoop, Sweelinck. Und wer heute Sonaten oder Konzerte von Händel, Kantaten, Ouvertüren, Konzerte von Bach spielen will, der wird zu Seifferts verläßlichen Bearbeitungen greifen. Bei dieser Gelegenheit soll auch gesagt werden, daß wir ihm die klassischen Muster einer stilvollen Generalbaßbehandlung überhaupt erst verdanken; wer das (auch heute noch nicht behobene) Elend auf diesem Gebiete kennt, weiß, was das bedeutet. Schweigend hat er das Beispiel gegeben, schweigend hat er uns Telemanns „Singe-, Spiel- und Generalbaßübung" in die Hand gelegt. Seiffert kennt, auch in der unmittelbaren Wirkung auf seine Schüler, das „Beflissene" nicht; er stellt sich nicht vor sein Werk. Ein von der Natur gegebenes Berufsethos hält ihn vom Geschrei des Marktes fern.

Tritt er aber einmal hervor, — das kann auf dem dritten der von ihm betreuten Gebiete geschehen — so tut er das mit dem erforderlichen Nachdruck. Max Seiffert steht innerhalb der Musikwissenschaft an weithin sichtbarer Stelle: er ist der Leiter des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Der Weg dahin hat, bis das Reich Adolf Hitlers sich der verhältnismäßig jungen Wissenschaft annahm, fast zwanzig Jahre in Anspruch genommen. Sein Beginn liegt vor dem Jahre 1918, als das fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg den schon vier Jahre zuvor in einer Rede an die preußische Akademie der Künste entwickelten Gedanken einer Zusammenfassung der Arbeit zu verwirklichen schien. Doch, was mit den höchsten Hoffnungen begann, endete unter dem Einflusse der Geldentwertung traurig, und das Schiff wäre in den Stürmen einer schlimmen Zeit untergegangen ohne den tapferen und treuen Mann, der mit fester Hand das Steuer führte. Und auch hier wieder: die ethische Kraft, die sein Tun durchdringt: das Vertrauen zum Gelingen, ja, die Gewißheit des Sieges der als gut und notwendig erkannten Sache. Auch an den Vorformen des nun erreichten Zustandes war Seiffert verantwortungsvoll und als Mitherausgeber wertvoller Zeitschriften beteiligt. —

Die Feier in Berlin fand im Theatersaale der Hochschule für Musik statt; ihr musikalischer Teil wurde (in Vertretung des erkrankten Direktors) von Kurt Thomas geleitet und enthielt Werke von Bach (Drittes Brandenburgisches Konzert) und Händel („Preis der Tonkunst" und einen Satz aus dem doppelchörigen Orchesterkonzert Nr. 28) in Seifferts Bearbeitung. Die Festansprache, die Prof. H. Besseler hielt, faßte das wissenschaftlich-praktische Wirken des Jubilars zusammen, dem eine Huldigungsadresse und eine Festschrift überreicht wurde. Staatssekretär Zinsch, der für den Kultusminister sprach, überreichte im Auftrage des Führers die Goethe-Medaille. Für die Akademie der Künste erschien Georg Schumann, für die Reichsmusikkammer Peter Raabe, für die gastgebende Hochschule Prof. Rühlmann; die Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik wurde durch Prof.

Bieder vertreten, die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft durch Prof. Schering; ein Student sprach für seine Kameraden; auch die in Seifferts Forschungen besonders bedachten Städte Hamburg und Lüneburg hatten einen Sprecher entsandt; Prof. Steglich überreichte ein Heft des „Archivs für Musikforschung", dessen Inhalt dem Gelehrten als Huldigungsgabe zugedacht ist.

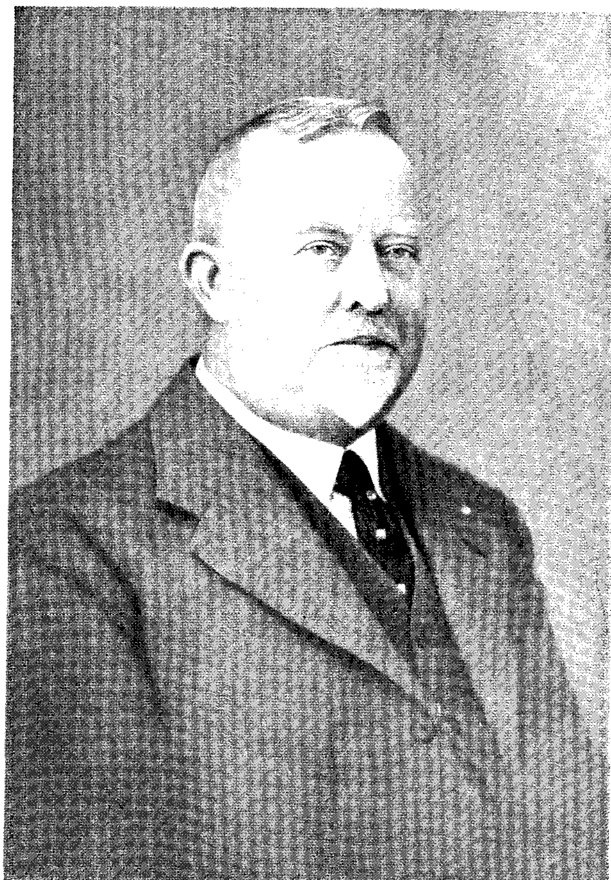
# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Berliner Konzerttätigkeit nahm nach der Rückkehr des Philharmonischen Orchesters von einer mehrwöchigen Konzertreise durch Westdeutschland, die Niederlande, Belgien und England einen ungewöhnlichen Umfang an. Allein dreimal in einer Woche erschien Furtwängler am Dirigentenpult: Im 7. Philharmonischen Konzert, in dem ersten Meisterkonzert für die Hitler-Jugend, das in Anwesenheit führender Persönlichkeiten des politischen Lebens ein neues Aufgabengebiet der Philharmoniker bezeichnete, schließlich bei dem Gründungskonzert der „Hans Pfitzner-Gesellschaft", die unter dem Vorsitz des Kunstschriftleiters Wilhelm Matthes und unter Furtwänglers Ehrenvorsitz von der NS-Kulturgemeinde ins Leben gerufen wurde. In dieser Neugründung kommt die nationale Verpflichtung zum Ausdruck, die das deutsche Volk dem führenden Tonsetzer schuldet. Es soll jener „umfassenden Kunstanschauung Geltung verschafft werden, die in den Werken und Schriften Pfitzners niedergelegt ist". Ein Mann, „den man heute oft einen Weltfremden nennt, der aber in Wirklichkeit die Ursachen des kulturellen Niederganges, den Verwesungsprozeß unserer geistigen Inflationsjahre aus einer Lebensnähe gesehen hat wie kein anderer schaffender Musiker unserer Zeit". Das erste Konzert mit dem Philharmonischen Orchester war ein bedeutsames Ereignis, dem Vertreter des Propagandaministeriums, der Präsident der Reichsmusikkammer und zahlreiche Persönlichkeiten des Musiklebens beiwohnten. Zum ersten Male standen Pfitzner und Furtwängler gemeinsam am Pult. Während Pfitzner trotz eines Grippe-Anfalls vom Stuhl aus seiner cis-moll-Sinfonie ergreifende Lebendigkeit verlieh und die Begleitung zu Liedern und Balladen (Günther Baum als Solist) ausführte, gab Furtwängler der Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" dramatische Gestalt.

In stattlicher Reihe zogen die zahlreichen Sinfoniekonzerte der letzten Wochen am Ohr vorüber: das dritte Konzert des sehr beliebten Hamburger Generalmusikdirektors Eugen Jochum mit Emmi Leisners packender Ausdeutung des Liebeshymnus von Max Reger, die Sinfoniekonzerte des Deutschen Opernhauses unter den bewährten Stabführern Arthur Rother und Karl Dammer, wobei die Tatsache besondere Erwähnung verdient, daß infolge steigender Nachfrage eigens eine neue Konzertreihe an den Sonntagvormittagen eingelegt werden mußte. Sodann die Konzerte der Volksoper unter Erich Orthmanns umsichtiger Leitung mit Georg Kulenkampff als Solist, der verheißungsvolle Beginn des traditionellen Beethoven-Zyklus der Philharmoniker, der diesmal unter einziger Leitung von Carl Schuricht auch Mozart-Werke einbezieht.

Ist der künstlerische Inhalt dieser großen Konzerte auch vorwiegend klassischer Natur, so fehlt es nicht an Anregungen neuer zeitgenössischer Musik, zu denen besonders berufene ausländische Gastdirigenten wie Molinari und Lualdi beitragen. Im Rahmen der italienischen Austauschkonzerte der Preußischen „Akademie der Künste" bot der treffliche Adriano Lualdi eine schwungvolle, festliche Introduktion zur „Suite Agreste" von Piero Calabrini, die fugierte Durchführung eines tänzelnden Villanellenthemas von Renato Parodi, das unterhaltsame, spanisch rhythmisierte „Notturno e Danza" von Ennio Porrino, zwei bildhafte Szenen „La Pisanella" von Pizzetti, während Lualdi selbst mit einer viersätzigen afrikanischen Kolonial-Rhapsodie zu hören war, die in munterem Wechsel zwischen orientalischer Schwermut und barbarischer Wildheit („Allegro barbaro") ungewöhnliche Klangpracht entfaltet. Der Gesamteindruck dieser neuitalienischen Kunst, die man am besten mit dem Fremdwort „Genre-Kunst" charakterisieren könnte, beruht auf der Stärke eines ausgesprochen bildhaften Zeichnungsvermögens, das in unterhaltsamen, publikumswirksamen Werten voll melodischer Leichtigkeit im Rahmen kleinerer Formen die Eigenart italienischer Musikeinstellung vorführt.



ZFM Archiv

Prof. Dr. Max Seiffert

Geb. 9. Februar 1868



Aufnahme Obek

GMD Dr. Rudolf Siegel

Geb. 12. April 1878

Ein besonderer klanglicher Reiz zeichnet die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ von Béla Bartok aus, die uns Furtwängler als Erstaufführung vorsetzte. Die chromatisch überladene Thematik führt bei enggeführten Streichern zu eigentümlich wesenslosblassen, wellenförmigen „Klangbändern“, während der Tanzrhythmus des letzten Satzes Bartoks folkloristische Eigenart offenbart. Man kann sich trotz inneren Widerspruches nicht dem Eindruck dieses ungewöhnlich raffiniert angelegten Klangwunders entziehen. Eine Uraufführung eigener Feder bescherte uns der hochverdiente Georg Schumann an der Spitze seiner trefflichen „Singakademie“ mit dem Hölderlin-Chor „Elegie“, der sein großangelegtes Bekenntniswerk „Vita somnium“ zum Abschluß bringt. Ein reifes, formal vielseitiges Tonstück voll weichem, romantisch versonnenem Schönheitsempfinden als subjektiver Niederschlag inneren Erlebens. Sehr fesselnd war die Bekanntschaft mit dem selten aufgeführten „Requiem“ des Liszt-Schülers und Wagner-Schützlings Sgambati, das trotz tonmalerischer Äußerlichkeiten und echt italienischer Melodienfreudigkeit von starkem religiösen Ernst erfüllt ist.

Die wichtigste Begebenheit auf der Opernbühne war das Gastspiel des polnischen Balletts, das in äußerlich festlichem Rahmen als besondere Merkmale eine ungeheure vitale Kraft und eine auffällige Neigung zu skulpturhaft wirkender Gruppengestaltung zur Schau trug. Wohl zum ersten Male wurde der mutige Versuch unternommen, ein Klavierkonzert tänzerisch auszudeuten. Der Ausdruck des Chopinschen e-moll-Konzertes wurde auf natürlichste Weise aus der melodischen Linie in hermeneutischer Auffassung gewonnen, wobei gleiche Themen von gleichen Gebärden der Solotänzerinnen begleitet wurden und orchestrale Durchführungsteile der Tanzgruppe zufielen. Somit spiegelte sich die sinfonische Form getreu in der Choreographie wieder. Die Romanze wurde zu einem seelenvollen Liebesspiel eines Solopaares, das Rondo zu einem tänzerischen Scherze in besonders inhaltsreicher Ausdeutung der Seitenthemen. Die sehr moderne Musik zur „Krakauer Legende“ einer Art von Faustspiel, von Michael Kondracki enthält klangliche Freiheiten mit volkstümlichen und parodistischen Elementen in stilistischer Nähe der Jungrussen, ebenso wie Roman Palesters „Lied der Erde“ auf harter motorischer Rhythmik beruhend. Das Ballett unterstand der Leitung von Bronislava Nijinska, das Opernorchester leitete M. Mierzejewski.

Bemerkenswert ist noch eine geschmackvolle Neuinszenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ in der Staatsoper in der Regie von Wolf Völker. Sie zeichnete sich durch anerkennenswerte Eigenheiten aus: einmal die Beschaffung von „szenischen Leitmotiven“ durch die gleich im ersten Bild zur Schau gestellten Wäschestücke, zweitens durch die Neigung zu dramatischen Übergängen zwischen den verschiedenen Bühnenschauplätzen, am schönsten im vorletzten Bild, das aus dem Hausinnern auf eine Veranda verlegt war, während der Rahmen des Waldes bereits die Schlußszene vorbereitete. Hier schaltete Lizzie Maudrik eine Choreographie ein, die mit ihrer Fülle grotesker Masken und ihrer darstellerischen Schwere fast karnevalistischen Einschlag aufwies. Mit dem hervorragenden Ensemble Ivar Andresen, Erna Berger, Margarete Klose, Carla Spletter, Rudolf Bockelmann u. a. verband sich Johannes Schülers stilvolle Interpretationskunst, die im aufgelockerten Tempo der Ouvertüre mit ihren plastisch herausgearbeiteten Themen, in feinsinniger Abtönung und beschwingter Einfühlung lustspielhafte Leichtigkeit erzielte.

Die Vielseitigkeit des musikalischen Bildes wird ergänzt durch eine Musikwoche, die von der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik mit Unterstützung des Reichserziehungsministeriums und des NS-Lehrerbundes in Verbindung mit einer kurmärkischen Musikerziehertagung durchgeführt wurde. Die dem Geist einer „musischen Gesamterziehung“ unterstellte Woche suchte neue Wege einer Vereinigung von Jugendmusik und Leben. Die künstlerische Gestaltung des Volksliedes und völkischer Feierstunden stand im Vordergrunde des Arbeitsplanes, und der Anschluß an die Vergangenheit wurde durch Bach und Reger gefunden, die beiden stilbildenden Fundamente der jüngeren Zeitmusik. Die besonderen Formen der Musikwoche waren Märchenspiele und Jugendsingspiele, Lied- und Abendmusiken in zyklischer Form unter einheitlicher geistiger Leitidee. Prof. Dr. Eugen Bieder, der Direktor der Hochschule, hatte eine Reihe von beachtenswerten Begabungen herausgestellt. Im Mittelpunkt der Eröffnungsveranstaltung stand die Göttinger Feierkantate von Wolfgang Fortner, die mit liedhaften und rezitativischen Ausdrucksmitteln geschickte Wirkungen erzielt. Ein Konzert

„Das Volkslied in künstlerischer Gestaltung" bot Gerhard Maaß in einer „Monats-Musik" voll kraftvoll herber Sprache, Paul Höffer in seinen ausdrucksvollen Liebesliedern für Streichquartett, Friedrich Zipp in seiner schlichten Kantate „Weiß mir ein schönes Röselein", Cesar Bresgen in der frischen und anmutigen „Jagdkantate", ferner die für den Schulgebrauch empfehlenswerten „Kleinen Musiken nach plattdeutschen Volksweisen" von Gerhard Maaß. Das dramatische Element verkörperten das hübsche Märchenspiel „Die Gänsemagd" von Walter Gunia und „Das kalte Herz" nach Hauff von Kurt Brüggemann, der stärksten Anklang fand. In der Abendmusik „Land, mein Land" traten Heinrich Spitta und Gerhard Maaß hervor. Die Musikwoche gestattete einen lohnenden Einblick in jüngste völkische Musikbestrebungen.

Dem siebzigjährigen Prof. D. Dr. Max Seiffert galt eine Feierstunde, die im Hochschulsaal gemeinsam von der Preußischen Akademie der Künste, den Hochschulen für Musik und Musikerziehung und dem Institut für deutsche Musikforschung veranstaltet wurde. Die Ansprache hielt Prof. Dr. Heinrich Besserer-Heidelberg, der im Namen des musikwissenschaftlichen Nachwuchses die Lebensarbeit Seifferts mit warmherzigen Worten würdigte. Er hob seine Verdienste um die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts insbesondere der Orgelkunst hervor, unterstrich seine Pflege Händels und des Generalbaßspiels, seine Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst und der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft und sein mit der Leitung des Staatlichen Institutes für Musikforschung gekröntes weiteres Schaffen, das beste deutsche Gelehrtentradition verkörpere. Prof. Besseler überreichte dem Jubilar eine Festschrift seiner Mitarbeiter. Im Namen des Führers und des Reichserziehungsministers übergab Staatssekretär Zschintzsch die Goethe-Medaille. Prof. Dr. Georg Schumann überbrachte die Glückwünsche der Akademie der Künste, Prof. Dr. Peter Raabe sprach im Namen der Musikwelt, Prof. Dr. Franz Rühlmann (anstelle des erkrankten Prof. Dr. Fritz Stein) und Prof. Dr. Eugen Bieder für die Hochschulen, Prof. Dr. Steglich als Schriftleiter des Archivs für Musikforschung, und ein Vertreter des Hamburger Kultursenats und des Geschichtsvereins wies auf Seifferts Bedeutung für die Hamburger Musikgeschichte hin, insbesondere die Sweelinck-Nachfolge, Weckmann, Telemann usw. Bearbeitungen von Bach und Händel aus der Feder des Jubilars unter Leitung von Prof. Kurt Thomas umrahmten die stimmungsvolle Feierstunde.

# Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Auf ihrer Deutschlandreise berührten die Berliner Philharmoniker unter GMD Furtwängler auch Köln und boten mit Beethovens 2. Leonoren-Ouvertüre, der „Tragischen" Schumanns und der „Pathetischen" Tschaikowskys, also Werken der gegensätzlichsten Art, wie immer überragende Leistungen. Einen Tag vorher gab GMD Prof. Eugen Papst im 6. Gürzenich-Konzert die Erstaufführung des Klavierkonzerts von Kurt Thomas, dessen stilistisch zwischen Im- und Expressionismus pendelnden Wesen Max Martin Stein, der junge, auch als Komponist begabte Sohn des Berliner Hochschuldirektors, durchweg als Interpret gerecht wurde. Dem Werk voran ging Regers, des Patenonkels von M. M. Stein, tiefinnerlicher „Einsiedler" aus der Zeit kurz vor dem frühen Hingang des Meisters, vom Gürzenich-Chor, Prof. Johannes Willy-Frankfurt und dem Orchester wundervoll nachgestaltet. Der 4. Abend der Reihe „Wir schlagen eine Brücke" des Reichssenders mit KdF veranstaltet, ließ Haydn mit dem „Winter" der „Jahreszeiten" (Helene Fahrni, Heinz Marten, Hans Hager als Solisten), dazu eine Szene aus Haydns Eisenstädter Zeit im Kostüm mit Kammermusik und von Brahms das Geigenkonzert (Konzertmeister Kreutzer) wie seine Haydn-Variationen wirkungsvoll unter Schulz-Dornburg zur Darstellung kommen. Im 5. Meisterkonzert konnten Viorica Ursuleac und Clemens Krauß mit Liedern von Marx, Wolf-Ferrari, de Falla und Strauß sich stürmischen Beifall holen, während die Kammermusik durch einen Tartini-Dittersdorf-Abend des Kunkel-Quartetts, durch ein Gastspiel des ungarischen Geigers Lajos Szikla mit zeitgenössischen nationalen Werken in temperamentvoller Wiedergabe, begleitet von H. O. Schmidt

und endlich durch ein Samstagkonzert der Musikhochschule vertreten war, in dessen Verlaufe Hans Bachem Orgelkompositionen von Bruhns, Bach, Buxtehude und dem, an dieser Anstalt herangezogenen Schweizer Albert Jenny überzeugend vortrug. Die Kölner Chorvereinigung unter Studienrat Bredack feierte ihr 25jähriges Bestehen durch die Aufführung des Oratoriums „Gustav Adolf" von Max Bruch, dessen 100. Geburtstag damit in seiner Vaterstadt festlich begangen wurde. Und der Stollwerksche Männerchor gab unter Dr. Cwoydzinski in neueren Werken von Simon, Lißmann, Werth, Grabner, Eisenmann, Stürmer, Thelen den Beweis reifer Gesangskultur, wie auch Nora Ehlert (Geige) und Hermann Faßbaender (Klavier) mit Stücken von Jarnach und Reger sich stil- und wirkungsvoll einfügten. Der Bachverein beschloß die Tagung der evangelischen Kirchenmusiker, die u. a. einen Vortrag von Dir. Prof. Dr. Hasse über die „Deutsche Sendung der evangelischen Kirchenmusik" brachte, mit drei Brandenburgischen Konzerten unter Erich Kraacks gediegener Leitung. Auch die Gaukulturwoche Köln-Aachen hatte eine Reihe wertvoller musikalischer Veranstaltungen einbezogen, darunter eine Stunde des Kölner Männergesangvereins mit seinem weihnachtlichen Programm und einer Uraufführung der Kantate „Lob der Gemeinschaft" von Paul Höffer, einer Verbindung von Liedern der verschiedenen Stände und Organisationen, die unter Schulz-Dornburg zur fesselnden Wiedergabe gelangte, ebenso wie der Tag des Rundfunks, den das Rheinische Landesorchester unter Gronkowsky gewandt umrahmte, als Ehrengast Hans Pfitzner sah. Eine mehrtägige Tagung der westdeutschen Schulmusiker, veranlaßt vom Leiter der Schulmusikabteilung der Hochschule, Prof. Dietrich Stoverock, bewies erneut, daß Köln mehr und mehr wieder zum musikalischen und musikpädagogischen Zentrum der Westmark geworden ist und bot in zahlreichen Vorträgen erster Autoritäten über Themen der Musikgeschichte, der Stimmbildung, Erziehung, der Musikpolitik, dazu musikalische Veranstaltungen wie etwa einen Musikabend in der Oberschule Kreuzgasse (Werke von Bach, W. Maler, O. Siegl, H. W. Schmidt), eine Stunde „Hausmusik bei J. S. Bach" in der Deutzer Oberschule, einen Kantatenabend der Schulmusikabteilung mit Werken von Maler, Klußmann, Rein, Höffer und die Aufführung des „Geschwätzigen Barbier" von Holberg mit der Musik von Höffer und der „Zaubergeige" von Blachetta, vertont vom Schulmusiker Zimmerhof. Das tätige Interesse der Stadt Köln trat in Begrüßungsansprachen der Bürgermeister Dr. Ludwig und Niemeyer zutage. Die Musikstudenten ließen außerdem den Musikreferenten der NS-Studentenbundsführung, R. Schroth, über die Aufgaben des Musikstudenten im völkischen Kulturwillen sprechen, der in erfrischend klarer und charaktervoller Weise zu der äußeren Haltung auch die innere forderte. — Im Opernhause erlebten wir die Erstaufführung der, in Mannheim unter Elmendorff aus der Taufe gehobenen, heiteren Oper „Die spanische Nacht" von Eugen Bodart, nach Heinrich Laubes „Hauptmann der Scharwache" witzig gestaltet und mit einer leichtflüssigen Musik untermalt, von Bormann szenisch, dem Komponisten musikalisch betreut und mit den besten Kräften des Hauses besetzt (Henny Neumann-Knapp, Heinrich Bensing, Aug. Griebel, Horst Euler). Modest Mussorgskys „Boris Godunow", von dem Gastspielleiter Mutzenbecher aus Antwerpen inszeniert, von GMD Fritz Zaun überlegen geleitet und mit Treskow in der Titelrolle, Schocke als Dimitrji, Tappolet als Pimenn, Marietheres Henderichs als Marina und auch im übrigen ausgezeichnet besetzt, packte wieder dank seiner genialen und volksechten Musik, seinen wirkungsstarken Chorszenen und einer, bis ins Letzte durchgefeilten Wiedergabe. Als Gast kam die Bulgarische Volkstanzgruppe „Ratschenitza", die nicht minder einen echt nationalen und bodenverbundenen musikalischen Stil darbot und die Achtung vor solcher Kunst weckte. Im Reichssender Köln gedachte man Heinrich Kaminskis mit seiner Musik für zwei Geigen und Klavier, die beim Hamburger Tonkünstlerfest ihre Taufe erhielt und von Isabella Schmitz, begleitet von Egbert Grape, famos wiedergegeben wurde. In der neuen Reihe „Viva la musica" wurde aus einem Konzert München-Gladbachs, unter Hans Gelbke, Max Trapps Orchesterkonzert und Respighis „Vogelsuite" in lebendiger Nachschöpfung zu Gehör gebracht. Nicht weniger als vier Solokonzerte bot eine andere Stunde, ein Doppelkonzert von Theodor Berger, romantischer Herkunft, ein Cellokonzert Albert Ellingers, das moderneres Grpräge aufwies, ein Bratschenkonzert Wemheuers von

ſucheriſcher Art und ein Geigenkonzert L. Zimmermanns, wieder klaſſiziſtiſcher Richtung. Eine Kantate von Heinrich Knapſtein, unter Adams wie immer muſikaliſch-zuverläſſiger Leitung, bewies gute Bachſchulung, und des vor 100 Jahren verſtorbenen Beethoven-Schülers Ferdinand Ries gedachte man in einer, von Maria Schumacher beſorgten Sendung.

# Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

## Konzerte.

Dreizehn gilt bekanntlich als eine Unglückszahl. Als man jedoch das Gewandhaus nach dem dreizehnten Konzert verließ, konnte man nicht umhin, dem Inſtitut recht viele derartiger „Unglücksfälle“ zu wünſchen wie dem eben erlebten. Das war einmal eine Folge des Programms. Es gab als Neuheit dieſer Konzerte den „Bolero“ von Ravel, und nicht nur dies: auch die Sinfonie des Abends war, wenn auch ein ſchon bekanntes, ſo doch erſtmalig in den Gewandhauskonzerten geſpieltes Werk: die zweite Sinfonie von Sibelius. Es war ein ausgezeichneter Einfall Hermann Abendroths, das Werk des Finnen und das Werk des Franzoſen in einem Konzert zu bringen. Beide ſind Ausdruck ihres Volkstums, das ſich hier in der künſtleriſchen Geſtaltung durch große ſchöpferiſche Perſönlichkeiten äußert. Bei dem Finnen iſt es die eigentümliche Miſchung von verſchleierter Schwermut, leuchtender Helle und tanzhafter Beweglichkeit, die ſeiner Sinfonie einen derart ſcharf ausgeprägten Charakter verleiht, daß ſich trotz des Vorbildes der deutſchen ſinfoniſchen Form ein ganz anderer Sinfonietypus ergibt. Eine tanzhafte Grundlage iſt durch das beherrſchende Thema auch in Ravels „Bolero“ vorhanden, das dann rein klanglich und dynamiſch, jedoch nicht thematiſch-motiviſch verarbeitet wird. Man könnte geneigt ſein, dieſes Verfahren, auch wenn es mit ſo unerhörter Meiſterſchaft gehandhabt wird wie in dieſem Falle, als eine rein artiſtiſche Angelegenheit zu behandeln. Dann würde ſich jedoch das Werk ſchon längſt abgenutzt haben, es würde nicht immer wieder, wenn es aufgeführt wird, derartige Stürme der Begeiſterung hervorrufen, wie das auch an dieſem Abend Ereignis wurde. Sein blutvolles Leben zieht dieſes Stück vielmehr daraus, daß es ideale Verkörperung weſteuropäiſch-romaniſchen Volkstums iſt, das ja ſehr ſtark durch die mittelmeeriſch-weſtiſche Raſſe beſtimmt iſt. Daß das Werk zudem mit größter Beſonnenheit geſtaltet iſt, erhöht nur noch ſeinen künſtleriſchen Wert. Der gleiche Grund, der einen Nietzſche Bizets „Carmen“ ſo hemmungslos lieben ließ, erklärt auch die Wirkung dieſes genialen Werkes auf den Deutſchen: es macht ihn für kurze Zeit gewiſſermaßen frei von ſich ſelbſt, er fühlt hier etwas anderes, als er ſelber iſt, und da dieſes andere in dieſem Werk etwas ſehr Echtes iſt, verſteht er es und es überzeugt ihn.

Der ſtarke Eindruck dieſes Konzertes ergab ſich weiterhin durch die Ausführung. Abendroth und das Gewandhausorcheſter übertrafen ſich an dieſem Abend ſelbſt; man merkte es dem Dirigenten wie dem Orcheſter an, daß ſie durch die ſchönen, nicht alltäglichen Aufgaben aufs ſtärkſte gefeſſelt waren. Selbſt der vorzügliche Pauker, der ſonſt auch beim Fortiſſimo ſeine Kammermuſiker-Würde nie vergißt, geriet am Schluß des Bolero ſo in Raſerei, daß der tadellos gepflegte Scheitel zu einem Schopf ausartete, was als ein hiſtoriſches, noch nie dageweſenes Ereignis feſtgehalten zu werden verdient. Auch Strauß’ „Don Juan“ kam die Hochſtimmung dieſes Abends ſichtlich zugute; wir haben ihn ſelten ſo vollendet gehört.

Auch die Soliſtin trug zu dem Erfolg des Abends weſentlich bei. Viorica Urſuleac ſang Arien von Strauß, Debuſſy und Maſſenet, die man ſonſt kaum hört, und auch dieſe etwas abſeits liegenden Stücke, von denen die Arie der Freihild aus „Guntram“ die Abhängigkeit des jungen Strauß von Wagner deutlich werden läßt, gewannen durch Stimme und Vortrag die Herzen des Publikums.

Dieſe Zuhörer ſtimmten an dieſem Abend überhaupt ſehr nachdenklich. Gewiß: die prachtvolle Wiedergabe der Werke iſt ein Grund für das bedingungsloſe Mitgehen des Publikums und ſeine grenzenloſe Begeiſterung. Aber warum ging es gerade bei dieſen beiden Neuheiten ſo unmittelbar mit, warum ſchlug Tſchaikowskys 4. Sinfonie, die letzthin ebenfalls eine ganz großartige Aufführung durch Abendroth erlebte, ſo zündend ein? Dieſe Frage beant-

worten diese Werke selbst: Sie sind nicht nur persönliche Leistungen ihrer Schöpfer, sondern sie sind ebensosehr Ausdruck des Volkstums, aus dem sie hervorgegangen sind; nicht nur dadurch, daß die Themenbildung vielfach volksweisenhaft ist, sondern durch ihre bewußt volkhafte Haltung überhaupt. Man muß sich notwendigerweise sagen, daß die unmittelbar positive Reaktion der Zuhörer auf Werke dieser Art eigentlich zu einer verstärkten Berücksichtigung solcher Schöpfungen in den Gewandhausprogrammen führen könnte, die hierdurch eine sehr glückliche Belebung und Auflockerung erfahren würden. Stoff für diese Art der Programmgestaltung ist in der deutschen Musik der Gegenwart wie in der europäischen Musik überhaupt in erheblichem Umfang vorhanden!

Die große Zahl der Gewandhauskonzerte gestattet in größerem Umfang als anderswo die Aufführung sonst wenig gespielter Werke und Komponisten. Nicht nur das erwähnte 13., sondern alle zum Bericht stehenden Konzerte der letzten Zeit fesselten durch ihre Programme, denen die hohe Qualität der Wiedergabe immer den erforderlichen Widerhall bei der Zuhörerschaft sicherte. Dreimal gab es Werke von Haydn: August Eichhorn spielte das D-dur-Cellokonzert ebenso vollendet, wie Helmut Schlövogt das Oboenkonzert in C-dur in seinem bestrickenden klanglichen Reiz zur Geltung brachte; und Abendroth bescherte eine entzückende Sinfonie des frühen Haydn, die B-dur Nr. 35. Auch die beiden anderen Wiener Klassiker waren mit Werken ihrer frühen Schaffensperioden vertreten: Mozart mit seiner A-dur-Sinfonie (K.-V. 201), die wie die Haydnsche Sinfonie blitzsauber gespielt wurde; schließlich Beethoven mit seinem C-dur-Klavierkonzert Werk 15, das Wilhelm Kempff mit einer geradezu befreiend wirkenden spielerischen Gelöstheit und Unmittelbarkeit nahebrachte. Man sollte endlich mit dem billigen Verfahren Schluß machen, Werke, die aus früheren Schaffensperioden der Wiener Klassiker stammen, gegenüber ihren Spätwerken herabzusetzen. Viele dieser Frühwerke tragen ihren vollen Eigenwert in sich, der bei vollendeter Wiedergabe, wie wir sie im Gewandhaus erlebten, auch zur Geltung kommt und vom Zuhörer richtig erfühlt wird. Mit dem Andante aus Wagners Jugend-Sinfonie in C-dur erinnerte Abendroth daran, daß im Gewandhaus der junge Wagner seine ersten Schritte an die Öffentlichkeit getan hat, daß also seine Vaterstadt Leipzig die erste und elementarste Verpflichtung gegenüber dem werdenden Genie erfüllt hat. Gluck-Mottls Ballettsuite und Schuberts „Rosamunden"-Ballettmusik als entspannende Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Wortes erfüllten die Aufgabe, auch die „leichte", d. h. ohne weiteres verständliche Musik zu ihrem Recht kommen zu lassen, und zum ehrenden Gedenken an die vor kurzem verstorbene Gattin des früheren Gewandhauskapellmeisters Arthur Nikisch, Amélie Heusner-Nikisch, erklang die Tragische Ouvertüre von Brahms. Eine weitere Neuheit war das von Heinrich Teubig vorzüglich geblasene Concerto grosso für Trompete und Orchester von Sigfried Walter Müller. Wenn man trotz zweimaligen Anhörens und ergänzenden Studiums sowie trotz der klangfreudigen Haltung dieser Schöpfung nicht recht froh über dieses Werk werden kann, so hat es seinen letzten Grund wohl darin, daß die von Müller offensichtlich angestrebte Verschmelzung barocker und moderner Stilelemente doch nicht bis zur völlig überzeugenden, nahtlos sich fügenden Ganzheit vorgedrungen ist.

Die vierte, romantischer Musik gewidmete Gewandhaus-Kammermusik bestritten erfolgreich das Gewandhaus-Quartett mit Max Schulz, sowie der Pianist Walter Bohle. Ein wahres Füllhorn edelster Barockkunst schüttete in der fünften Gewandhaus-Kammermusik das Kammertrio für alte Musik, Günther Ramin, Reinhard Wolf und Paul Grümmer, über die begeisterten Zuhörer aus.

Das vierte KdF-Sinfoniekonzert im Gewandhaus führte den Berliner Funkdirigenten Heinrich Steiner an das Pult, der Beethovens „Eroica" mit fanatischer Partiturtreue sowie stählerner Rhythmik eindringlich nachzugestalten wußte. Franz Schmids vorwiegend klanglich bedingtes Vorspiel zur Oper „Notre Dame" fand eine beifällige Aufnahme, und die große pianistische Kunst von Alfred Hoehn erprobte sich, vollendet wie immer, an Brahms' B-dur-Konzert.

Es ist eine wenig erfreuliche Seite des öffentlichen Musiklebens, daß die nach Umfang und Gehalt gleich bedeutsame Gattung des deutschen Sololiedes kaum in Erscheinung tritt. Wie

bei keinem anderen Zweig der Musikliteratur ist der Fachmann wie der Liebhaber auf Eigenbeschäftigung angewiesen, wenn er in diese Welt eindringen will. Umso mehr ist es zu begrüßen, wenn Sänger oder Sängerinnen mit Liedprogrammen hervortreten, die auch weniger gesungenes Liedgut bringen. Philipp Göpelt hatte eine sorgfältige, vielseitige Auswahl aus dem Liedschaffen Hugo Wolfs getroffen und bewältigte sie mit sehr anerkennenswerter Gestaltungskraft. Camilla Kallab hatte neben Brahms und Wolf auch Strauß und — dankenswerterweise! — den hier als Liedkomponisten selten zu hörenden Hans Pfitzner berücksichtigt. Dem an sich nicht allzu weit gezogenen Ausdrucksbereich der Sängerin liegen wohl Stücke wie die Zigeunerlieder von Brahms oder Wolfs „Begegnung", dagegen weniger solche Lieder, die nur durch eine verinnerlichte Haltung zu erschöpfen sind. Bei weiterer Betätigung als Liedersängerin wird die Künstlerin deshalb nur in eigenstem Interesse handeln, wenn sie solche Lieder auswählt, die ihr besonders liegen. Erfreulicherweise war in den Konzerten von Instrumental-Solisten mehrfach das Bestreben wirksam, auch zeitgenössisches Schaffen zu Wort kommen zu lassen. Der ungarische Geiger Lajos Szikra verfuhr nach diesem Grundsatz, und vollends der Cello- und Klavierabend von Alex Kropholler und Jörg Retzmann wies eine sehr anregende Programmgestaltung auf. Ein „Scherzo, Andantino, Vivo" von Jean Françàis, das neben dem Cello auch das Klavier an der Gesamtwirkung stark beteiligt, fesselt durch seinen Esprit, der sich bis zur lustigen Groteske überschlagen kann. In dem wild-hämmernden „Phantastischen Tanz" des Polen Labunski bricht eine urwüchsige Volkhaftigkeit durch, während die cis-moll-Polonaise von Bortkiewicz doch zu sehr im rein Virtuosen haften bleibt. Mit Boccherini und Grieg boten die beiden Künstler weitere Beispiele eines idealen Zusammenmusizierens, und Retzmann vermochte einen frühen Beethoven, die C-dur-Sonate aus Werk 2, so sprühend und zügig darzustellen, daß es eine Freude war. Rudolf Fischer hatte seinem Klavierabend eine Sonate von Schubert eingegliedert, er spielte sich im Verlauf des Abends immer mehr frei, so daß einige der Préludes und Etuden von Chopin recht gut gerieten. Die verhältnismäßig geringe Modifikationsfähigkeit des Anschlags und auch mehrfach sich bemerkbar machende Willkür im Nehmen der Zeitmaße geben der Selbstkontrolle und der Weiterarbeit des zweifellos begabten jungen Pianisten allerdings noch manches zu tun auf.

Im Deutsch-Akademischen Ausländerklub spielte die polnische Pianistin Margerita Trombini-Kazuro einen, vorwiegend der polnischen Musik gewidmeten Klavierabend, der für die Lage der neueren und neuesten polnischen Klaviermusik recht aufschlußreich war. Der starke westeuropäische Einfluß, der in der oberen, kulturtragenden Schicht des Vorkriegs-Rußland und damit auch Polens wirksam war, führte zu stark westlerischen, d. h. impressionistischen Tendenzen bei Szymanowsky, dem führenden polnischen Komponisten der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts. Die unmittelbar gegenwärtige Entwicklung im polnischen Musikschaffen geht nun offenbar darauf hinaus, durch Besinnung auf die eigenen volkhaften Wurzeln der Musik diese westlerische Überlagerung allmählich zurückzudrängen und zu einem eigengeprägten Nationalstil auch in der Musik zu gelangen. Anders sind jedenfalls die Klavierstücke des Warschauer Chordirigenten Stanislaw Kazuro kaum zu deuten, die ihre Eigenart völlig aus der Rhythmik und Melodik der Volksweise ziehen und diese formgewandt auszuwerten verstehen. Auch ein Volkstanz von Rosicky und ein Wiegenlied von Maciejewsky sprachen unmittelbar an. Die sichere Gestaltungskraft der Pianistin wußte gerade diese aus dem Geist der Volksweise entstandenen Stücke erschöpfend wiederzugeben. Ein anregender Abend!

Ein Orgelkonzert von Walter Zöllner war ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet. Ein uraufgeführtes Orgelwerk „Vorspiel und Fuge C-dur" von Herm. Wagner fesselt durch seine starke innere Erfülltheit, aber auch durch seine konzentrierte, dabei durchsichtige Arbeit. Eine „Introduktion und Fuge e-moll" von Robert Köbler wirkte dagegen noch etwas unausgeglichen in seiner ganzen Haltung; der Komponist hat sich offenbar noch nicht recht „freigeschrieben". Durch Klarheit der Gestaltung, durch sicheres Können, das jedoch stets in ehrfürchtigem Dienst an der Choralweise steht, überzeugt die Partita „O Heiland, reiß die Himmel auf" von Johannes Weyrauch. Zöllner ließ allen diesen Werken eine äußerst sorgfältige Wiedergabe angedeihen; deshalb war es doppelt schade, daß durch völlig übereiltes Zeitmaß Johann Nepomuk Davids Fantasie und Fuge in e-moll sehr unklar ausfiel.

Kirchenmusik.

Karl Straube widmete die ersten Thomaner-Motetten des Jahres einem Zyklus Bachscher Motetten, stellte jedoch als Uraufführung auch ein bedeutsames neues Chorwerk heraus, den Hymnus für gemischten Chor a cappella „Gott, aller Dinge Urspring" von Herm. Grabner. Die schöne Dichtung des Reinmar von Zweter, die Will Vesper neuhochdeutsch gefaßt hat, besingt mit aller Glut des glaubensgewissen mittelalterlichen Menschen das mystische Einssein von Gott und Mensch, und von dieser Grundhaltung aus gestaltet auch der Komponist den musikalischen Leib dieses Werkes. Das tragende Kernsymbol, „Gott, aller Dinge Urspring", wirkt sich insofern auf die musikalische Architektonik aus, als ein Thema, das bei Ziffer 16 erstmalig vollständig auftretende und dann ab Ziffer 21 durchgeführte Fugenthema, auch „Urspring" und treibende Hauptkraft des ganzen Werkes ist. Ihm ist jenes dorische Melisma entnommen, das als langgezogener feierlicher Ruf „Gott" den Anfang und einen weiten Bogen bis zum Auftreten des Fugenthemas hin beherrscht und das sofort ein kanonisch geführtes Gegenthema aus sich heraustreibt. Ein Gegenthema stellt später auch die Fuge auf, und diese Gebilde, die jedoch alle durch das Fugenthema bedingt sind, werden am Schluß kontrapunktisch mit ihm zu einem „corpus mysticum", zu einem mystischen Klangleib vereinigt. Man kann gar nicht anders, als diesen Ausdruck auf dieses Werk anzuwenden; denn die Polyphonie ist keineswegs Selbstzweck oder auch nur primäres Mittel der Gestaltung; das ist auch die Kirchentonalität nicht, die freilich in ihrer ganzen vokalen Schönheit angewendet wird; das sind auch die Organum- und Falsobordone-Klänge nicht, deren Feierlichkeit so unmittelbar ergreift. Selbstzweck ist auch der Tritonus nicht, der auf Seite 15 „des Teufels Toben" ganz realistisch als „diabolus in musica" versinnbildlichen muß. Sie gehen alle in der Ganzheitlichkeit dieses mystischen Klangleibes auf, der eine suggestive Kraft von unsagbarer Gewalt ausstrahlt, besonders wenn das prachtvolle Instrument des Thomanerchors ihn so vollendet verwirklicht, wie das bei der Uraufführung der Fall war.

In der gleichen Mottete spielte Günther Ramin Grabners Orgelsonate in F-dur, die durch mehrmaliges Hören immer mehr gewinnt. Ramin wußte durch sinnvolle, gegensatzreiche Registrierung vor allem den Mittelsatz in seiner schlichten Frömmigkeit ergreifend darzustellen. Alles in allem: tatkräftiges Bemühen um zeitgenössische Musik trug in dieser Motette schönste Früchte!

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Aus der Staatsoper ist diesmal nichts von künstlerischer Bedeutung zu melden. Gäste kamen und Gäste gingen — wie immer. Kienzls gemütvoll-sentimentaler „Kuhreigen" kam neustudiert ins Repertoire, und endlich wurde auch Lehars Operette „Das Land des Lächelns", bisher in fast allen Operettentheatern gespielt, in die Wiener Staatsoper eingelassen. Damit ist der letzte Schritt zur Umbildung ins Operettentheater erfolgt. Denn, hatte man bisher die „Fledermaus", den „Zigeunerbaron", den „Bettelstudenten" und „Boccaccio" nur verschämt als komische Opern maskiert eingeschmuggelt, so erscheint nun „Das Land des Lächelns" ohne Maske als „romantische Operette". Die Aufführung soll wahnsinnig viel Geld verschlungen haben. Es erübrigt sich für uns, Näheres darüber zu sagen.

Ernsteres bot das Wiener Konzertleben. Zwar wäre auch hier manches prinzipiell Bedenkliche vorauszuschicken. Es fällt auf, in welch erdrückender Weise sich auf den Wiener Konzertprogrammen die russische Musik breit zu machen anfängt. Albert Coates dirigiert im philharmonischen Konzert ausschließlich Russen: Rimsky-Korssakow, Skrjabin, Mussorgsky und einen wüstlärmenden Jungrussen: N. Iwanow-Radkewitsch; auf Rußland abgestimmt — trotz klassischer Einleitungsmusik — ist die Konzertfolge einer offiziellen Veranstaltung zugunsten der österreichischen Winterhilfe, für die man eigens einen russischen Dirigenten verpflichtet, mit Mussorgsky, Ljadow und Skrjabin. Aber auch Karl Böhm hatte den zweiten Teil seines Jänner-Konzerts russischer Musik abgetreten: Glazunows einsätziges Violinkonzert in a-moll ist nicht gerade reich an melodischer Erfindung, dagegen stark auf blendende Virtuosität gestellt; die stupende Technik, die es verlangt, besitzt Franz Bruckbauer (ein junger Geiger, Preis-

träger vom vorjährigen Wettbewerb und gegenwärtig Konzertmeister der Wiener Sinfoniker) in vollstem Maß, und die schöne Gesanglichkeit sowie die kristallhelle Reinheit seines Tons konnte er an den wenigen Stellen, wo diese Komposition dazu Gelegenheit bot, umso bezaubernder hervortreten lassen. Böhm beschloß dann den Abend sehr eindrucksvoll mit Tschaikowskys Fünfter Sinfonie, die niemals ihre Wirkung verliert. Noch wertvolleres allerdings war vorangegangen: die den Abend einleitende „Lustspiel-Ouvertüre" Max Regers ist ein viel zu selten gehörtes und darum noch gar nicht richtig gewürdigtes Stück, dessen feiner und subtiler Humor sich in einem leichteren und liebenswürdigeren Orchesterstil äußert, als sonst bei Reger. Die Wiedergabe durch Dr. Böhm und das Orchester der Wiener Sinfoniker war von bestrickender Laune und herrlichem Schwung. Der Abend hatte aber auch noch eine wirkliche Neuheit gebracht: ein 4-sätziges „Divertimento" von Wolf-Ferrari. Auch hier herrscht Liebenswürdigkeit und Humor, nur wird der Spaß deutlicher als bei Reger, — ein geistvoller Einfall ist es, durch leise affektierte Pausen in die Melodielinie des führenden Themas eine gewisse schalkhafte Anmut zu bringen. Das launisch plaudernde Stück gefiel besonders durch die geschmackvoll variierende Formung der an sich anspruchslosen thematischen Gedanken. — Ohne einen Russen ging es schließlich auch im Kabasta-Konzert nicht ab: Tschaikowskys „Ouverture solenelle 1812" bildete den Schluß, ein Stück, dessen Kraftentfaltung zwar nicht dem inneren Gehalt dieser Musik entspricht, aber verständlich ist, weil sie ja auf die Wirkung im Freien, als einer Gelegenheitskomposition zur Einweihung eines Bauwerkes, berechnet war. Eine solche Entlastung für unzureichenden inneren Wert kann Béla Bartok für seine neueste uns vorgeführte Komposition nicht geltend machen. Seine „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" (wobei unter den Saiteninstrumenten auch Klavier und Harfe, unter Schlagzeug auch das Xylophon zu verstehen sind) ist eine uninteressante und langweilige, kompliziert erklügelte Sache. Denn das Koloristische, die Monotonie der grauen, durch vereinzelte Beckenschläge silbern aufgeputzten Grundfarbe, das gewisse „Mondlicht-Geriesel", das geistlose Geklingel von Xylophon und Celesta, das ewige Gezirpe von lauter Mißklängen und all die übrigen raffinierten Reize der Instrumentation können uns doch heute nicht mehr fesseln und über die Leere eines Werks hinwegtäuschen, dessen Thematik darauf hinausläuft, daß ein und derselbe Themenansatz (nicht etwa ein ausgeführtes lebendig pulsierendes wirkliches Thema!) immer wieder wiederholt wird, daß die Thematik stellenweise den Eindruck macht, als ob ein kleines Kind sich auf dem Klavier versuchte; Synkopierungen, $^5/_4$-, $^7/_8$-, $^{10}/_8$-Rhythmen, auf und ab steigende Chromatismen, das alles könnten Formelemente sein, aus denen sich Musik gestalten ließe, aber weder ein wirklicher melodischer Einfall noch die zwingende formale Kraft sind in dem neuesten Stück Bartoks vorhanden. Sie stellen sich in keinem der vier Sätze ein. Die lederne Figurierung im ersten Satz, bei der bis zum Überdruß immer wieder dieselben 3—4 Eingangsnoten wiederholt werden, erzeugt nur tötliche Langeweile, und es ist kaum verständlich, daß ein geschmackvoller Musiker wie Kabasta das „Adagio" ernst nehmen kann, in welchem Xylophon und Pauke als die „melodieführenden" Instrumente erscheinen. Erstaunlich bleibt die sichere Überlegenheit, mit der Prof. Kabasta wie auch das Orchester das rhythmisch und klanglich schwierige und komplizierte Stück ausführten. Wahre Triumphe feierte die erlesene Künstlerschar vorher durch die Wiedergabe von Beethovens IV. Sinfonie und das Chopinsche Klavierkonzert in f-moll, dessen Solist Nikolai Orloff die beseligte Süße der Chopinschen Kantilene edel und kultiviert zur Geltung brachte.

Am dritten Abend des vom Tonkünstlerorchester veranstalteten Wagner-Zyklus stand im Mittelpunkt der Spielfolge eine Neuheit, „Präludium und Doppelfuge" von Paul Königer, ein vornehm gearbeitetes, schön geformtes Stück, das sich zu großer Höhe emporsteigert. Die Aufführung stand unter der Leitung von Josef Friedrich Gröger, dem gewandten Dirigenten, der mit dem durch ihn energisch geschulten und zur Höhe herangereiften Orchester die Neuheit sowie die umgebenden Tonstücke, das Lohengrin-Vorspiel und Dvořáks V. Sinfonie „Aus der Neuen Welt" auswendig dirigierte und stilsicher zum Erfolg führte. Als Solist war Georg Maikl für den erkrankten Gunnar Graarud eingesprungen, indem er Lieder von Grieg und Wolf mit seiner warmen, weichgetönten Stimme und edlem Vortrag sang. — Wilhelm Jerger leitete ein Festkonzert der Wiener Akademischen Mozart-

gemeinde, die auf eine 25jährige an Erfolgen reiche Wirkſamkeit im Dienſte ihres Genius zurückblicken kann: mit dem Violinkonzert in Es-dur, dem von Caſſadò aus einem Hornkonzert überarbeiteten Violinkonzert in D-dur und der ihre Zeit überflügelnden konzertanten Sinfonie für Violine und Viola. Er hatte hiezu ganz ausgezeichnete Soliſten: Max Weißgärber (Geige), der das Violinkonzert auch mit neuen Kadenzen ausgeſtattet hat, Walter Weller (Bratſche) mit ſeiner prachtvollen geſanglichen Tongebung, und Walter Kurz, einen unſerer beſten Celliſten, deſſen techniſch meiſterhaftes, vollklingendes und edel beherrſchtes Spiel von echt Mozartſchem Geiſte erfüllt iſt. Ein Abend von künſtleriſcher Gediegenheit, auf den die Mozartgemeinde ſtolz ſein darf. — Auch die neubegründete Bläſervereinigung der Wiener Philharmoniker eröffnete ihre Konzerte mit Mozart und zwar mit dem klangedlen Es-dur-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Sie brachte auch eine Neuheit, das „Oktett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und 4 Hörner" von Rudolf Huber, dem einſtigen Kapellmeiſter des Burgtheaters, deſſen Kompoſitionen bislang in unverantwortlicher Weiſe der Weg in die Öffentlichkeit verſchloſſen war. Das Werk iſt ſchon wegen ſeiner beſonderen Beſetzung bemerkenswert, da die verwendeten 4 Hörner eine eigenartig feſtgefügte klangliche Mitte abgeben, nicht minder aber auch durch die Kunſt des Komponiſten, ſchöne thematiſche Einfälle rhythmiſch belebt und harmoniſch freizügig, wenngleich immer in tonaler Umgrenzung, zu geſtalten. In dieſer Hinſicht möchten wir den zweiten, den Variationenſatz, als eine wertvollſte Bereicherung der einſchlägigen Literatur hervorheben. Sehr geſchickt kontraſtierte zu dieſem klangvollen Stück Regers Serenade für Flöte, Violine und Bratſche, op. 141 a, die in der Beſchränkung ſeiner Mittel den Meiſter zeigt, wie nicht leicht ein anderes Stück. Mit Ludwig Thuilles edel ſchwärmeriſchem und glanzerfülltem Sextett wurde der ſchöne Abend abgeſchloſſen. Den Bläſervirtuoſen aus den Reihen unſerer Philharmoniker ſchloſſen ſich Profeſſor Walter Kerſchbaumer — der Wiener Meiſterpianiſt —, Konzertmeiſter Wolfgang Schneiderhan (Geige) und Profeſſor Ernſt Morawec (Bratſche) an, jeder einzelne ein Künſtler von Format, im Zuſammenſpiel ein Enſemble von ſelten erhörter Einheitlichkeit und Größe.

Bruno Seidlhofer, als Bach-Kenner und Bach-Bearbeiter ſchon öfter rühmlich genannt, ſpielte in einem Bach gewidmeten Konzert die „Partita No. 4" in D-dur auf dem Cembalo. Die pianiſtiſche Kunſt Seidlhofers entlockt auch dem altertümlichen Inſtrument die Klang- und Farbmöglichkeiten, die zum wirkungsvollen Bachſpiel nötig ſind. Er leitete auch, nach einem klar einführenden Vortrag von Dr. Armin Hochſtetter, die Aufführung des von Johann Nepomuk David für ein kammermuſikaliſches Enſemble bearbeiteten „Muſikaliſchen Opfers". Die Bearbeitung Davids gruppiert die Improviſationen, Canons und Fugenſätze über das Bach aufgegebene „königliche Thema" Friedrichs des Großen um das ausgeführteſte Stück die „Sonata", herum und ſchließt höchſt effektvoll mit der für Flöte, Oboe, Engliſchhorn, Fagott und Streicher inſtrumentierten grandioſen 6-ſtimmigen Fuge. Das Konzert Seidlhofers hinterließ ſtärkſte Eindrücke und befeſtigte ſeinen Ruhm als Bachinterpreten auch nach der Seite des Orcheſterdirigenten hin.

Zur Feier des 80. Geburtstages der Komponiſtin Mathilde von Kralik wurden in einem Feſtkonzert aus dem reichen Schatz ihrer ſchöpferiſchen Wirkſamkeit Werke verſchiedenſter Art, Klavierſtücke, Frauenchöre und Kammermuſik zu Gehör gebracht. Bei einer ſpäteren Gelegenheit wurden Bruchſtücke aus ihrer Oper „Weißblume" ebenſo beifällig aufgenommen. Der Eindruck dieſer Aufführungen läßt den Wunſch rege werden, daß dieſe reichen Früchte eines ernſten Lebenswerkes auch durch Vorführungen größeren Stiles einmal nach Umfang und innerem Gehalt gewürdigt werden mögen. — Ein Konzert des „Oſtmärkiſchen Kammerorcheſters" unter Leitung von Erich Bruckner machte uns mit der „Serenade" von Friedrich Bayer in der Neufaſſung für Streichorcheſter bekannt; das friſche gefällige Muſizieren des urſprünglich für Streichquartett geſchriebenen Stückes gefiel in der neuen kräftigeren Faſſung beſonders und ſetzte manche hübſche Feinheit erſt ins rechte Licht. — Die wertvollſte Neuheit, die wir zu hören bekamen, war Pfitzners zuletzt bekannt gewordenes Werk, das „Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orcheſters", ein Werk von höchſter Originalität in der Linienführung wie in der Harmonik, bei aller Eigenart natürlich und geſund im Klang, ſchwungvoll und unermüdet in ſeiner Klangſeligkeit, die ſchon

im erſten Motiv des intonierenden Cellos angeſtimmt wird und durch das ganze Werk unvermindert und unerſchöpflich in neuen Wendungen und Formen anhält, ein Werk Pfitzners, das die Friſche ſeines op. 1, der berühmten Cello-Sonate, atmet und doch wunderſam verklärt in höchſter Reife ausklingt — das Werk eines 68jährigen —Jünglings!

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Löſung des muſikaliſchen Buchſtaben-Preisrätſels.

Von Karl Schlegel, Recklinghauſen (Novemberheft 1937).

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 r | a | t | z | e | n | b | e | r | g | e | r |
| 2 l | i | p | s | i | u | s | 3 h | e | g | e | r |
| 4 r | o | ch | l | i | t | z | 5 r | e | g | e | r |
| 6 h | a | b | a | n | e | r | a | 7 n | o | h | l |
| 8 m | o | z | a | r | t | 9 p | i | u | t | t | i |
| 10 r | e | n | a | r | d | 11 s | i | e | b | e | n |
| 12 v | o | g | l | e | r | 13 w | a | l | k | e | r |
| 14 m | a | r | t | e | l | l | a | t | o | 15 c | e |
| l | l | i | ſt | 16 k | l | a | n | g | 17 l | o | u |
| r | e | 18 i | n | g | a | n | n | o | 19 n | e | u |
| m | e | n | 20 h | a | u | s | e | g | g | e | r |
| 21 m | i | t | t | e | r | w | u | r | z | e | r |

Unter den eingegangenen richtigen Löſungen erhalten, laut Entſcheidung des Loſes:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) Theodor Röhmeyer, Pforzheim;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) Irma Weber, Heidelberg;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) Lehrer M. Brieger, Saarau;
je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) Kantor Walter Baer, Lommatzſch; Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt a. M.; Frau Anni Heß, Muſiklehrerin, Durlach i. B.; Amtsinſpektor Hubert Meyer, Walheim b. Aachen.

Wagners unerſchöpfliches Meiſterwerk, das auch ſchon des öfteren in unſerer Rätſelecke zitiert wurde, hat auch diesmal wieder unſere Dichter und Komponiſten entfacht, ſo daß wir zu unſerer Freude noch eine Anzahl weiterer Sonderprämierungen vornehmen können. KMD Richard Trägner-Chemnitz ſendet mit ſeiner richtigen Löſung diesmal ein ſehr ſchönes, breit und machtvoll durchgeführtes Poſtludium über den Meiſterſingerchoral „Da zu Dir der Heiland kam" für Orgel. Ober-

ſtudiendirektor i. R. Carl Rorich-Nürnberg ſchuf zu Ehren des Meiſters ein kontrapunktiſch ſehr fein durchgearbeitetes und klanglich gut geſtaltetes Streichquartett über das „Hans Sachs-Motiv", das „Evchen-Motiv" und das „Preislied". KMD Arno Laube erfreute uns mit einem Gedicht über ein heiteres Erlebnis bei einer Meiſterſinger-Aufführung. Dieſen drei Einſendern gebührt ein Sonderpreis im Werte von je Rm. 8.—.

In launigen Verſen ſchildert auch Studienrat Carl Berger-Freiburg, wie verſchiedenartig die Meiſterſinger auf den Hörer zu wirken vermögen. Studienrat Ernſt Dahlke-Dortmund ſendet einen netten kleinen „wagneriſierenden" meiſterſingerlichen Spruch. Oberlehrer Martin Georgi-Thum legt eine „Beckmeſſeriade" für Violine und Klavier mit dauerndem Taktwechſel und rhythmiſchen Verſchiebungen bei, die die Lächerlichkeit dieſer Meiſterſinger-Figur vortrefflich zeichnen. Lehrer Fritz Hoß-Salach zeigt ſich in ſeiner muſikaliſchen Beigabe, der nur leider die Beziehung zum Rätſel fehlt, als tüchtiger Männerchorkomponiſt. Sein Chor „Wer Deutſchland verrät, muß ſterben" wird bei guter Aufführung ſicher ſeine Wirkung nicht verfehlen. Lehrer Rudolf Kocéa-Wardt inſpirierte die Aufgabe zu einer ſehr gewandt und gut gearbeiteten Paſſacaglia über Meiſterſinger-Motive für Klavier zweihändig. Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund fügt ein wirkungsvolles Vorſpiel zu einer Suite über ein Thema aus den „Meiſterſingern" für Klavier zu zwei Händen bei; Erich Margenburg-Wittenberg anerkennenswerte „Fünf Variationen für Bratſche-Solo über die „Silberweiſe" des Hans Sachs"; Kantor Max Menzel-Meißen ein kleines, freundliches Idyll aus der Meiſterſingerzeit für Streichquartett, anſpruchslos und wohlklingend. Allen dieſen Einſendern halten wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 6.— bereit.

Und endlich ſeien noch mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 4.— bedacht: Ella Binding-Frankfurt a. M. für kurze begleitende Verſe und Hans Kautz-Frankfurt a. M. für das kurz gefaßte Klavierquintett a-moll aus verſchiedenſten Wagner-Motiven.

Wir bitten um baldige Bekanntgabe der Wünſche.

Die Aufgabe haben ferner noch richtig gelöſt:

Carl Ahns, Jena — Heinrich Anke, Leipzig — Robert Aſchauer, Linz a. D. —
Hans Bartkowſki, Berlin-Lichterfelde — Prof. Georg Brieger, Jena — Margarete Bernhard, Radebeul —
Helene Chriſtian, Muſiklehrerin, Neiße O.-S. — Annina Colombara, Konzertſängerin, Berlin-Lichterfelde —
Anneliefe Gibhardt, Jena — Arthur Görlach, Poſtmeiſter, Waltershauſen/Th. —
Adolf Heller, Karlsruhe/B. — Walter Heyneck, Leipzig — Urſula Hoffmann, Jena — Erika Hoyer, stud. mus. phil. Königsberg/Pr. —
Heinrich Jacob, Domorganiſt, Speyer —
Maria Keyl, Muſiklehrerin, Neiße O.-S. —
Studienrat Erich Lafin, Greifenberg i. P. — MD H. Langguth, Meiningen —
Amadeus Neſtler, Leipzig —
H. Okfas, Budwethen, Kr. Tilſit-Ragnitz —
Friedrich Pieper, Muſikalien-Sortimenter, Dresden — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —.
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Kantor Walther Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Ernſt Schumacher, Emden — Chordirektor Anton Schütz, Böhmiſch-Leipa —
Wilhelm Sträußler, Breslau —
H. Tönſing, Minden i. W. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf CSR. — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Karl-Ludolf Weishoff, Konzert-Cembaliſt, München.

Zwei richtigen Löſungen fehlte die Unterſchrift.

# Muſikaliſches Preisrätſel.

Von Auguſt Pohl, Köln.

ADDEEIIISTTZ

Mit dieſen Anfangs-Buchſtaben beginnend ſind folgende Wörter zu bilden:

Verleger Beethovens in Wien.
Pianofortefabrikant im Weſten Deutſchlands.
Muſiker aus der Goethezeit, der eine Muſik zu Goethes „Fauſt" ſchrieb.
Freund Goethes und verdienter Muſiker.

Bedeutender Bachsänger der Gegenwart.
Sommersitz Johannes Brahms'.
Italienische Oper, deren Stoff auch von Friedrich Schiller behandelt wurde.
Meister der Messe und Motette um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts.
Deutscher Geiger, zugleich hervorragender Dirigent.
Bedeutender Dirigent während einem der letzten Bayreuth-Festspiele.
Französischer Impressionist.
Bevorzugte Tonart eines Wagnerschen Werkes.

Die Anfangsbuchstaben ergeben ein Zitat aus einem Werke Wagners, dessen häufige Anwendung im täglichen Leben zu beachten ist. Die Endbuchstaben enthalten zwei Notennamen. Mit dem ersten beginnt der Name des Sängers, welcher bei der Uraufführung das Zitat gesungen hat; der zweite Buchstabe führt zu dem Namen des Mannes, welcher bei jener Aufführung die technische Bühnenleitung inne hatte.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Juni 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Lennox Berkeley: Five short pieces für Klavier. J. & W. Chester, London.

Giovanni Battista Bononcini: Polifem. Oper in einem Aufzug. Textliche und musikalische Neugestaltung von Gerd Kärnbach. Adolph Fürstner, Berlin.

Cesar Bresgen: Suite für Klavier. Fünf Bilder und eine Fuge. Werk 1. Mk. 2.50. Willy Müller, Karlsruhe i. B.

Cesar Bresgen: Concerto grosso für Konzertante Flöte, Oboe, Trompete, Geige, Orchester. Werk 19. Willy Müller, Karlsruhe i. B.

Cesar Bresgen: Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester. Werk 21. Mk. 6.—. Willy Müller, Karlsruhe i. B.

Hans Brückner: „Judentum und Musik". Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener. 3. Aufl. broschiert Mk. 3.80, Leinen Mk. 4.80. Hans Brückner-Verlag, München.

Adolf Clemens: Sprich aus der Ferne. Ein Chorzyklus für Männerchor und Sopransolo nach Worten von J. W. von Goethe und Cl. Brentano. Partitur Mk. 2.—, je Einzelstimme jedes Teils Mk. —.20. P. J. Tonger, Köln.

Adolf Clemens: Drei Rheinsagen für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 2.20, Singpartitur Mk. —.30, Instrumentalstimmen je Mk. —.40. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Carl Clewing: Hundert alte und neue Jägerlieder. Aus den im Auftrag der Deutschen Jägerschaft herausgegebenen „Denkmälern Deutscher Jagdkultur". Mk. 1.20. J. Neumann-Neudamm und Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hans-Heinz Dräger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Mit zahlreichen Bildern. 86 S. Mk. 3.—. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Richard Eichenauer - Gerhard Pallmann: Unser das Land. Ein Liederbuch des deutschen Dorfes, im Auftrage des Reichsbauernführers herausgegeben. 201 S. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Paul Heinrich Gehly: Deutsche Meister der Musik im Rundfunk. 8°. 73 S. Mk. 1.50. Tongers Musikbücherei. P. J. Tonger, Köln.

Chr. W. Gluck: Sinfonie für 4st. Streichorchester. Herausgegeben von Ad. Hoffmann. (Heft 6 der Sammlung „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Chr. W. Gluck: Ballettmusik. 12 Tänze für Streichorchester. Herausgeg. von Adolf Hoff-

mann. (Heft 5 der Sammlung „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Karl Haffe: Drei Lieder der Berufe für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 2.—, Singpartitur Mk. —.20, Instrumentalst. je Mk. —.30. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Friedrich Haufe: Die Feier des 725jährigen Bestehens der Thomasschule zu Leipzig. Festbericht. 52 S. Leipzig.

Paul Höffer: Drei Soldatenlieder für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 3.—, Singpartitur Mk. —.30, Instrumentalst. Mk. —.30. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Agnes Hoek: Erstes Spielbuch für Klavier. Gebrauchsmusik / Lied / Freies Stück. Ein Weg zum fröhlichen Musizieren. P. J. Tonger, Köln/Rhein.

Werner Hübschmann: Die Dinge des Lebens. Suite für gem. Chor. Partitur kpl. Mk. 3.— no., Stimme jedes der 6 Chöre einzeln Mk. —.20 bezw. Mk. —.25 no. Musikverlag Hochstein & Co., Heidelberg.

Hans Klotz: Das Buch von der Orgel. Mk. 3.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

E. G. Klußmann: Drei abendliche Ansingelieder für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 3.—, Singpartitur Mk. —.40, Instrumentalstimmen je Mk. —.30. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Armin Knab: 6 schwäbische Volkslieder. Part. kplt. Mk. 1.50 no., Stimmen zu jedem Lied einzeln Mk. —.20 no. Musikverlag Hochstein & Co., Heidelberg.

Karl Leimer: Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Gieseking. 69 S. Mk. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Heinrich Lemacher: Drei Karnevalslieder für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 2.20, Singpartitur Mk. —.25, Instrumentalstimmen je Mk. —.30. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Kurt Lißmann: Ernste Lieder für eine Singstimme mit Klavier. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Paul Losse: Das Leben in Liedern. Eine Sammlung von 60 Gesängen aus Vergangenheit und Gegenwart, mit Klavierbegleitung. Ausgabe für hohe Stimme Mk. 3.50. C. F. Peters, Leipzig.

Wilhelm Maler: Drei Liebeslieder für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 2.20, Singpartitur Mk. —.30, Instrumentalstimmen je Mk. —.30. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Karl Marx: „Die heiligen drei Könige" für Solo-Sopran, gem. Chor und Instrumente (Lobeda-Kantaten, Folge 8). Werk 28. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Hanns Mießner: Bauern-Kantate für Sprecher, gem. Chor und Bläser oder Orgel, nach Worten von E. W. Möller. Partitur Mk. 3.— no., jede Chorstimme Mk. —.25 no., Orchesterstimmen kplt. Mk. 3.— no. Musikverlag Hochstein & Co., Heidelberg.

Willy Müller-Crailsheim: Repetitorium der ersten geigentechnischen Grundlagen. C. F. Peters, Leipzig.

Gerd Ochs: Musizierbuch für das instrumentale Zusammenspiel in Schule, Jugend und Haus. 100 S. 8° quer. Mk. 3.—. Moritz Diesterweg, Frankfurt/M.

Johann Pachelbel: Triosuiten für zwei Geigen und Generalbaß. Herausgeg. von Fritz Zobeley. Heft 1: Suite 1 F-dur / Suite 2 e-moll. Mk. 2.40. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walter Rein: Drei Maientänze für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 3.—, Singpart. Mk. —.40, Instrumentalstimmen je Mk. —.50. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Othmar Schoeck: Wandsbecker Liederbuch. Werk 52. Liederfolge für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten von Matthias Claudius. Universal-Edition, Wien.

Heinz Schüngeler: Das Vorspielbuch. Meister der Jugend in ihren schönsten Stücken. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Max Seiffert-Festschrift. Zu seinem 70. Geburtstage in Verbindung mit Fachgenossen, Freunden und Schülern herausgegeben von Heinrich Besseler. 160 Textseiten und 38 Bildtafeln. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Otto Siegl: Drei Scherzlieder für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 2.20, Singpartitur Mk. —.30, Instrumentalstimmen je Mk. —.30. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Otto Siegl: Trostkantate für Alt-Solo, gem. Chor, Streichorchester und Orgel. Werk 100. Partitur Mk. 5.— no., Orchesterstimmen kplt. Mk. 5.— no., jede Chorstimme Mk. —.30 no. Musikverlag Hochstein & Co., Heidelberg.

Hermann Simon: Hinan — vorwärts — Hinan für gem. Chor. P. J. Tonger, Köln/Rh.

J. Speaight: Tone Pictures. J. & W. Chester, London.

Wolfgang Stephan: Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems (Band VI der Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgeg. von Heinrich Besseler). Mk. 5.—. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Bruno Stürmer: Gesellige Lieder für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 2.20, Singpartitur Mk. —.30, Instrumentalst. je Mk. —.40. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Max Trapp: Konzert für Violoncello mit Orchesterbegleitung. Werk 34. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hermann Unger: Drei Trinklieder für gem. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 2.—, Singpartitur Mk. —.20, Instrumentalst. je Mk. —.30. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Vom Vorort zum Hügel. Aufgaben und Wege der Detmolder Rich. Wagner-Festwochen. Herausgegeben von der Leitung der Festwochen. Detmold 1938.

Andreas Weißenbäck: „Sacra Musica". Lexikon der katholischen Kirchenmumsik. Gr. 8°. 420 S. in Leinen gebunden Mk. 9.—. Augustinusdruckerei Klosterneuburg bei Wien.

Julius Weismann: Klavier-Konzert. Werk 33. Willy Müller, Karlsruhe i. B.

Richard Wicke: Einheitliche Tonnamen. Die musikalischen Gestaltungsgebiete und ihre lautsprachliche Versinnbildlichung. 160 S. Band 1 d. Schriftenreihe zur völkischen Musikerziehung. Mk. 3.50. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Willoughby H. Williams: Two Concert Pieces. J. & W. Chester, London.

# BESPRECHUNGEN

*Bücher:*

FESTSCHRIFTEN ZU MAX SEIFFERTS 70. GEBURTSTAGE: „Musik und Bild", Festschrift Max Seiffert zum siebzigsten Geburtstag. In Verbindung mit Fachgenossen, Freunden und Schülern herausgegeben von Heinrich Besseler. Bärenreiter-Verlag zu Kassel. 1938. gr. 8°. 150 S. 38 Tafeln.

Das Thema, das der Max Seiffert am 9. Februar überreichten Festschrift zu Grunde liegt, knüpft an eine der Möglichkeiten an, die aus des Gelehrten Werk abzulesen wären: man ist von einem Aufsatze ausgegangen, den er vor zwanzig Jahren über „Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts" im ersten Jahrgange des Archivs für Musikwissenschaft geschrieben hat. Der Erfolg ist deutlich: man hat eine nicht nur ansehnliche, sondern auch eine den allgemeinen Anteil weckende Festgabe überreichen dürfen.

Das wertvolle Buch wird eingeleitet durch ein von Thekla Schneider sorgfältig behandeltes Verzeichnis der wissenschaftlichen und praktischen Veröffentlichungen des Jubilars.

Über die „Wesensgemeinschaft von Musik und Bildkunst" spricht, sich von den stofflichen Zusammenhängen ablösend, der Erlanger Forscher Rudolf Steglich. Er untersucht das Wesenhafte der Wandlungen des deutschen Lebens in den letzten beiden Jahrhunderten, indem er eine beiden Künsten gemeinsame, Leibliches und Seelisches ausdrückende Grundbewegung (Menuett für das 18., Walzer für das 19. Jahrhundert) findet, von der aus er zu sehr überraschenden, an Szenenbildern zur „Zauberflöte" deutlich gemachten Ergebnissen gelangt. — H. J. Moser steuert eine in tausend Lichtern glitzernde Abhandlung über die „Symbolbeigaben des Musikerbildes" bei, über das also, was am realistischen Porträt gleichnishafte Zutat und deshalb für die Musikanschauung und die Bewertung des Künstlers durch seine Zeit wichtig und aufschlußreich ist, wobei sich der Kanon als besonders beliebtes „Symbolum" erweist. — An der Hand von sehr schönen Abbildungen berichtet Georg Schünemann-Berlin über „Volksfest und Volksmusik im alten Nürnberg", wie sie sich aus den Urvorstellungen der Winteraustreibung in der Fastnacht und aus anderen Gemeinschaftsgegebenheiten entwickelt haben. — Die „Volksinstrumente auf Bildwerken des 16. und 17. Jahrhunderts", die Schalmeien, Sackpfeifen, Drehleiern, Taschengeigen und ihre Bedeutung für die im Volke beheimatete Kunst untersucht genau und gewissenhaft Gotthold Frotscher-Berlin.

Auf den Holzschnitt, als Darstellungsmittel größter Wirklichkeitsnähe bezieht sich Wilhelm Ehmann-Freiburg i. Br. in einer gründlichen Abhandlung über das „Musizierbild der deutschen Kantorei im 16. Jahrhundert", worin gute Beobachtungen an kirchlichen, höfischen und bürgerlichen Singgemeinschaften und ihren Gepflogenheiten zu Tage kommen. — Einige schöne Proben von musikalischen „Bilddarstellungen des 15./16. Jahrhunderts zu Freiburg im Üchtland", Altarbilder von Paul von Straßburg und Peter Spring, zeigt und erklärt Karl Gustav Fellerer-Freiburg (Schweiz). — Reichen Bildbesitz benutzt ein Aufsatz von Gerhard Pietzsch-Dresden, der „Dresdner Hoffeste vom 16.—18. Jahrhundert" behandelt und den Blick überdies in eine vor dem Barock, als mit dieser Stadt unlöslich verknüpfter Stilphase, liegende Frühzeit lenkt. — Max Schneider-Halle hat in dem „Braunschweiger Freudenspiel aus dem Jahre 1648" eine deutsche Vorform der Oper entdeckt, die so genannt werden darf, weil das 1642 „von lauter kleinen Knaben" ohne Benutzung einer eigentlichen Bühne aufgeführte Stück in den Nebenaufzügen alle Mittel der Oper außer dem Sprechgesang benutzt. Über die Musik der Herzogin Sophie Elisabeth wird der Verfasser noch berichten. — Johann Theiles „Harmonischer Baum" ist ein, allerdings schon stark harmonisch durchdrungener Rätselkanon zu zehn, oder (da die Bässe zusammengehen) neun Stimmen, den Erich Schenk-Rostock auflöst; das neben dem Baum stehende „Gestrüpp" läßt mehrere Deutungen zu. — Heinrich Miesner-Hannover gibt zahlreiche „Porträts aus dem Kreise Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs" mit eingehenden, manches Neue bringenden Erläuterungen, die sehr sorgsame Archivarbeit voraussetzen.

Zu dem Vorstellungskreise „Musik und Bild" gehört auch das Thema „Musiker und Maler", das Walter Vetter-Greifswald in dem gedanken-

reichen und tiefdringenden Aufsatze über die musikalischen „Wesensbestandteile in der Kunst Moritz von Schwinds" behandelt, und in deren Verlauf auch eine Deutung des stilistischen Verhältnisses unternommen wird, das zwischen dem Maler des Waldes und Schubert (doch auch Beethoven und Goethe) besteht. — Kurt Taut-Leipzig gibt Bericht „Aus einem Musikerstammbuch des 19. Jahrhunderts". Es wurde von dem aus Gandersheim stammenden Hauptmann- und Spohr-Schüler A. J. Ferdinand Böhme, einem gern reisenden Vorkämpfer der deutschen Musik in Holland, angelegt und enthält zahlreiche Eintragungen von Komponisten, Virtuosen und Theoretikern. Auch hier fehlt der Kanon und das Rätselspiel nicht. (Bei der Verbesserung der Lage eines Schlüssels auf S. 134 ist der an sich gesunde C-Schlüssel links von ihm in Mitleidenschaft gezogen worden: er steht auf der zweiten, statt auf der dritten, Linie). — Über das dankbare Thema der „musikalischen Karikatur" spricht unter Berufung auf Karl Storcks vergriffenes Buch Josef Müller-Blattau, indem er kenntnisreich und unter Wahrung gegebener Grenzen das Zerrbild als Maßstab der Geschichte nimmt. — In einer scharf durchdachten „Musik, Anschauung und Sinnbild" behandelnden Arbeit gibt Friedrich Blume-Kiel eine Antwort auf die dringliche Frage nach den denk- und erfahrbaren Beziehungen, die zwischen der Musik und der Welt des Anschaulichen bestehen können. Die gedankliche Fülle des Aufsatzes läßt sich nicht in wenige Zeilen zusammendrängen; nur auf die eindrucksvolle Art sei hingewiesen, in der die Symbolkraft der Freischützmusik dargestellt wird. — Mit einer Darlegung des zwischen „Musik und Raum" bestehenden Verhältnisses schließt der Herausgeber Heinrich Besseler-Heidelberg die wohlgeratene, von ihm auch mit einer Würdigung der Persönlichkeit des Empfängers eingeleitete Festschrift ab. Der gestaltete Raum, doch auch der Freiluftraum als Lebenselement der Musik, das ist die Frage, die sich wohl eine frühere Zeit, nicht aber die Romantik, vorlegte. Besseler beantwortet sie mit einer fast völligen Verneinung der noch in unsere Gegenwart hineinreichenden Musiziergewohnheiten, die in dem Festgedanken des Nationalsozialismus in bestimmten Bezirken aufgehoben werden.

Man sieht: das vorgegebene Thema „Musik und Bild" ist von allen nur vorstellbaren Seiten her angegangen worden, unmittelbar und mittelbar. Die Festschrift für Max Seiffert, geplant als Huldigung für einen um die Musikwissenschaft hochverdienten Mann, wurde zu einem Spiegel der Kräfte und ihrer Richtungen, die in diesem immer wichtiger werdenden Fache lebendig, im schönsten Sinne lebendig sind.

Aber dieser Bericht wäre unvollständig, wollte er nicht auch der Max Seiffert zugedachten Arbeiten gedenken, die an anderem Orte gedruckt vorliegen. Das von Rudolf Steglich geleitete „Archiv für Musikforschung" hat das erste Heft des Jahrgangs für den Jubilar bestimmt, und Max Schneider leitet es mit einem freundschaftlichen Glückwunsche ein.

„Das Verhältnis der Musik zu den bildenden Künsten im Lichte stilistischer Betrachtung" ist der Fragenkreis, den Georg Anschütz-Hamburg vom gegebenen Standpunkte aus — es ist der akustisch-optische — feinfühlig untersucht, wobei als Ergebnis wahrscheinlich gemacht wird, daß das Hörbare, als das Ältere, im Bewußtsein der Menschheit tiefer verankert sei als das Sichtbare, was eine Vereinigung in einer Grundquelle nicht ausschließt. — „Musikdarstellungen auf Flugblättern" geben, wirklichkeitsnah wie sie wohl meist sind, zuverlässige Auskunft über das Spiel- und Tanzbrauchtum der verschiedenen Bevölkerungsschichten und über Verbreitung und Wertung der Musikinstrumente; Alfred Quellmalz-Berlin hat darüber eine sehr anziehende Studie geschrieben. — Die „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Glashütte" (Sachsen), die Willi Schramm-Detmold liefert, beruhen auf sehr sorgfältiger Ausnutzung der Archive; die Wichtigkeit ortsgeschichtlicher Forschung ist gerade von M. Seiffert oft genug hervorgehoben worden. — In einer Abhandlung über das „Sponsus-Spiel" verbreitet sich Otto Ursprung-München mit feiner Kritik der Überlieferung, der Herkunft, der Notation und des Alters eines von ihm in den frühen Anfang des 12. Jahrhunderts gesetzten liturgischen Dramas von den klugen und törichten Jungfrauen. — Einen sehr fesselnden Bericht über „Typen der Volksmusik in Karelien" liefert auf Grund eigner Anschauung Fritz Bose-Berlin; man freut sich über die scharfe Beobachtung finnisch-russischen Lebens und wird sich von der Auswertung der mitgebrachten Schallplatten viel versprechen dürfen. — Der Unterzeichnete bringt Architekturbilder zu „Agostino Steffanis Operntheater in Hannover" bei. Prof. Dr. Theodor W. Werner.

KARL SCHWEICKERT: „Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert". 139 Seiten mit 4 Tafeln. Mainz 1937 in Kommission bei L. Wilckens.

Dieser unter der Leitung von Prof. Dr. Ernst Neeb im Auftrage der Stadt Mainz herausgegebene 11. Band der Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz muß als eine sehr wertvolle Arbeit auf dem Gebiete der musikgeschichtlichen Lokalforschung gewertet werden. Die vorliegende Studie von Karl Schweickert stellt einen anschaulich geschriebenen, durch reiches, im Anhang beigegebenes Quellenmaterial wissenschaftlich sehr gut fundierten Beitrag zur Kulturgeschichte der deutschen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, insbesondere der Musik an den geistlichen

Höfen dar. Daß Mainz als Haupt- und Residenzstadt des Reichserzkanzlers und ersten Kurfürsten nicht nur eine außerordentliche politische, sondern auch wesentliche und große kulturelle, musikgeschichtliche Bedeutung zukam, erhellt aus dieser gründlichen und umfassenden Studie von Karl Schweickert ganz eindeutig. Das Buch schildert die Musikpflege am Kurmainzer Hof vom Beginn des 17. Jahrhunderts an bis zur Säkularisation, bis zur Auflösung der Hofmusik unter dem letzten Kurfürsten Carl Theodor von Dalberg und gibt damit einen hochinteressanten Ausschnitt, ein Spiegelbild des allgemeinen Ablaufs der Musik- und Kulturgeschichte jener Zeit. Gerade über die bevorzugte Pflege der vokalen Kirchenmusik am Kurmainzer Hofe im 17. Jahrhundert und die Hinwendung zur hochentwickelten konzertmäßigen Pflege der instrumentalen weltlichen Musik im Hofleben des ausgehenden 18. Jahrhunderts bringt das sehr schön ausgestattete Buch wertvolle Aufschlüsse. Dr. Johannes Maier.

WOLFGANG STEPHAN: Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems. Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band VI. Herausgegeben von Heinrich Besseler. 116 Seiten. Mk. 5.—. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Diese aus einer Dissertation des Heidelberger Musikwissenschaftlichen Seminars Heinrich Besselers hervorgegangene Studie Wolfgang Stephans hat das seit Ambros nicht mehr im Zusammenhang berücksichtigte Motettenschaffen Ockeghems und seiner Zeitgenossen zum Gegenstand eingehender, durch Hinweis auf viele neue Quellen und Forschungsergebnisse wissenschaftlich ausgezeichnet fundierter Betrachtung gemacht.

Unter quellenmäßiger Sammlung und stilistischer Sichtung des bisher noch nicht zusammengestellten Materials verfolgt die Arbeit die ungebrochene Hauptlinie der Motettentradition von dem Hauptmeister des spätburgundischen Kreises Dufay bis in die niederländische Zeit der Wende zum 16. Jahrhundert. Mit der Herausstellung der wichtigsten Formtypen der Motette: Tenormotette, Liedmotette, der motettischen Choralbearbeitung zeigt der Autor, daß der Formenreichtum einer zeitlich verhältnismäßig eng begrenzten Epoche so vielfältig ist, daß er nicht mehr in dem bekannten Schlagwort-Sammelbegriff der „niederländischen Schulen" erfaßt werden kann. Heinrich Besseler hat dem Verfasser sein reiches Quellenmaterial der Musik des 15. Jahrhunderts zur Verfügung gestellt; eine Gesamtbibliographie der Musik dieser Epoche wird zur Zeit von Professor Besseler vorbereitet. Höchst wertvoll für die musikwissenschaftliche Einzelforschung erweist sich der im Anhang des Buches von Stephan gegebene Überblick über die Quellen, mit alphabethischem Verzeichnis derselben und der Burgundisch-Niederländischen Motetten zur Zeit Ockeghems. Schade, daß die der Arbeit eingefügten Notenbeispiele bei der Zusammenziehung auf meist zwei Systeme nicht so besonders anschaulich wirken. Dr. Johannes Maier.

HANS KLOTZ: Das Buch von der Orgel. 127 S. Mk. 3.60. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1938.

Der bekannte Orgelforscher Hans Klotz gibt hier einen ausgezeichneten, allgemeinverständlichen Führer über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, die Pflege der Orgel und das Orgelspiel. Dies außerordentlich praktische Büchlein, das von dem Verlag sehr schön mit vielen Bildbeilagen ausgestattet wurde, vermag nicht nur dem Orgelspieler, sondern auch dem Kirchenbau-Architekten, den Auftraggebern eines Neu- oder Umbaus eines Orgelwerkes als wertvollster Sachberater zu dienen. Im Anhang ist eine Übersicht über die Orgelmusik-Sammlungen und über das Schrifttum über die Orgel beigegeben. Dr. Johannes Maier.

HERMANN WALTZ: Musikalische Vortragslehre. 80 Seiten. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Verlag Chr. Friedrich Vieweg Berlin-Lichterfelde 1936.

Diese bereits 1936 erschienene Musikalische Vortragslehre des Direktors des städtischen Konservatoriums in Krefeld: Hermann Waltz gehört in die Hand vor allem jedes Pianisten. Hier bringt ein erfahrener Musikpädagoge Anregungen und Erkenntnisse von großem psychologischen Scharfblick. Dies Büchlein trägt bei zur Schulung des inneren Hörens, zur bewußten Selbstkritik des Spiels. Viel steht in dem kleinen Büchlein, womit sich jeder Klavierspieler, der nicht nur blinder Techniker sein will, auseinandersetzen sollte, so über die äußere und innere Artikulation des Anschlags, die normale, verschärfte und gemäßigte Rhythmik und Dynamik, das Wesen der Begleitung, die Art der akustischen Täuschungen. Alles Gesagte und teilweise ganz neu und psychologisch scharfsinnig Gesehene wird an Musikbeispielen des Volksliedes, sowie der klassischen und romantischen Klavierliteratur zu veranschaulichen gesucht. Dr. Johannes Maier.

ANDREAS WEISSENBÄCK: „Sacra Musica". Lexikon der katholischen Kirchenmusik, Augustinus-Druckerei, Klosterneuburg bei Wien.

Das vorliegende Lexikon will den besonderen Zwecken der katholischen Kirchenmusik dienen. Es füllt damit sicherlich eine Lücke aus, die als solche seit Jahrzehnten empfunden wird. Aus dem besonderen Zweck heraus erklärt sich die vollständige Aufnahme der kirchenmusikalischen Gesetzgebung des apostolischen Stuhles. Im übrigen finden sich aber mit großer Sorgfalt zusammengetragen die Namen aller wertvollen Musiker, die in irgendeiner Form der katholischen Kirchenmusik gedient haben. Auch hier ist der Kreis nicht

kleinlich abgeschlossen. Bei den großen Meistern greift er auch über das konfessionelle Gebiet hinaus, so daß wir Schein, Schütz, Bach und manchen anderen verzeichnet finden. Die einzelnen Namen sind sorgfältig und ausführlich behandelt, so daß das Buch nach dieser Richtung hin wertvollen Aufschluß auf alle Fragen erteilt. Auch alle besonderen Begriffe der katholischen Kirchenmusik sind in klarer Weise erörtert. Die Ausstattung des Werkes ist vorbildlich, so daß wir es alles in allem als ein sorgfältig bearbeitetes wertvolles Nachschlagebuch auf seinem Spezialgebiete empfehlen können. Gustav Bosse.

HANS PFITZNER: Verzeichnis sämtlicher erschienenen Werke. Mit einem Vorwort „Hans Pfitzner und die absolute Musik" von Alexander Berrsche. 1938. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Das sorgfältig gearbeitete Verzeichnis erfaßt die im Druck vorliegenden Werke Pfitzners nach verschiedenen Ordnungsprinzipien und ermöglicht so rasche Feststellung des jeweils Gewünschten. Darüber hinaus wird sich hoffentlich mancher das Verzeichnis auch einmal vollständig durchsehen; er wird sich dabei sagen müssen, daß auch von einem anerkannten Komponisten wie Pfitzner durchaus nicht alles — und darunter sehr Wertvolles! — wirklich lebendiger Besitz des Musiklebens ist. Das trifft vor allem auf das Liedschaffen zu; es ist einigermaßen erstaunlich, wie wenigen Liedern aus einem Bestand von über hundert Schöpfungen man in Konzertsaal und Rundfunk bisher begegnet ist. Möge Absicht oder Zufall dieses Verzeichnis allen zugänglich machen, die es angeht. Der einleitende Aufsatz von Alexander Berrsche ist zudem sehr geeignet, in die Eigenart der Pfitznerschen Musik tiefer hineinzuführen, als das die allgemeine Abstempelung als „letzter Romantiker" vermag. Dr. Horst Büttner.

HANS BRÜCKNER und C. M. ROCK: „Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener". 3. Auflage, bearbeitet und erweitert von Hans Brückner. Hans Brückner-Verlag, München 1938.

Das musikalische Juden-ABC erscheint nun schon in 3. Auflage. Nachdem die erste Auflage viele fehlerhafte Aufnahmen brachte, wurde schon in der zweiten Auflage versucht, dies zu bessern und wir dürfen nach einer sorgfältigen Durchsicht der dritten Auflage anerkennen, daß die Durchfeilung des gesamten Materials in der dritten Auflage abermals wesentliche und wertvolle Fortschritte gemacht hat. So darf das musikalische Juden-ABC in der 3. Auflage als ein wertvolles Nachschlagewerk bezeichnet werden, das auf viele Zweifelsfragen Antwort gibt. Der Band umfaßt 304 Seiten. Soweit möglich wurde bei den einzelnen Namen das Material der führenden Musiklexika (Wilhelm Altmann, Hans Joachim Moser, Erich H. Müller, Hugo Riemann) mit verwendet, so daß Hans Brückners Juden-ABC als eine Ergänzung dieser Lexika bezeichnet werden darf. Gustav Bosse.

*Musikalien:*

**für Klavier**

JOH. SEB. BACH: Klavierübung. IV. Teil. Aria mit verschiedenen Veränderungen (Goldberg-Variationen). Nach dem Erstdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Fingersatz von C. A. Martienssen. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Eine verdienstvolle, übersichtliche Ausgabe, die für die praktische Ausführung die Fingersetzung eines bewährten Klavierpädagogen enthält, der zugleich auf die Cembaloausführung Rücksicht genommen hat. Daß man manches auch anders machen kann, tut der Folgerichtigkeit von Martienssens Befingerung keinen Abbruch. Prof. Friedrich Högner.

JOHANN LUDWIG KREBS: Klavierübung. Nach dem Erstdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Der bedeutendste Schüler, den Johann Sebastian Bach neben seinem eigenen Sohn Philipp Emanuel gehabt hat, ist eigentlich nie völlig in Vergessenheit geraten; wie Bach selbst blieb Krebs bei den mitteldeutschen Kantoren und Organisten, unter denen er eine Berühmtheit gewesen war, in lebendiger Erinnerung. So war es nicht verwunderlich, daß im Gefolge der Bachbewegung schon in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts gleich zweimal der Versuch einer Gesamtausgabe der Orgelwerke gemacht wurde, die freilich beide unvollendet blieben. Seither sind in Sammelwerken der Klavier- und Orgelmusik immer wieder Stücke von Krebs neugedruckt worden, auch Kammermusik ist neu erschienen, und eine biographische Studie von Hans Löffler im Bachjahrbuch 1930 gab schließlich einen soliden wissenschaftlichen Ausgangspunkt für die weitere Beschäftigung mit diesem bedeutenden Komponisten zwischen Barock und Klassik. Doch mußte man die bereits neugedruckten Werke von Krebs aus den verschiedensten Sammelwerken zusammensuchen; es fehlte der Neudruck einer geschlossenen Werkreihe, wie sie Krebs selbst mehrfach nach dem Vorbild Bachs geschaffen und veröffentlicht hatte. Durch den vorliegenden Neudruck der „Klavierübung", die Krebs während seiner Tätigkeit als Zeitzer Schloßorganist bei dem bekannten Nürnberger Musikverleger Balthasar Schmid erstmalig erscheinen ließ, ist diesem Übelstand nunmehr abgeholfen, und die Aufmerksamkeit richtet sich erneut auf diese bedeutsame Gestalt, die den mitteldeutschen Musikbarock gewissermaßen abschließt.

Schon die didaktische Fassung des Titels verrät ohne weiteres die geistige Herkunft des Werkes von Bach, vor allem durch die Formulierung

„denen Liebhabern zur Gemüths-Ergözung", und die in der Schule des Bachschen Choralvorspiels erworbene Sicherheit der polyphonen Behandlung einer Liedweise tritt dann in dem ganzen Werk zutage. Krebs führt hier regelmäßig die von Bach verhältnismäßig selten angewandte Deutungsweise der „umgekehrten Choralpartita" durch, d. h. der harmonisierte Choral, das Thema, steht am Schluß, und die Vorderglieder führen immer mehr auf die Choralweise hin, „entschleiern" sie zusehends. Dieses Verfahren ist deshalb möglich, weil die Themen ja bekannte Kirchenlieder sind, ihre Kenntnis somit vorausgesetzt werden kann und die generalbaßgefaßte Weise nur die Schlußbestätigung des jeweils abgeschrittenen Empfindungskreises darstellt. Der harmonisch gefaßte Choral ist stets der dritte Teil eines dreigliedrigen Gebildes. Im mittleren Glied jeder Partita ist die — bisweilen verzierte — Choralweise immer Cantus firmus eines meist zwei-, manchmal auch dreistimmigen polyphonen Gefüges, das der Choralweise ein oder zwei selbständig geführte, bewegte Stimmen zugesellt. Die Lage des Cantus firmus ist mannigfaltig, bleibt sich jedoch in jeder einzelnen Partita gleich. Unterschiedlich verfährt das erste Glied, das Präambulum, um den Ausdruckswert jedes Chorals erstmalig anklingen zu lassen. Meist wird hier der Kopf jedes Chorals, der figuriert oder rhythmisch stark umgestaltet sein kann, in einem lockeren Satz durchgeführt. Dazu genügt bei „Christ lag in Todesbanden" die Sekundspannung der ersten drei Töne; in den anderen Fällen wird die erste Choralzeile herangezogen. „Jesu, meine Freude" schließt im Präambulum an einen Oktavlauf die Intervallspannung der Choral-Kernworte „Gottes Lamm" an; „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" bringt in der Präambel die erste Choralzeile dergestalt, daß zunächst der gebrochene Tonikaakkord erscheint und dann das absteigende Quartmotiv angeschlossen wird; „Erbarm dich mein, o Herre Gott" stellt an den Beginn das im Choral stark hervortretende Motiv der absteigenden Quart und fügt dem weiteren Verlauf die erste Choralzeile mehrfach ein. Das Präambulum „Warum betrübst du dich, mein Herz" gewinnt seine einleitenden Motive, die durchgeführt werden, ebenfalls aus der ersten Choralzeile, gliedert jedoch dann den vollständigen Choral der Präambel als Cantus firmus ein, so daß diese Partita den Choral dreimal bringt.

Die von Krebs angewandte polyphone Schreibweise verleugnet bei aller erkennbaren Herkunft von Bach nicht den Geist der neuen Zeit, der vertikalen Kräften zusehends Raum gibt und von der Linienpolyphonie bereits spürbar vortastet zur thematisch-motivischen Arbeit der beginnenden Klassik. Doch ist der Choral bei diesem Komponisten noch in vollem Umfang werthaltiges Glaubenssymbol, und das verleiht diesen Partiten ihre überzeugende Geschlossenheit.

Der Neudruck ist sorgfältige Urtextausgabe. Da die technischen Anforderungen maßvoll sind, stehen dieser Sammlung weitgehende Möglichkeiten der Verwendung offen, vor allem auch deshalb, weil sie T a s t e n m u s i k im weitesten Sinne des Wortes ist. Der Komponist weist selbst darauf hin, daß diese Stücke „so wohl auf der Orgel als auch auf dem Clavier können tractirt werden". Für den Unterricht im Tonsatz bieten die Generalbaß-Choräle guten Übungsstoff.

Möge dieser Neudruck den Anstoß zu einer weiteren Erschließung des Krebsschen Schaffens geben. Es lohnt sich! Dr. Horst Büttner.

f ü r S t r e i c h o r c h e s t e r

HEINRICH SPITTA: Zwei Streichermusiken aus der Kantate „Sonnenwende" (Werk 37). (Heft 7 der „F e i e r l i c h e n M u s i k". Chorwerke, Instrumentalmusik und Kantaten für Fest und Feier.) 1937. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Nachdem Heinrich Spitta mit seinem vorher gedruckten Werk 37 „Feierliche Musik für Orchester" der ganzen inzwischen vielverbreiteten Reihe „Feierliche Musik" bereits den treffenden und zweckbestimmenden Namen gegeben hatte, war in derselben in Verbindung mit Hans Baumann für Sprecher, Chor und Streicher sein „Jahr überm Pflug" erschienen. Der Verlag Kallmeyer hat sich nun im Vorjahre dankenswerter Weise in Fortsetzung seiner Bestrebungen der Förderung musikalisch wertvollen Schrifttums für Spielscharen und HJ-Orchester weiterer zeitgenössischer Kompositionen angenommen, unter denen die vorliegenden beiden Streichermusiken Spittas besonderen Anspruch auf Berücksichtigung bei Kundgebungen und Feiern aller Formationen finden sollten. Gerade diese festlichen Werke im fünfstimmigen Satz lassen die verschiedenartigsten Besetzungsmöglichkeiten in den drei tiefen Streichern zu und gehen nie über das technische Vermögen der jugendlichen Ausführenden hinaus. Sowohl der erste, breit, fest und ausdrucksvoll (3/2-Takt), als auch der zweite, belebt und straff (4/2-Takt) vorzutragende Satz der Streichermusik, die übrigens auch nach Belieben durch zusätzliche Bläserbesetzung verstärkt werden können, eignen sich in ihrer an die alten deutschen Meister vorbachischer Zeit gemahnenden prächtigen Harmonik bestens zu festlicher Einleitung oder Ausklang großer Veranstaltungen. F. Peters-Marquardt.

f ü r C h o r g e s a n g

HEINRICH SCHÜTZ: Weihnachtshistorie. Nach den Originalstimmen und der H. Schütz-Ausgabe Band I und XVII revidiert und mit Vorwort versehen von Fritz S t e i n.

HEINRICH SCHÜTZ: Lukaspassion. Nach der Grundigschen Handschrift und nach der

Schütz-Ausgabe Phil. Spittas revidiert und eingeleitet von Fritz Stein.

HEINRICH SCHÜTZ: Die sieben Worte Christi am Kreuz. Nach der Handschrift der Kasseler Landesbibliothek und nach Spittas Schütz-Ausgabe revidiert und eingeleitet von Fritz Stein.

HEINRICH SCHÜTZ: Johannes-Passion. Nach der Grundigschen Handschrift und Spittas Schütz-Ausgabe revidiert und eingeleitet von Fritz Stein.

Sämtlich in Eulenburgs Kleiner Partiturausgabe erschienen bei Ernst Eulenburg, Leipzig.

Der Wert dieser sorgfältigen und trotz des kleinen Formats übersichtlichen Ausgaben liegt in den Steinschen Vorworten, die alles Wissenswerte über die Geschichte der Passionskomposition und über die besondere Stellung des Heinrich Schütz, über ihre Aufführungspraxis, über die Literatur dieses Gebietes enthalten. Das Gleiche gilt für die Weihnachtshistorie. Die Aufführungsziffern der Schützschen Passionsmusiken sind in den letzten Jahren so erfreulich gestiegen, daß man jedem Leiter eines leistungsfähigen Kirchenchores nur dringend raten kann, sich zur Einführung dieser wertvollen Ausgaben Fritz Steins zu bedienen.

Prof. Friedrich Högner.

CHRISTOPH DEMANTIUS: Deutsche Johannes-Passion. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin.

In der geistigen Ausdeutung des Wortes ist dem Heinrich Schütz verwandt der Komponist der sechsstimmigen deutschen Johannespassion, Christoph Demantius, geb. 1567 zu Reichenberg in Böhmen, die in der Ausgabe von Friedrich Blume vom Verlag Kallmeyer in Wolfenbüttel vorgelegt ist. Nur handelt es sich hier gegenüber Schütz, der Soliloquenten und Chor verwendet, um eine reine motettische Komposition, der es nicht auf die bloße Erzählung und die liturgische Darstellung, sondern auf das gefühlshafte Nacherleben und auf die dramatische Vergegenständlichung der Leidensgeschichte ankommt. Auch dieser Passion ist ein ausführliches Vorwort von Friedrich Blume beigegeben, in dem dem Chorleiter alles Notwendige für den Aufführungsstil gesagt ist.

Prof. Friedrich Högner.

MELCHIOR VULPIUS: Matthäus-Passion. Bärenreiter-Ausgabe 695.

Mehr von der Darstellung des persönlichen Erlebens und der subjektiven Ausdeutung des Passionsgeschehens weggerückt ist die Matthäuspassion von Melchior Vulpius. Die kurzen Chorsätze sind zwar nicht ohne harmonische und rhythmische Eigenart geschrieben, dienen aber wie die ausführlichen, den Soliloquenten zugewiesenen Teile hauptsächlich der liturgischen Darstellung des Passionsevangeliums, verlangen auch nicht die große chorische Leistungsfähigkeit wie die Sätze von Schütz und Demant. Dagegen sind die choraliter gesetzten Reden der Soliloquenten von einer großen Eindringlichkeit und werden im Zusammengreifen aller Solisten eine tiefgehende Wirkung auf die Hörer ausüben.

Prof. Friedrich Högner.

HERBERT NAPIERSKY: „Wacht auf!" Eine Morgenmusik. Heft 8 der „Feierlichen Musik". Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Zu den weiteren wohlbekannten Komponisten „Feierlicher Musiken" der Reihe des Kallmeyer-Verlags: Gerhard Maaß, Erich Lauer, Georg Blumensaat und Reinhold Heyden tritt mit diesem gleichfalls leicht ausführbaren neuen Werk für Einzelsprecher, einstimmigen Chor (oder eine Trompete), Flöte, B-Trompete und Streichquartett: Herbert Napiersky. Der begabte Tonsetzer schenkt uns damit eine für die musikalische Ausgestaltung von Kundgebungen und Feierstunden im allgemeinen und von Morgenfeiern im besonderen vorzüglich passende Gemeinschaftsmusik, die ihren eigenartig schönen Charakter durch die allerdings unentbehrliche Verwendung der beiden (bzw. bei rein instrumentaler Ausführung der drei) Blasinstrumente erhält. Das kurze und wirksame Stück ist wie alle die übrigen Kompositionen der Reihe „Feierliche Musik" als notwendige Folge aus dem Liedschaffen der jungen Generation und ihrem Kunstwillen erwachsen. Die drei strahlenden „Wacht auf"-Strophen des Chors schließen sich der feierlichen $^4/_4$-Einleitung der Instrumente an und sind gefolgt von den ganz ruhig und fließend begleiteten Worten des Sprechers, die wieder zum sonnigen Thema des Anfangs der freundlichen Morgenmusik überleiten, um mit festen und energischen D-dur-Klängen das mit geringen Schwierigkeiten zu erarbeitende Werk zu beschließen. Jugendorganisationen, denen außer Streichern ein brauchbarer Flötist und Trompeter zur Verfügung stehen, werden ihre helle Freude daran haben. F. Peters-Marquardt.

HERMANN GRABNER: Deutsche Trutz- und Trostlieder. Eine Chorliedersammlung zur Aufrüttelung und zum Aufbau des deutschen Volkes. Verlag Carl Merseburger in Leipzig.

Es liegen hier vor Nr. 1, „Gewohnt, getan" von Goethe in Grabners Männerchorsatz aus dem Jahre 1931, und Nr. 15, „Ans Werk" von Wilhelm Raabe in Grabners Tonsätzen für ein- und zweistimmigen Chor, für drei gleiche Stimmen, für einstimmigen gemischten Chor (zum 1. Mai 1933).

Vortreffliche, schwungvolle Sätze, die eine jede vaterländische Feier zieren können, zumal hier den Worten großer Deutscher ein wahrer Meister des Chorsatzes ein musikalisches Gewand gegeben hat.

Prof. Friedrich Högner.

KURT THOMAS: Kleine Geistliche Chormusik. Nr. 1 „Machet die Tore weit" (Adventsmotette). Nr. 2 „Daran ist erschienen" (Motette zum Weihnachtsfest für einstimmigen Chor, Sopransolo, Violinsolo und Orgel). Nr. 3 „Ist Gott für uns" (Neujahrsmotette). Nr. 4 „Mache dich auf, werde licht" (Motette für Advent oder Epiphanias). Nr. 6 „Fürwahr, er trug unsere Krankheit" (Passionsmotette). Nr. 7 „Der Tod ist verschlungen" (Ostermotette). Nr. 12 „Jauchzet Gott, alle Lande (Erntedankfestmotette). Nr. 14 „Herr, sei mir gnädig" (Buß- und Bettag). Nr. 15 „Gott wird abwischen alle Tränen" (Totenfest- und Begräbnismotette). Nr. 16 „Herr, ich habe lieb die Stätte" (Motette zum Kirchweihfest). Nr. 17 „Fürchte Dich nicht" (Motette zur Konfirmation). Sämtliche Motetten für vierstimmigen gemischten Chor. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

MAX MARTIN STEIN: op. 3, Drei Motetten. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wer eine Motettensammlung „Geistliche Chormusik" nennt, fordert Vergleich und Kritik heraus; denn das größte Motettenwerk in deutscher Sprache, Heinrich Schützens „Geistliche Chormusik" vom Jahre 1648, dem Rat der Stadt Leipzig und dem Thomanerchor gewidmet, bedeutet für jeden Nachfahren ein unerreichbares Vorbild und verleiht ihrem Titel eine Bedeutung, die schon etwas mehr besagen will als nur eine Sammlung geistlicher Chöre. Im Unterschied von anderen Komponisten fügt jedoch Kurt Thomas der Überschrift seiner Motettensammlung klug und bescheiden ein einschränkendes Beiwort hinzu, so daß mit dem Titel „Kleine Geistliche Chormusik" zugleich die Bestimmung der Sammlung gekennzeichnet ist, kleineren Chorvereinigungen gutes Material für die kirchlichen Festzeiten an die Hand zu geben. Da ist zunächst bemerkenswert die ausgezeichnete Textwahl des Komponisten; man sieht weiter an der Textauslegung, wie Thomas seine Leistung gegenüber der des Heinrich Schütz abgrenzt: bei Schütz Gesichtspunkte einer unerschütterten Theologie, bei Thomas oftmals die liebevolle Ausmalung äußerer Bilder mit eben den Mitteln des einstimmigen gemischten Chores. Und in dieser äußeren Beschränkung zeigt sich gerade oft der Meister Kurt Thomas, der an den „alten Meistern" den ökonomischen Einsatz der Mittel gelernt hat. Dazu kommt bei manchen Motetten, wie Nr. 6 oder Nr. 15, daß wohl persönliche Erlebnisse des Komponisten seiner musikalischen Textauslegung eine besondere Eindringlichkeit geben. Und was die Formgebung anbelangt, so spürt man in diesen Motetten, wie hier ein Komponist am Werke war, der die Mittel der Singstimme und die speziellen Chorwirkungen gut kennt. Alles in allem bedeutet die „Kleine Geistliche Chormusik" eine edle Bereicherung der geistlichen Chorliteratur mit der Absicht mittelschwerer Ausführbarkeit.

Max Martin Steins Drei Motetten haben auf dem Berliner Kirchenmusikfest eine ausgezeichnete Aufführung durch den Bremer Domchor unter R. Liesche erlebt und dort gezeigt, wie der hochbegabte Komponist aus der Kompositionsschule des Kurt Thomas seine sehr weit entwickelte Satzkunst in den Dienst gefühlswarmen Ausdruckes stellt. Im Unterschied zu seinem Lehrer Thomas legt es der Komponist weniger auf Wortverkündigung an als auf die Herausarbeitung der eigenen Gefühlsreaktion auf die höchst anschaulichen und in ihrer markanten Sprache und in ihrem Bilderreichtum einprägsamen Bibeltexte.

Prof. Friedrich Högner.

PAUL LOSSE: Das Leben in Liedern. Eine Sammlung von 60 Gesängen aus Vergangenheit und Gegenwart. Mit Klavierbegleitung. Ausgewählt und herausgegeben von Paul Losse. Verlag von C. F. Peters, Leipzig.

Für die Hausmusik ist diese Sammlung offensichtlich in erster Linie bestimmt; sie umfaßt wesentliche Erlebenskreise des menschlichen Daseins durch Liedgruppen, deren Singgut aus drei Jahrhunderten deutscher Liedgeschichte ausgewählt ist; auch ist — teilweise durch Originalbeiträge — das Gegenwartsschaffen berücksichtigt. Der Norweger Grieg fügt sich durch seine starke Bindung an die deutsche Romantik dem Rahmen dieser Sammlung sinnvoll ein. Es ist bezeichnend, daß in einer derart hausmusikalisch bedingten Auswahl das Lied des 17. und 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt und sich als besonders brauchbar im Sinne dieser Sammlung erweist; der Herausgeber bringt hier manche Kostbarkeit bei (Voigtländer, Telemann, Zumsteeg u. a.), die weiteren Kreisen noch wenig bekannt sein wird. Es ist bezeichnend, daß auch in einer solchen Auswahl von den Komponisten Schubert und von den Dichtern Goethe die Spitze in der Zahl der Beiträge halten und daß ein so liebenswertes lyrisches Talent wie Ludwig Hölty allein mit drei Schubertschen Vertonungen vertreten ist. Schließlich ist es erfreulich, daß selbst ein ausgesprochener Vertreter des Kunstliedes wie Hugo Wolf mit vier Liedern berücksichtigt werden konnte, die bei aller hochkünstlerischen Haltung doch nicht allzu schwierig ausführbar und deshalb auch dem Können des tüchtigen Liebhabermusikers erreichbar sind.

Einige Bedenken erheben sich nur bei den Liedern zeitgenössischer Komponisten. Zwar gibt es hier zwei ausgesprochene Treffer: Armin Knabs „Heimatgefühl" und Hermann Grabners „Die Arbeit", die man beide in seinem unverlierbaren Besitz an hochwertigem Liedgut nicht mehr missen möchte. Sie sind zudem geradezu ideale Hausmusik. Auch Spittas Liedern aus dem „Deutschen Bekenntnis" begegnet man hier gern wieder. Über die Echtheit der melodischen Inspiration bei andern

zeitgenössischen Liedern dagegen mag der Musikfreund mit seinem gesunden Instinkt selbst urteilen. Durch einzelne schwächere Leistungen wird jedoch der Wert dieser schönen Sammlung kaum gemindert, die auch Gesangstudierende mit Nutzen werden verwenden können. Dr. Horst Büttner.

# KREUZ UND QUER

## Bertrand Roth †.

Von Prof. Heinrich Zöllner, Freiburg i. Br.

Mit dem weithin bekannten Pianisten und Lehrer des Klavierspiels Prof. Bertrand Roth ging einer jener Künstler dahin, auf die Deutschland mit Recht stolz sein kann. Obgleich geborner Schweizer (in Degersheim in Appenzell 1855) wurde er doch beim Ausbruch des Weltkrieges mit Überzeugung Deutscher und bekannte sich auch bei der Übernahme der Regierung durch Adolf Hitler unbedingt als ein Anhänger des neuen Regimes. Das wollte etwas bedeuten: denn Roth tat nie etwas, was nicht ganz seiner Neigung und Überzeugung entsprochen hätte. Ein gütiges Geschick hatte ihm gewährt, daß er das sein Leben lang durchführen konnte, ohne Nahrungssorgen fürchten zu müssen.

So war auch das, was ihm in Dresden, seinem langjährigen Hauptaufenthaltsorte, einen ganz besonderen Ruf und Ruhm verschaffte, nicht in erster Linie sein eigenes großes pianistisches Können und Betätigen, sondern daß er in uneigennützigster Weise seinen Künstlerkollegen durch die Erbauung des „Musiksaales Roth" auf seinem eigenen Grundstücke Gelegenheit gab, sich vor geladenem Publikum hören zu lassen. Komponisten wie ausführende Solisten jeder Spezialität haben in größter Zahl sich ihre ersten Sporen dort geholt. Daß dabei nichts unwürdiges unterlief, dafür sorgte schon die Urteilskraft Roths.

Roth hatte zuerst auf dem Leipziger Konservatorium unter Reinecke und Wenzel studiert, sich darauf aber nach Weimar zu Franz Liszt begeben, um ihm auch 3 Jahre lang nach Rom und Budapest zu folgen. Dann wurde er nach Frankfurt a. M. ans Hochsche Konservatorium berufen, trennte sich aber nach Raffs Tode von dieser Anstalt, um mit einigen Kollegen das Raff-Konservatorium zu gründen. Nach einigen Jahren ging er nach Dresden ans Konservatorium, zog aber bald vor, als Privatlehrer einen großen Kreis Schüler um sich zu versammeln. Er wirkte, hauptsächlich durch eigenen Vortrag ihrer Werke, für Franz Liszt, Johannes Brahms und ganz besonders für die älteren Klassiker, die er — da er leider sehr durch seine schwachen Augen gehindert war, öffentlich von Noten zu spielen — alle immer auswendig vortrug. Aus diesem Mangel wurde aber eine Tugend — denn kaum jemals hat sich wohl ein Pianist so innig in die von ihm vorzutragenden Werke versenkt wie Bertrand Roth.

Mit Bertrand Roth ist ein Original dahingegangen, als Künstler sowohl wie besonders als Mensch. Ein Original an Güte, dabei aber an großartiger Schärfe des Urteils wie auch ein Original an Witz und launigen Einfällen. Im Grunde genommen: ein ganz Großer, wenn wir die als groß bezeichnen, die die Kleinheit des sogenannten „Erfolges" als solche erkennen und nur nach dem streben, was ewig wertvoll in der Kunst ist und bleibt. Manchmal erinnerte er an Sokrates, der ja auch die Welt „ironisch nahm".

Daß seine Person dabei in den Hintergrund getreten ist, nimmt ja nicht Wunder — wer da nicht mitdrängelt — und zu denen gehörte Roth nie — bleibt eben mehr oder weniger unbeachtet. Desto stolzer aber kann er sich jetzt im Tode strecken — denn was er erreichte, das ist ihm auf die ungezwungenste Art zugefallen. Das ist die unbedingteste Hochachtung aller seiner Kollegen, die ein wirkliches Urteil haben, und das ist die Liebe aller der zahllosen Freunde, die er durch seine Herzenswärme, durch die Ausstrahlungen seines originalen Geistes sich erworben. In deren Gedächtnis wird er auf längste Zeit hinaus fortleben.

Daß Roth ein glücklichstes Familienleben bis an sein friedliches Ende führte, ist bei einem solchen Charakter fast selbstverständlich. Er starb im Hause seiner Tochter Rosa, der Frau des Malers Müller-Roth, in Bern in den Armen seiner Gattin.

## Rudolf Siegel sechzig Jahre alt!

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Es war im Frühjahr 1937, als Rudolf Siegel zur Aufführung seiner reizvollen Spieloper „Herr Dandolo" in Lübeck weilte. Hier ergab sich ein persönliches Zusammensein im altehrwürdigen Hause der Schiffergesellschaft. In dieser vom Atem der Jahrhunderte berührten Gaststätte plauderte sich's anregend auch über Lebensschicksale und Schaffen eines deutschen Musikers, der auf seinen persönlichen Wunsch für unsere Unterhaltung diesen — wie er meinte — „von lübischer Atmosphäre" erfüllten Raum wählte.

Rudolf Siegel war dankbar, seinen „Herrn Dandolo" nach der Machtübernahme zum erstenmal wieder in Lübeck aufgeführt zu sehen, jenes musikalische Lustspiel, für dessen Essener Uraufführung im Mai 1914 beim 49. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sich Hermann Abendroth einsetzte. Von weiteren Aufführungen sind die in Stuttgart unter Max von Schillings (Mai 1918) und in Mannheim unter Wilhelm Furtwängler (Januar 1919) erwähnenswert. Aus dem Schicksalsweg dieser Musikkomödie, für die sich ihr Komponist selber zu den Vorbildern Mozart (formale Gestaltung) und Verdis „Falstaff" (Instrumentation) bekennt, ergab sich unschwer auch ein Einblick in das wechselreiche Künstlerleben Rudolf Siegels. Dieser Musiker, dessen Ahnenreihe väterlicher- wie mütterlicherseits zumeist nach Thüringen weist, wurde 1878 in der Reichshauptstadt geboren, wo er gegenwärtig als frei schaffender Künstler und Gastdirigent wieder ansässig ist. Nachdem Siegel sich unter dem Zwang der Eltern zunächst der juristischen Laufbahn gewidmet und es hier bis zum Dr. iur. gebracht hatte, folgte er schließlich seiner im ersten Unterricht durch die Mutter geförderten musikalischen Neigung. Nach Studienjahren bei Humperdinck und Thuille verdiente er sich in München mit der Leitung der Konzertgesellschaft für Chorgesang die ersten künstlerischen Sporen. Seine Dirigententätigkeit führte ihn nach Essen (1906/07), München (1910), Berlin (1912/14), Königsberg (1914, 1916/17) und Krefeld (1919/30). In der letztgenannten Stadt fand sein Einsatz für Bruckner und Pfitzner eine weitreichende Beachtung. Aus Siegels Eigenschaffen seien die „Heroische Tondichtung", der „Einsiedler" für Bariton und Orchester, das Chorwerk „Heldenfeier" und das „Liederspiel für 2 Singstimmen und Instrumente" genannt. Verdiente Anerkennung fand seine Bearbeitung der Klavierauszüge zu Max von Schillings' „Moloch" und Humperdincks „Königskindern". Als kompromißloser Musikschriftsteller brach der Tondichter manch tapfere Lanze für unverfälschte deutsche Art und Kunst. Das zeigt etwa sein „Epilog zur Neu-Aufführung meiner komischen Oper „Herr Dandolo"", den Siegel in Form eines sehr beherzigenswerten Aufsatzes zum Thema „Der deutsche Opernspielplan und der deutsche Opernkomponist" im Vorjahre in einer Lübecker Tageszeitung veröffentlichte.

Rudolf Siegel — ein achtenswerter Charakterkopf unter den lebenden deutschen Musikern. Zum Tage des 12. April 1938 gilt dem 60-Jährigen unser Glückwunsch und Dank!

## Steingräber-Verlag, 60 Jahre alt.

Der Steingräber-Verlag, der auch von 1920 bis Mitte 1929 die „Zeitschrift für Musik" verlegt hat, konnte am 1. Januar ds. Js. auf sein 60jähriges Bestehen zurückblicken. Neben dem großen Verdienste, das sich der Verlag um Robert Schumanns Zeitschrift erworben hat, ist er in allen Erdteilen durch seine „Edition Steingräber" bekannt geworden. Die „Edition Steingräber" genießt den Ruf, von jeher einen grunddeutschen Charakter bewahrt zu haben. Sie zählt zu den Bearbeitern und Herausgebern der Werke unserer Klassiker ganz hervorragende Namen, so vor allem Hugo Riemann, Willy Rehberg, Hugo Hinze-Reinhold, Kleinmichel, Oskar Schwalm, Walter Niemann, Rudolf Steglich, Walter Rehberg für das Gebiet der Klavierliteratur, Paul Homeyer und Stahl für das Gebiet der Orgel, Oskar Schwalm für Harmoniumwerke, Henri Marteau für die Geige, Hugo Becker und Hausmann für das Violoncello, Philipp Gretscher, Hugo Riemann, Wilhelm Tschirsch für das Gebiet des Sologesangs. Seinen besonderen Ruf hat die „Edition Steingräber" durch ihre Unterrichtswerke erlangt. Da sind es vor allem die alte weltberühmte Klavierschule von Damm mit ihren verschiedenen Neu- und Ergänzungsausgaben und die Übungswerke von Martin Frey, Mertke und Schütze. Aber auch

dem Schaffen der lebenden Komponisten hat sich der Verlag zur Verfügung gestellt und so finden wir bei ihm Werke von Wilhelm Berger, Waldemar von Bausznern, Henri Marteau, Walter Niemann, Richard Strauß, Ewald Straeßer, Julius Weismann, Wolf-Ferrari u. a. vertreten. Wir beglückwünschen den Verlag zu seinem Jubiläum und wünschen ihm ein erfolgreiches Weiterschaffen!

## Orgel und Improvisation.

Zu den Bruckner-Feiern im Stift St. Florian.

Von Joh. Nep. David, Leipzig.

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft plant für das kommende Bruckner-Fest in St. Florian eine Reihe von Orgelkonzerten, innerhalb derer der Improvisation des konzertierenden Organisten ein breiter Raum gewidmet sein soll. Es werden die besten Improvisatoren Österreichs, Deutschlands, Frankreichs, Englands, Italiens usw. hiezu eingeladen und es soll der Organistenjugend dieser Länder durch Stipendien ermöglicht werden, diese Improvisationen mitzuerleben, da dem Plan die Tendenz zugrunde liegt, der zu sehr vereinzelten Kunst der Improvisation wieder allgemeine Pflege, Beachtung und Würdigung zuteil werden zu lassen. Für die weiteren Bruckner-Vierjahrfeste, erstmalig 1942, sind Orgel-Wettbewerbe für Improvisatoren geplant. Dieses Jahr soll der derzeitige Stand dieser Kunst festgestellt werden. Und dies an der Stätte, mit welcher der größte österreichische Improvisator des vorigen Jahrhunderts, Anton Bruckner, zeitlebens verbunden war und über den Tod hinaus verbunden blieb.

Das Wesen der Improvisation besteht darin, über ein Thema „unvorhergesehen" („improvisum") im Geiste des Instrumentes zu phantasieren.

Die Musikgeschichte weist eine Reihe von schöpferischen Naturen auf, über deren Improvisation mit überschwänglichen Worten berichtet wird. Auch wissen wir, daß schöpferische Menschen ihre Improvisation hoch bewerteten: Beethoven faßte den Plan einer Konzertreise mit seinem Schüler Ries, bei welcher dieser die Sonaten des Meisters vortragen sollte, während Beethoven selbst nur dirigieren und phantasieren wollte. — Bruckner äußerte einmal: „Ich werde mir doch nicht den Bach einwerkeln; da spiele ich doch schon lieber selbst was".

Über den Wert solchen Tuns können wir nicht zweifeln, denn im glücklichen Zusammenwirken des Improvisierenden mit den Menschen, die den Raum füllen, mag bei schöpferischen Naturen Erstaunliches zu bewundern gewesen sein. Auch wissen wir, daß manchmal solche Stunden gleichzeitig die Konzeption neuer Werke veranlaßten: Bachs Potsdamer Improvisation war z. B. die Geburtsstunde seines „Musikalischen Opfers".

Aber es wirken viele Dinge mit, die das Glücken solcher Erlebnisse sehr bedingen: das gestellte Thema; die augenblickliche Verfassung des Spielers; die Beschaffenheit des Instrumentes; die Bereitschaft der Hörenden und endlich auch noch der Raum, in dem solches geschehen soll.

Innerhalb der Organistenzunft forderte der Dienst im Amt die Improvisation als handwerkliches Können. Als ausgesprochene Gebrauchskunst lag hier die Gefahr vor, daß die Kunst der Improvisation zu einem leeren Spiel im musikalischen Jargon des Tages herabsank; denn die Improvisation ist stärker der Mode unterworfen, als die im verantwortlichen Erwägen und Nachsinnen entstehende Komposition.

Als Bach sich in der Hamburger Jakobikirche hören ließ, kam der alte Reinken auf ihn zu und sagte: „Ich dachte, diese Kunst wäre schon ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch weiterlebt". Damit bekannte der fast Hundertjährige: Vor mir steht ein junger Mensch, der noch ganz nach Alter-Meister-Art zu improvisieren versteht. Seine Altersgenossen improvisieren schon im galanten Stil, der aber hält seine Meisterschaft in Händen und spielt in der Tradition gut gefügter Formen, die ihm von den Ahnen her noch im Blute liegt.

Beethoven hat oftmals improvisierend sich hören lassen und darob Staunen und Bewunderung erregt. Wenn aber der 46-Jährige in sein Tagebuch schreibt: „Nie wie vorhin auf dem Klavier in eigenen Phantasien, trotz allem Gehör", so will das heißen, daß er sich durch sein Spiel als ungeteilte Persönlichkeit, als Individualität repräsentiert fühlte und sich nicht in äußerliche Virtuosität verlor.

Reinkens feierliches Wort „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben" findet in den Jahrhunderten immer wieder seine Wiederholung. Denn wer je Brucknerfreunde erzählen hörte, mit welcher Kunst der Meister an der Orgel phantasierte, spürt noch die große Begeisterung nach, von der sich die Hörer ergriffen fühlten und aus ihren Berichten klingt gleichzeitig heraus, daß diese Erlebnisse unwiederholbar hinabgegangen sind.

Allerdings schreibt die unbarmherzige Geschichte auch Blätter, die uns vom Verfall dieser Kunst auch peinliche Momente berichten: Wenn Abbé Vogler seine freien Phantasien mit Hirtenschalmeien auszierte und den Donner von ferne grollen ließ, so zeugt das in mehrfachem Sinne von Selbstvergessenheit. — Und wenn der biedere Wilh. Freudenberg sich einer Inferno-Phantasie überließ, während der Liszt sagte: „Machen Sie, lieber Freudenberg, daß wir aus dem Fegefeuer herauskommen, es ist hier in der Kirche zu kalt, ich erfriere mir Hände und Füße", so bezeugt dies, daß die reine und strenge Kunst der Orgelimprovisation in Illustrationen verfiel, für die das Instrument wohl wenig Begabung zeigt und sich stark mißbraucht fühlen mußte.

Aber gerade als Gegensatz zu diesem Niedergang erhob sich aus dem Kreise der großen Romantiker um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Neuerweckung des Interesses um die Dinge der Orgel. Die Werke Schumanns, Liszts und Rheinbergers besinnen sich wieder der alten Tradition; von dem für ihre Zeit allmählich erwachenden Bach werden ihnen Impulse, die sie direkt anknüpfen lassen an die Satz- und Spieltechnik des Instrumentes, die sie dann in ihrer Sprache weiterentwickeln. Auch wissen wir, daß sie große Meister der Improvisation gewesen sind. Diese Zeit erkraftete wieder in Ehrfurcht vor der Geistigkeit der Orgel: wie eine Legende liest es sich, wenn man hört, daß Brahms' letztes Werk der Sterbechoral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" war und daß er am Tage nach der Niederschrift dieses Satzes erkrankte und nicht wieder gesundete.

Die Erfüllung dieser Entwicklung aber sehen wir in der großen Gestalt Max Regers, der mit nicht mehr nachlassender Wucht sein Schaffen der Orgel schenkte und damit etwas bewirkte, was seit dem Wegbereiter Reger'scher Orgelkunst — Karl Straube — der gesamten nachfolgenden großen Organistenwelt ein neues Bewußtsein und in ihrem Wirken neues Ansehen gab: So, wie es große Virtuosen der Geige und des Klaviers gibt, so, wie der große Sänger seit jeher die breitesten Schichten mit seiner Kunst beglückte — so gibt es seit Max Regers Erscheinung den großen Orgelvirtuosen.

Dies hatte seinen Segen. Es führte nicht nur zur Steigerung bisher noch nicht geahnter Spieltechnik, sondern vertiefte auch die Einsicht in alles, was ein Jahrhundert lang vergessen war: das gesamte gigantische Werk des vergangenen Orgelschaffens von den Anfängen Paul Hofhaimers über Scheidt, Pachelbel, Böhm, Buxtehude bis Bach wurde aus den Archiven geholt und was so als vergangen verworfen worden war, erwies sich als wirkende, geistige Kraft und eröffnete der Orgelkunst neue Wege. Das Wiedererstehen der Alten Meister wiederum führte an die alten Instrumente der Copenius, Casparini, Schnitger, Silbermann und Gabler; dies wiederum belebt den Orgelbau im Ringen um ein neues Klangideal.

Auch die Tonsetzer der Gegenwart ergriff diese Welle der Bewegung, so zwar, daß wir das alles heute nicht mehr allein als Sache der Organistenwelt ansehen dürfen; vielmehr ergriff sie die gesamte Musik und Musikerschaft, denn der Orchesterstil wendet sich von der Schilderung eines vorgesetzten Programmes ab und besinnt sich wieder auf „Nur-Musik", die Chor- und Motettenpartituren weisen ein anderes Gesicht auf als die des verflossenen Jahrhunderts, — endlich verwandelte diese Bewegung die Programme unserer Konzerte.

Wenn heute große Organisten improvisieren, haben wir es mit Persönlichkeiten zu tun, die diese allgemeine Verwandlung der Musik und im Besonderen der Orgelmusik bewußt erlebten. Wir haben es zu tun mit Künstlern, die „ihre Kräfte am Erbe der Vergangenheit erforschten", die also spiel- und satztechnisch vom und durch das Instrument gelernt haben und allzeit sich bewußt messen müssen mit den Maßen der Geister, deren Sachwalter sie geworden sind.

Der Plan, daß an der Stätte, wo Bruckner seine Einweihung empfing, die Improvisation großen Stils öffentlich gepflegt werden sollte, wäre die Krönung aller Arbeit, um die sich die Organisten seit Max Reger bemühen.

## Padre Martini an Friedrich den Großen.

Von August Pohl, Köln.

Ein Brief des größten Musikwissenschaftlers des 18. Jahrhunderts Giambattista Martini (Padre Martini) an Friedrich den Großen dürfte gegenwärtig einem erhöhten Interesse begegnen und seine Veröffentlichung durch die eigenartige Anlage des Schreibens und seinen musikgeschichtlichen Inhalt besonders willkommen sein.

Der Briefbogen (Wasserzeichen: Wappen im Kreis, darunter ein B), hat die Größe 20:27 cm. Als Anrede steht am oberen Rande das Wort „Sire". Ein Raum von 19 cm ist freigelassen, wohl als sichtbarer Ausdruck einer tiefen Verehrung. Nun erst beginnt der Text, der auf den noch übrigbleibenden 8 cm stark zusammengerückt geschrieben steht.

Er lautet:

Sire

Il pregevolissimo onore, che mi dispensò La Maestà Va. nell' accettare tempo fa il primo Tomo della mia Storia della Musica offertole a mio nome dal Sig. Co. Algarotti, mi ha messo cuore a presentarle ora mediante il Sig. Gio. Gioacchimo Quantz una mia piccola Operetta di alcuni Duetti da Camera posti da me in Musica ultimamente. Supplico La Maesta Va. non a riguardare la bessezza, e forse il niun pregio dell' offerta, ma unicamente L'animo mio con cui cio faccio, pieno certamente di rispetto, e di venerazione inverso Lei, e insiemo di vivo desiderio di essere in fatti Di Va. Maesta

Vmo. devmo. Obligmo. Servo

Bologna il po. Gennaio 1764 J. Giamba Martini

In freier Übersetzung dargeboten:

König

Die kostbare Ehre, die mir Eure Majestät in der Entgegennahme des ersten Bandes meiner Geschichte der Musik erwiesen hat, die Euch in meinem Namen von Herrn Grafen Algarotti überreicht wurde, hat mir Mut gemacht, Ihnen heute durch Herrn Johann Joachim Quantz mein kleines Werkchen von einigen Kammerduetten zu überreichen, die ich kürzlich in Musik gesetzt habe. Ich bitte Eure Majestät inständig, nicht die Ungehörigkeit und vielleicht den geringen Wert der Gabe zu betrachten, sondern allein den Sinn, aus dem ich es tue, gewiß voll Achtung und Verehrung gegen Euch, und zugleich mit dem lebhaften Wunsch, wirklich zu sein Eurer Majestät ergebenster und untertänigster Diener

Bologna, 1. Januar 1764. J. Giamba Martini

Quantz dürfte den Gelehrten bereits auf seiner Studienreise durch Italien 1724 kennen gelernt haben. Anderseits war die italienische Musik am Hofe des Flötenkönigs die vorherrschende, galt Italien doch damals als das gelobte Land der Musik. Der erste Band der Martinischen Musikgeschichte erschien 1757; seine Kammerduette 1763. Aus der wiederholten Übersendung seiner Werke erkennt man neben einer tiefen Verehrung die musikalische Einschätzung des bedeutenden Theoretikers.

Francesco Algarotti wurde am 11. Dezember 1712 in Venedig geboren. Er studierte in Bologna und Padua Literatur und Sprachen. Nach einem längeren Aufenthalt in Paris und London gelangte er über Petersburg nach Potsdam, wo er die Bekanntschaft des Kronprinzen machte. Nach dessen Thronbesteigung 1740 wurde er zum königlich preußischen Kammerherrn ernannt und erhielt den Grafentitel. Des Hoflebens überdrüssig, nahm er 1749 seinen Abschied und ging nach Italien zurück. Dies war wohl die Veranlassung, daß Padre Martini seine Kammerduette durch Quantz an den König gelangen ließ. Algarotti starb zu Pisa am 3. Mai 1764. Sein Grabmal, im Auftrage des Königs geschaffen, ziert heute noch den Campo santo Pisas, ein Zeichen königlicher Huld und Freundschaft, geschlossen im Lande Polyhymnias. Algarotti wurde noch durch ein musikalisches Werk bekannt: „Saggio sopra l'Opera in Musica", welches 1763 in Livorno herauskam und auch ins Englische und Deutsche übersetzt worden ist. Ein Wort Friedrichs des Großen an Algarotti möge die Veröffentlichung beschließen: „. . Die

entzückende Melodie, deren geheimnisvolle Wirkungen das Herz mit dem süßen Zauber einer Melancholie umspinnen, in der die beruhigende Seele sich von der flüchtigen Sorge loslöst und das Glück kostet, welches die Himmlischen genießen".

## „Die Fledermaus" als Musikfilm.

Von Dr. Wilhem Zentner, München.

Der Film hat einen großen Verbrauch an Stoffen. Nicht immer erfindet und gestaltet er neu; er hält sich zu einem guten Teil an das bereits anderwärts Erprobte und Bewährte. Oper und Operette geben dabei nicht selten Gegenstände seines unersättlichen Stoffhungers ab. Mit dem Verschlingen allein ist es freilich nicht getan; die Sache muß sozusagen auch filmisch umverdaut werden. Das bedeutet in den meisten Fällen völlige Zersetzung und Auflösung der ursprünglichen Form; Ehrfurcht hat bei den Filmgewaltigen im allgemeinen niemals eine maßgebende Rolle gespielt. Man redet sich auf das Bedürfnis der Massen hinaus und belächelt mitleidig den Träumer, der wenigstens für das große Kunstwerk so etwas wie geistiges Eigentumsrecht oder Eigentumsschutz geltend machen will.

Die Folge ist, daß der Musiker und Musikfreund, vernimmt er von der Verfilmung eines musikalischen Meisterwerks, eine berechtigte Beklemmung nicht unterdrücken kann. Ich gestehe, zunächst auch der neuesten Verfilmung der Johann Strauß'schen „Fledermaus" gegenüber dies Gefühl schlimmer Befürchtungen gehabt zu haben. Daß diese ein Meisterwerk, das Spitzenwerk der Gattung überhaupt darstellt, wer möchte es angesichts ihres Einfallsreichtums, ihrer Melodienfülle bezweifeln? Wenn es überhaupt einen Schutz für die überragende künstlerische Leistung gibt, so darf er vor diesem klassischsten Typ der Wiener Operette nicht haltmachen.

Den neuen Fledermaus-Film schmückt die Bezeichnung „Künstlerisch wertvoll", schmückt ihn schon insofern mit vollem Recht, weil die Ehrfurcht vor dem unvergänglichen musikalischen Gehalt der Schöpfung die Gestaltung wesentlich und entscheidend beeinflußt hat. Dies bleibt unbedingt festzuhalten und anzumerken, weil derartige Rücksichten, so selbstverständlich sie im Grunde erscheinen mögen, heute im Film leider noch zu den Ausnahmen zählen. Ja, man kann sagen, das gesamte innere und äußere Leben des Fledermaus-Filmes werde von der Musik her bestimmt. Sie wird zum Maß der Dinge.

Die Frage filmgemäßer, doch zugleich die Musik als Herzschlag des Ganzen bewahrender Lösung ist von den Drehbuchverfassern geschickt und taktvoll angepackt worden. Schon in der Rahmenhandlung, die zunächst nur am Rande des Themas zu kreisen scheint, geschieht im Grunde nichts als „Fledermaus" und abermals „Fledermaus". Wir befinden uns im Hause des Operettentenors Weigel, der bereits 299 Mal den Eisenstein gesungen hat und an diesem Abend in der Jubiläumsvorstellung, der 300., auftreten soll. Bis in sein privates Leben hinein verfolgen den Ärmsten Fledermausweisen und Fledermausmotive, ihre Melodien summen von den Lippen des Stubenmädchens, des Chauffeurs, die Freunde sprechen in Fledermaus-Zitaten und sogar die Gattin des Tenors, völlig stimmunbegabt, erprobt an ihr die nicht vorhandene Singstimme. Allein ebenso wenig, wie dieser Weigel der Operette, die sein Schicksal geworden zu sein scheint, im Wachen entrinnen kann, entgeht er ihr im Traume. Denn als er nach den Strapazen der Festvorstellung für ein Viertelstündchen die Augen zu kurzem Erholungsschlummer schließt, ersteht vor ihm abermals die „Fledermaus" und zwar — das ist ein sehr feiner Zug des Films und rechtfertigt geradezu alle Operettenunwahrscheinlichkeiten — in den Steigerungsmaßen und Überhöhungen der Traumwirklichkeit. Und wer hätte die Musik der „Fledermaus", vor allem des Hauptaktes, nicht selbst schon als einen einzigen Traum von Fest- und Feierfreude, als Elysium der Ballseligkeit empfunden?

Diese Einschachtelung der eigentlichen Fledermaus-Substanz in eine Rahmenhandlung, die ihrerseits völlig aus verwandtem Stoffe gewoben wird, bietet den Vorteil, daß der Film, bei aller notwendigen Umstellung auf einen ihm gemäßen, vom Bühnenhaften scharf abgehobenen Darstellungsstil, an der Szenenfolge, insbesondere aber an der Reihenfolge der Musiknummern des Originals, die nahezu sämtlich, wenn auch teilweise etwas gekürzt erscheinen, nichts Wesentliches zu ändern braucht, ja, nicht einmal ändern darf. Die zusammenraffende Art des Films, die die einzelnen Musikstücke verhältnismäßig rasch aufeinander folgen läßt, bringt noch

ein weiteres Gutes: der ballrauschartige Charakter erhöht und steigert sich dank solcher Konzentration. Es gibt kein Auseinanderfallen, vielmehr ein stetes Ineinanderschäumen und Gipfeln der Wirkung. So wird das Finale des zweiten Aufzuges vom Du- und Du-Ensemble ab — übrigens eine unvergeßliche Leistung des Regisseurs Paul Verhoeven, der in der Tat Musik im Blut hat — zum allgemeinen Beseligungstaumel, in dem sich Musik- und Bildrhythmus in einzigartiger Weise ergänzen und vermählen.

Wie einfühlsam verwandten Geistes der Spielleiter übrigens in die Sphäre und in das Genie der Strauß'schen Musik eingedrungen ist, bestätigen viele reizende Einzelzüge, die nur demjenigen gelingen konnten, der sich eins wußte mit dem Lebens- und Kunstgefühl des Komponisten. Gleich der Operette verzichtet auch der Film auf jeden Einschuß des Sentimentalen, auf jede tragische Zuspitzung, auch in der Rahmenhandlung. Unmittelbar der Musik abgelauscht ist vor allem auch jener immer wiederkehrende ironische Zug, die leichte Neigung zur Parodie, die sich wohltuend sofort bemerkbar machen, wenn nur von ferne die Handlung am Gefühlsseligen vorüberstreift. Stücke wie Alfreds Lied vom entflatterten Täubchen oder das „Trinke, Liebchen, trinke schnell" werden in ihrem fühlbar parodistischen Charakter eher noch verstärkt. Es grenzt schon fast ans Gebiet der romantischen Ironie, wenn der Tenor beim Erwachen aus dem Traume seinen Freunden versichert, im Traume habe er eine Stimme gehabt, direkt um den Lohengrin damit zu singen; wie es überhaupt denn der Witz dieses Filmes ist, daß den Schauspielern darin plötzlich die schönsten Stimmen wachsen und im Grunde alles mit erborgtem Stimmbandzauber gesungen wird. Das paßt ganz vortrefflich zu jenem versteckten Tiefsinn der Fledermaus-Handlung, die gar nicht so seicht und oberflächlich ist, wie sie gewöhnlich verschrieen wird, nämlich daß alle Hauptfiguren des Stückes etwas anderes scheinen wollen, als sie wirklich sind, Eisenstein, der Wiener Rentier und Ehemann, ein Marquis und Junggeselle, Frank ein Chevalier und beileibe kein Gefängnisdirektor, Rosalinde, die Gattin, das geheimnisvolle Mädchen aus der Fremde, Adele, das Stubenmädchen, eine Künstlerin, Alfred, der Bohémien und Junggeselle, Rosalindes Gatte, wofür es am Schlusse, wie es in Verdis „Fallstaff" heißt, „lauter Gefoppte" gibt, über die sich homerisches Gelächter ergießt. Auch diesen heimlichen Tiefsinn des lustigen Spieles vermissen wir nicht im Fledermaus-Film, zumal auch die Rahmenhandlung das Thema „lauter Gefoppte" sehr launig abwandelt und bis zur Schlußpointe festhält.

Die rein musikalische Ausführung liegt bei den Berliner Philharmonikern und Alois Melichar in denkbar berufenen Händen. Und hier bliebe noch eine höchste Tugend des Filmes anzumerken, nämlich die Tatsache, daß man die Strauß'sche Musik — ganz entgegen sonstigen Filmgebräuchen — völlig unangetastet gelassen hat, indem auf jegliches Uminstrumentieren, auf jede Verschiebung auf die Geschmacksebene der heutigen Tanzmusik Verzicht geleistet wurde. Die natürliche Schönheit der Fledermaus-Partitur wird auch nicht dadurch bedroht, daß man sie zum Verschnitt mit anderen Kompositionen, womöglich modernster Mache zwingt; sie wirkt und herrscht nur durch sich selber, die Königin des Spiels. In diesem Sinne darf man wohl sagen, daß damit ein wirklicher „Musikfilm" geschaffen wurde, der seinem Namen nach Art und Anlage, Ausführung und Wiedergabe wirkliche Ehre macht und ungetrübte Freude bereitet!

## Werdet Orchestermusiker!

Von Dr. Erich Valentin, München.

Unter dem Vorsitz von Präsident Richard Trunk fand in München eine Besprechung verschiedener Vertreter der musikalischen Berufsgruppen, Behörden und der Studentenführung statt, die sich mit den dringlichen Problemen des Orchesternachwuchses befaßte. Gerade jetzt, da an viele Eltern die Nöte der Berufswahl ihrer Kinder herantreten, ist diese zu wenig beachtete Berufsmöglichkeit von großer Bedeutung.

Der Beruf des Orchestermusikers ist wohl der einzige, der nicht über Überfüllung zu klagen hat. Im Gegenteil. Das Nachwuchsproblem ist nirgends gewichtiger als hier. Denn der sonst gültige Satz von Angebot und Nachfrage ist in diesem Falle außer Kraft gesetzt, weil in der Tat der Berufszugang derart schlecht ist, daß, will man pessimistisch sein, in etlichen Jahren nur noch Rumpforchester bestehen werden. Der Bedarf an guten Musikern wird immer größer,

von Tag zu Tag steigert sich der Abgang der Orchestermusikstudierenden, wie z. B. an der Akademie der Tonkunst München, von der die Studierenden noch vor Vollendung ihrer Ausbildung an die Orchesterpulte geholt werden. Die Hauptursache des Mangels an Nachwuchs liegt in dem Geburtenausfall der jetzt studiumreifen Jahrgänge 1915—1918. Und wenn man andererseits vernimmt, daß sich von den in diesem Jahr zu entlassenden sechstausend Schülern der Münchener Volksschulen ganze sechzehn (16!) zu dem Musikerberuf entschlossen haben, sieht man sich veranlaßt, auf die Gewichtigkeit dieser Tatsache hinzuweisen.

Es kann nicht oft genug gesagt werden, daß der Beruf des Orchestermusikers der aussichtsreichste ist. Deutschland besitzt 120 gute Orchester, deren Mitgliederbestand sich lichten muß, wenn nicht eines Tages der junge Nachwuchs die Lücken füllt. Im vergangenen Jahre z. B. waren nicht weniger als 3654 Stellen ausgeschrieben, die sich folgendermaßen verteilten: 1303 für Militärkapellen, 928 für städtische und staatliche Orchester (Konzert und Theater), 829 für Kapellen der Partei und ihrer Gliederungen, 594 für Unterhaltungsmusik. Auf allen Gebieten sind die besten Entwicklungsmöglichkeiten rein beruflicher wie wirtschaftlicher Natur. Freilich, nicht allein die überaus günstige Zukunft dieses Berufes, der — allen Vorurteilen sei das entgegengehalten — kein „Hungerleiderberuf" ist, darf Anlaß zu seiner Wahl sein. Was als unbedingte Voraussetzung zu gelten hat, ist Begabung, die allein es aber nicht tut, wenn nicht Neigung, Lust und Liebe und persönliche Aufgewecktheit dazu kommen. Für den Spieler eines Streichinstrumentes kann der Beginn der Ausbildung nicht früh genug, auf alle Fälle vor dem 10. Lebensjahr, angesetzt werden. Die Qualität des Lehrers, den der zuständige Schulmusikwalter oder die Reichsmusikkammer vermitteln, ist dabei nicht außer acht zu lassen. Der an den Volksschulen Bayerns eingeführte Gruppenunterricht (vom dritten Schuljahr ab) regt das Interesse an und ermöglicht es den Kindern weniger bemittelter Eltern, ein Instrument spielen zu lernen. Ein guter Lehrer erkennt bereits nach einem Jahr, ob eine berufliche Ausbildung ratsam ist oder nicht. Der Werdegang des Bläsers beginnt in der Regel erst im 14. Lebensjahr.

Der Musikerstand, dem Beethoven und Liszt die Anerkennung unter den anderen Berufsständen verschafften, steht heute mehr denn je in Ansehen. Die Tätigkeit im Orchester — nicht jeder kann und soll ein Solist oder Virtuose werden oder sein — ist Dienst an der Allgemeinheit, an der deutschen Kultur, die zu erhalten unsere selbstverständliche Pflicht ist.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Zoltan Kodaly: „Spinnstube" (Deutsche UA, Hannover, 9. Februar).

Richard Mohaupt: „Die Wirtin von Pinsk" (Dresdner Staatsoper).

*Konzertwerke:*

Walter Drwenski: „Sinfonie Nr. II c-moll, Werk 40" (Krefeld, unter MD Werner Richter-Reichhelm, 15. Febr.).

Hermann Erpf: „Adagio und Fuge" (Essen).

Hero Folkerts: „Variationen über den Schnitter Tod" (Gelsenkirchen).

Egon Gabler: „Scherzo" (Hannover).

Kurt Gillmann: „Vier Orchesterlieder" (Hannover).

R. C. von Gorrissen: „Toccata, Passacaglia und Fuge in h für 2 Geigen, Bratsche, 2 Celli, Flöte und Klarinette, Werk 12 b" (Kurhaus Wiesbaden, verstärktes Nocke-Quartett, 15. Febr.).

Hermann Grabner: „Gott, aller Dinge Urspring", Hymnus f. gemischten Chor a cappella. Op. 42 (Leipzig, Motette in der Thomaskirche).

Hermann Grabner: „Sonate für Orgel, Werk Nr. 40" (Thomaskirche zu Leipzig, Prof. Günther Ramin, 28. Januar).

Richard Greß: „Gesänge zur Nacht" auf Dichtungen Werner Jäkels für eine Singstimme, Violine, Violoncello und Klavier (Münster i. W., Göhre-Wasowicz-Trio).

Richard Greß: „Bekenntnis" und „Bruderschaft der Rufer", Männerchöre (Münster i. W., MGV Sängerbund).

Friedel-Heinz Heddenhausen: „Aufblick", Sinfonische Dichtung (Hannover).

Hans Hermanns: „Sechs Präludien über B-A-C-H und sechs Humoresken" (Hamburg, durch den Komponisten, 4. Febr.).

Hans Humpert: „Orgelkonzert" (Essen, Städt. Konzerte, unter MD Albert Bittner).

Yrjö Kilpinen: „Suite für Viola da Gamba und Klavier“ (Leipzig, Gohliser Schlößchen, durch Sylvia Grümmer und Otto Weinreich).

Joachim Kötschau: „Kleine Suite in B“ für Cembalo, Werk 22 a (Dresden, durch Lotte Erben-Groll, 24. Februar).

Joachim Kötschau: „Vier Präludien“ für Cembalo, Werk 22 b (Dresden, durch Lotte Erben-Groll, 24. Februar).

Karl Michael Komma: „Concertino f. Cembalo, Streicher und Flöte“ (München, Renate Noll-Heidelberg, Cembalo; Paul Niemeyer, Flöte).

Alfred Küffner: „Sonatine für Horn, Geige und Cello“ (Reichssender München).

Otto Leonhardt: „Feierliche Musik“, sinfonische Dichtung (Hannover).

Karl Meinberg: „Volk und Arbeit“, Werk für vierst. Männer-, vierst. Frauen- und zweist. Jugendchor (Hannover, „Sängerkranz“-Konzert unter Leitung des Komponisten).

Karl Meinberg: „Variationen für Bratsche und Orchester“ (Hannover, Zeitgenössische Musik in Niedersachsen. Leitung: Otto Ebel v. Sosen — Solist: Friedrich Both).

Adolf Menzel: „Suite im alten Stil“, Werk 121 Eisenach, unter Conrad Freyse).

Roderich von Mojsisovics: „Istrianische Serenade für kleines Orchester“ (Reichssender München, 29. Dez. 1937).

Hans Petsch: „Palatia“, Orchestersuite (GMD Ernst Boehe, 18. Jan.).

Friedrich Reidinger: Musik aus der Oper „Römerzug“ (Konzertverein Wien, unter Prof. Anton Konrath).

Otto Römer: „Mit uns zieht die neue Zeit“, Spielmusik (Reichssender Köln).

Hans Wolfgang Sachse: „Vier besinnliche Lieder für Alt, mit Klavierbegleitung“ (Kreismusikerschaft Plauen, Solistin: Petronella Boser, 19. Januar).

Hans Sachse: „2. Symphonie“ (Düsseldorf, unter GMD Hugo Balzer, 3. Febr.).

Karl Schönemann: „Fröhlicher Walzer“ (Sender Kassel, Kurhessisches Landesorchester unter KM Paul Dörrie, 26. Januar).

Karl Schönemann: „Drei Heidelieder für gem. Chor“ nach Gedichten von Heinrich Anacker (Reichssender Breslau, 31. Januar).

Adolf Wallnöfer: „Trio a-moll op. 135“ (Süddeutsches Trio, München).

Hermann Wagner: „Vorspiel und Fuge für Orgel“ (Nikolaikirche zu Leipzig, durch Walter Zöllner, 23. Januar).

Walter Weber: „1. Violinkonzert“ (Wuppertal unter Klaus Nettstraeter, Solist: Konzertmeister Max Konrad, 21. Februar).

Ermanno Wolf-Ferrari: „Divertimento für Orchester“ (Wien, unter Prof. Carl Böhm).

Felix Woyrsch: „Thema und Variationen für großes Orchester, Werk 76“ (Reichssender Stuttgart, 8. Februar).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Erich Sehlbach: „Signor Caraffa“ (Duisburger Oper, 3. März).

*Konzertwerke:*

Hermann Erdlen: Liederspiel „Aber dies — aber das“ für Sopran-, Bariton- und Tenorsolo, Männerchor und Kammerorchester (Hamburg, 11. März).

Hans Grimm: Sinfonische Dichtung nach R. M. Rilkes „Weise von Liebe und Tod des Cornet Rilke“ (Magdeburg unter GMD Erich Böhlke).

Gustav Kolbe: „Lieder der Heimat“. Chorwerk für gem., Männer- und Frauenchor und Bariton-Solo mit Orchester (Hamburg, März).

Richard Mohaupt: „Drei Episoden“ für Orch. (Concertgebouw-Orchester Amsterdam, unter Willem Mengelberg).

Roderich von Mojsisovics: „Serenade für Streichorchester“ (München).

Hermann Wagner: „Kleine Bläsermusik“ (Nürnberger Bläserquintett, März).

Hermann Wagner: „Passacaglia für Orgel“ (Karlsruhe, unter Walter Füß, März).

Hermann Wagner: „Partita für Laienspieler“ für kleines Orchester (Reichssender Nürnberg, März).

Walter Weber: „2. Violinkonzert“ (Wiesbaden, unter MD August Vogt, Solist: Konzertmeister Ringelberg, 29. April).

Paul Zoll: „Unvollendete Symphonie“, Liederzyklus nach den gleichnamigen Gedichten von Willi Schmid (Reichssender Saarbrücken, Anfang März).

### Pariser Erstaufführungen der Winterspielzeit 1937/38.

Conus: Klaviervariationen.
A. Wolff: L'oiseau bleu (Pasdeloup).
Jongen: 2 pièces en trio UA.
Loth: Requiem UA.
Vellones: Epitaphes (Colonne) UA.
Kodaly: Cellosonate UA.
Harsanyi: Cellosonate UA.
Samazeuilh: Serenade für Klavier UA.
Planchet: Calendal (Colonne) UA.
Hermann: Cellosonate UA.
Françaix: Suite (Pasdeloup-Orch.) UA.
Milhaud: Suite provençale UA.
L. Aubert: Saisons f. Orch. UA.
Françaix: Musique de cour UA.
Bousquet: Cellokonzert UA.
Konstantinoff: Poème für Viol. UA.

Szymanowsky: Klaviervariationen.
Miaskowsky: Zweite Symphonie.
Wagenaar: Sinfonietta UA.
Händel-Casadesus: Cello-Konzert.
Barraine: Symphonie UA.
Castelnuovo-Tedesco: Zwei Romanzen.
Spitzmüller: Cellosonate UA.
Breville: 4 Vokalquartette UA.
Lapana: 4 Lieder UA.
Prokofieff: Zweite Suite Romeo und Julia.
Hindemith: Musique funèbre.
Petrassi: Introduktion et Allegro.
Barraud: Musset-Suite UA.
L. Tocchi: Canti di Strapaese.
Labey: Zweites Klaviertrio UA.
Bozza: Sonatine (Flöte und Fagott) UA.
Goué: 3 Piecen für Bläser UA.
Grassi: Pagode (Colonne-Orch.) UA.
Boucherit-Le Faure: Impressions.
Mouret: Suite de Symphonies UA.
Clarke: Sonate für Bratsche und Klavier.
Martinu: Cello-Konzert.
Harsanyi: Pantins-Suite UA.
A. Févin: Messe Ave Maria.
W. Fortner: Concerto für Streicher.
K. Hoeller: Concerto da camera.
v. Borck: Concertino für Flöte.
Bartok: Rumänische Volkstänze.
Fl. Schmitt: Orchestersuite UA.
Castelnuovo-Tedesco: La Reine Nefertiti für Orchester UA.
Malipiero: Sonetto del Berni.

A. v. R.

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## 25-JAHRFEIER DER „GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE", COBURG.

Von Prof. Dr. Trunzer, Coburg.

Aus Anlaß ihres 25-jährigen Bestehens veranstaltete die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Coburg ein Festkonzert im Riesensaal des Schlosses Ehrenburg, von 500 Kerzen erleuchtet. Die Professoren Georg Kulenkampff (Geige) und Wilhelm Kempff (Klavier) boten einen Sonaten-Abend. Sie spielten in höchster Meisterschaft die Sonate D-dur K. V. 454 von Mozart, die Sonate in G-dur op. 78 von Brahms und zuletzt — eine Weihegabe — Sonate A-dur op. 47 (Kreutzer-Sonate) von Beethoven. Hofkapellmeister Karl Fichtner, Mitbegründer und Musikwart der Gesellschaft, der sie zur Hauptfaktorin des Coburger Musiklebens heranbildete, wurde zum Ehrenmitglied ernannt. Herzog Carl Eduard, der selbst dem Vorstand angehört, überreichte den derzeitigen Vorstandsmitgliedern eine kunstvoll gearbeitete Plakette mit seinem Bildnis.

# OPERN-URAUFFÜHRUNG

## RICHARD MOHAUPT: „DIE WIRTIN VON PINSK".

Uraufführung am Dresdner Opernhaus.

Von Prof. Dr. Eugen Schmitz, Dresden.

Im Dresdner Opernhaus kam die erste Oper des Komponisten Richard Mohaupt zur Uraufführung. Mohaupts Name wurde zuerst in weiteren Kreisen genannt, als bei den Berliner Olympischen Spielen 1936 das Ballett „Die Gaunerstreiche der Courasche", zu dem er die Musik geschrieben hat, zur Uraufführung gelangte. Schon in dieser Ballettmusik bekundet er sich als Komponist mit richtigem Bühnenblut. Solches pulst nun auch in seiner neuen Opernpartitur.

Den Text hat ihm unter dem Titel „Die Wirtin von Pinsk" Kurt Naue geschrieben, indem er eine eigentlich in südländischen Gefilden spielende Sitten- und Charakterkomödie Goldonis slavisch einkleidete und in die Zeit von Napoleons Rückzug von Moskau verlegte. Viele heitere und auch ein paar ernste Geschehnisse, die sich da zwischen einer frischen, jugendlichen polnischen Hotelwirtin, ihrer französischen Einquartierung und ihrem in sie verliebten, eifersüchtigen Kellner abspielen, machen den Verlauf dreier unterhaltsamer Akte aus.

Auch Mohaupts Musik hat sich vorwiegend auf die Seite des Heiteren und Grotesken geschlagen. Er ist ein witziger, musikalischer Satiriker, der sich besonders auf Instrumentationsspäße versteht, wie ein junger Richard Strauß. In einigen lyrischen Momenten beschwört er nicht ohne Glück die Melancholie slavischer Volksweisen, Marsch- und Walzerklänge wechseln mit synkopierten polnischen Tanzrhythmen, anderweit wird die Musik dann wieder rein filmisch untermalend — immer aber folgt sie fließend und ungehemmt der Handlung. Ihr Stil ist neuzeitlich bis zur Verwegenheit: mit rhythmischen Verwicklungen, Quartenakkorden und allem kakophonen Pfeffer wird nicht gespart, und die virtuose Instrumentation stellt neben den feinen Klangwitz ungescheut auch die Lärmorgie. Mit allzu zart besaitetem Empfinden darf man jedenfalls weder dem Text noch der Musik gegenübertreten.

Das Dresdner Premierenpublikum tat das auch nicht. Es wußte sich auf das Werk einzustellen und bereitete ihm einen recht freundlichen Erfolg. Sehr wesentlich trug dazu die glänzende Auf-

führung bei unter der um nette Einfälle nie verlegenen, auf dramatischen Fluß haltenden Spielleitung Hans Strohbachs mit Professor Karl Böhm als mit Feuereifer und seinem ganzen starken Nachgestaltungsvermögen für die Neuheit eintretenden Dirigenten. Auf der Bühne war die Heldin des Abends Marta Rohs. Sie sang und spielte die Wirtin mit einer Vereinigung von entzückendem Scharm, Humor und — im gegebenen Fall — auch mit echten Herzenstönen. Auch die übrigen Partien waren mit ersten Kräften des Dresdner Ensembles besetzt. Der anwesende Komponist konnte inmitten der Ausführenden bereits nach dem zweiten Akt für den Beifall danken.

# KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 14. Januar 1938: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge g-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied." Motette für zwei Chöre. —

Freitag, 21. Januar: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata und Fuge für Orgel (vorgetr. von Heinrich Fleischer). — Gustav Schreck: „Der Tag nimmt ab" für vierst. Chor, op. 31, 2. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf." Motette für zwei Chöre. —

Freitag, 28. Januar: Hermann Grabner: Sonate für Orgel op. 40 (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Hermann Grabner: „Gott, aller Dinge Urspring." Hymnus für gem. Chor, op. 42 (UA). —

Freitag, 4. Februar: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf." Motette für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette für zwei Chöre. —

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 15. Januar: Max Reger: Fantasie und Fuge über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern", op. 40, 2 für Orgel. — Philippus Dulichius: „Gloria" aus den „Centurien" für zwei Chöre (achtst.). — Heinrich Schütz: „Das Wort ward Fleisch", Motette für sechsst. Chor. — Jan Pieters Sweelinck: „Venite, exultemus Domino", für zwei Chöre (achtst.). — Hans Leo Hasler: „Das Vaterunser" für zwei Chöre (achtst.). —

Sonnabend, 22. Januar: N. O. Raasted: Orgelsonate Nr. 3 in d-moll, op. 33 (Grave, Passacaglia, Introduktion und Fuge). — N. O. Raasted: Messe für vierstimm. Chor, op. 32 (EA). —

Sonnabend, 29. Januar: Joh. Seb. Bach: Präludium und Tripelfuge in Es-dur für Orgel. — Franz Wüllner: „Timebunt gentes", Motette für vierst. Chor. — Moritz Hauptmann: „Ich danke dem Herrn", Motette für sechsst. Chor. — Paul Gläser: „Du deutsches Volk, steh fest!" für vierst. Chor. — Georg Vierling: „Ich wanke nicht", für fünfst. Chor. — J. Adam Hiller: „Lasset uns freuen und fröhlich sein, und Gott die Ehre geben", für vierst. Chor. — Gottfried August Homilius: „Deo dicamus gratias" (Herr, unser Gott, wir danken dir), für sechsst. Chor. — Heinrich Schütz: „Eins bitte ich vom Herrn", für zwei Solostimmen und Orgel. —

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 19. Januar: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr); Motette zu fünf Stimmen „Jesu, meine Freude"; Choral „Jesu, meine Freude", Es ist nun nichts Verdammliches, Choral „Unter deinen Schirmen", Denn das Gesetz des Geistes, Trotz dem alten Drachen, Ihr aber seid nicht fleischlich (Fuge), Choral „Weg mit allen Schätzen", So aber Christus in euch ist, Gute Nacht, o Wesen, So nun der Geist, Choral „Weicht, ihr Trauergeister".

Mittwoch, 26. Januar: Max Reger: Improvisation und Fuge für Orgel op. 65 Nr. 5/6 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Franz Liszt: Missa choralis für vier- bis achtst. Chor. —

Mittwoch, 2. Februar: Richard Wetz: Passacaglia und Fuge d-moll op. 55 für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Johann Rosenmüller: „Welt ade, ich bin dein müde". — Jacobus Handl (Gallus): „O Herre Gott, in meiner Not". — Joh. Seb. Bach: „Komm, süßer Tod" (aus Schemellis Gesangbuch). — Zwei alte geistliche Volkslieder: „Der lieben Sonne Licht und Pracht" (Satz für Knabenchor von Hermann Poppen) und „Es ist ein Schnitter" (Satz für gem. Chor von Sigmund von Hausegger).

Mittwoch, 9. Februar: Georg Muffat: Toccata Duodezima für Orgel aus dem Apparatus musico-organisticus 1690 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge g-moll für Orgel. — Michael Haydn: Motette „Tenebrae factae sunt". — Wolfgang Amadeus Mozart:

Ave verum corpus. — Joseph Haydn: Motette zu vier Stimmen „Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret".

BADEN-BADEN. Der neue Dirigent des Sinfonie- und Kurorchesters Gotth. E. Lessing erfreute eine zahlreiche Hörergemeinde mit einem sehr interessanten und abwechslungsreichen Zyklus von 8 Sinfoniekonzerten, die neben den Standardwerken von Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann, Reger und Strauß auch namhaften ausländischen Komponisten Platz einräumte. So war ein Abend Respighi und dem inzwischen leider verstorbenen Maurice Ravel mit seinem entzückenden Bolero und dem Klavierkonzert, in zündender Wiedergabe durch den Berner Prof. Hirt und GMD Lessing gewidmet. Von dem Ungarn Miklos Rozsa hörte man op. 13 Thema mit Variationen, ein Orchestergemälde ungarischen Bauernvolkes in Liedern und Tänzen. Das Werk hat Substanz: in der Form ist es abwechslungsreich und ansprechend in der struktuellen Verarbeitung der Variationen. Das virtuose Violinkonzert Carl Nielsens fand durch Telmanyi und das Sinfonieorchester eine stark beachtete Wiedergabe, auch eine Erstaufführung für Baden-Baden. Von den Russen hatten neben Tschaikowsky, Glasunow mit seinem Violinkonzert und Alexander Borodin mit der h-moll-Sinfonie das Wort. Die Franzosen waren durch Strawinsky vertreten und die Nordländer neben Nielsen durch Atterberg und Jean Sibelius. Die Konzerte erhielten noch eine besondere Anziehungskraft durch die Mitwirkung namhafter Solisten. Neben Heinrich Schlußnus, Ria Ginster und Walther Ludwig für Vokalkompositionen, Josef Hirt, Alfred Hoehn, Claudio Arrau für Klavier, Telmanyi und Prof. Stroß für Violine, Gaspar Cassado und Mainardi für Cello. Das Wendling-Quartett zelebrierte einen wunderschönen Kammermusikabend mit Werken von Mozart, Beethoven und Dvořák. Daneben liefen Konzerte der NS-Kulturgemeinde mit Werken badischer Komponisten. Von Arthur Kusterer hörten wir eine 7sätzige Suite alten Stils für Orchester, sehr eingängig mit hübschen Instrumentaleffekten, das Tänzerische angedeutet, die musikalischen Gedankengänge sehr reizvoll. Julius Weismann spielte selbst den Klavierpart seines Konzertes op. 33. Allegro, Allegretto, Andante und molto vivace. Das Werk ist durchaus romantisch mit äußerst prägnantem Themenmaterial, geschlossener Form und klarer Logik. Der Komponist, um die Poesie des Anschlages wissend, formte mit virtuoser Sauberkeit und klarer Linienzeichnung den Klavierpart, während GMD Lessing durch seine einfühlende und sichere Stabführung den starken Eindruck vertiefte. Franz Philipps „Heldische Feier" beschloß den Abend. Die Gesellschaft der Musikfreunde bereitet im Verein mit Lessing und dem Orchester eine Brucknerfeier vor, nachdem bereits Bruckners Zweite Sinfonie den feierlichen Abschluß des sehr schönen Weihnachtskonzerts mit Werken von Corelli und einer Passacaglia über ein Thema von Händel von Georg Göhler, bildete.

Der Opernspielplan brachte an Neuem für Baden-Baden Werner Egks „Zaubergeige" mit den Karlsruhern unter Keilberths Stabführung und eine Neufassung der „Lucia di Lammermoor" von Hansheinz Wolfram.

Auch die Kurkonzerte, ein wichtiger Bestandteil unseres musikalischen Lebens, fanden durch GMD Lessings zielbewußtes Streben eine erhebliche Niveauerhöhung. Lebhaft gefeiert wurden die beiden Dirigenten Dohnanyi und Molinari mit ihren Orchestern, sowie der Italiener Viscordini mit einem Abend italienischer leichterer Unterhaltungsmusik. Daß auch die Militärkonzerte sich einer besonders großen Besucherzahl erfreuen, zeugt für ihre Beliebtheit und Güte. Elsa Bauer.

BOCHUM. In der ersten Hälfte der Spielzeit gab es mehrere beachtliche Erstaufführungen. Zu Beginn hörte man die Böhmische Musik op. 35 von Sigfrid Walther Müller. Müller verarbeitet böhmische Volksweisen, die er geschickt instrumentiert, ohne immer eine persönliche Art erkennen zu lassen. Wiederholt glaubt man, Smetana („Verkaufte Braut") zu hören, der bekanntlich auch Volksweisen benutzte. Der Mangel an Originalität bekümmert aber den Hörer nicht, weil er von der frischen, ungekünstelten Musik ständig angeregt wird und die Bildkraft der Tonsprache restlos versteht. Das Stück besteht aus drei Sätzen (Furiant — Altes Trutzlied — Dorfkirmes), von denen der mittlere Satz der wertvollste ist. Ähnlich wie das Concerto grosso überzeugt die Symphonische Suite op. 20 des in München lebenden Cesar Bresgen durch den frischen musikantischen Zug und die persönliche Ausdrucksgestaltung. Die klangvolle Partitur nutzt das thematische Material vorteilhaft aus und führt es zu symphonischer Größe. Die übersichtliche Themenverbindung verrät gedankliche Ordnung und satztechnische Meisterschaft. Der langsame Satz mit feinen Holzbläser-Episoden hat Spannung und weiten Klangatem. Das festliche Finale ist von großartiger Wirkung, jedoch frei von hohler Pathetik. Neu war auch ein Konzertstück für Klavier und Orchester von Gerhard Maaß. Es handelt sich um ein technisch sehr schwer zu bewältigendes Werk; im ersten Augenblick könnte es sogar scheinen, als wenn die Schwierigkeit in keinem Verhältnis zu dem Wert der musikalischen Gedanken stünde. Diesen Eindruck hat man vor allem von der einleitenden Toccata, die wie ein frühes Werk Hindemiths gewissermaßen motorisch abläuft. Erst im langsamen Mittelteil überzeugt Maaß. Sein Gefühlsausdruck ist herb, doch nicht

unromantiſch. Die zerfließenden Konturen ſeiner Melodik nähern ſich einem impreſſioniſtiſchen Stil. Friſch geht es in dem marſchartigen, durch Anwendung kräftiger Inſtrumentalfarben ſehr wirkungsvollen Finale zu. Adrian Aeſchbacher, der den Solopart vom Blatt ſpielen mußte, ſetzte ſich temperamentvoll für das Werk ein. Erwähnt ſei die Geigenmuſik von Werner Egk (Soliſt Erwin Häusler), die einen durchſchlagenden Erfolg erzielte, und die empfindungsſtarke, wenn auch nicht einheitlich wirkende Eichendorff-Suite von Friedrich Reidinger. Die in dieſen Blättern ausführlich gewürdigte Partita für Orcheſter von Johann Nepomuk David bedachte das Bochumer Publikum nur mit einem Achtungsbeifall. Starke Anerkennung fand dagegen die Partita für Orcheſter op. 25 von Heinrich Spitta. Das dreiſätzige Werk iſt eine formſichere, mit den Stilelementen des Barock arbeitende Schöpfung, der es an eigenem muſikaliſchen Gehalt keineswegs mangelt. — Bruckners 5. Sinfonie erklang in der Urfaſſung. Prof. Leopold Reichwein, der ſie auswendig dirigierte, ſicherte ihr eine glanzvolle, bis in alle Einzelheiten ausgefeilte Wiedergabe, die in den machtvollen Eckſätzen nicht weniger zwingend war als in dem inbrünſtigen Finale. Bachs Fantaſie und Fuge g-moll hat Leopold Reichwein in der Art eines Concerto grosso für Orcheſter geſetzt und ſein Vorgehen damit begründet, daß infolge Fehlens von großen Konzertorgeln in vielen Städten das Publikum die Orgelwerke von Bach gar nicht kennenlernen könne. Über die Berechtigung ſolcher Bearbeitungen wird es nie eine einheitliche Meinung geben, weshalb hier auch nur geſagt ſei, daß Reichwein die Inſtrumentierung mit großer Sorgfalt und in enger Anlehnung an Bachs Inſtrumentationsſtil vorgenommen hat und daß die Hörer dieſe Leiſtung durch ſtarken Beifall auszeichneten.

In den Meiſterkonzerten traten wieder erſtklaſſige Soliſten auf. Wir hörten Lubka Koleſſa, Gerhard Hüſch, der u. a. Lieder von Yrjö Kilpinen ſang, und Wilhelm Kempff.

Die beiden Chorkonzerte brachten Pfitzners „Von deutſcher Seele" (Helene Vierthaler, Emmy Leisner, Willi Lorſcheider, Ewald Kaldeweier) und die zu Unrecht vernachläſſigte C-dur-Meſſe von Beethoven (Gerda Schüler-Rehm, Lilly Neitzer, Ernſt Bauer, Eugen Klein). Rudolf Wardenbach.

BONN. Konzerte der Stadt Bonn: Das erſte Chor-Orcheſterkonzert war Joh. Brahms gewidmet. Der Städtiſche Geſangverein und das Städtiſche Orcheſter führte unter Leitung von MD Guſtav Claſſens das Deutſche Requiem auf. Als Soliſten wirkten mit Gunthild Weber (Sopran) und Joſeph Maria Hauſchild (Bariton). Die Aufführung war in allen Teilen abgerundet. Zur Einleitung ſpielte das Orcheſter die „Tragiſche Ouvertüre", und Joſ. Maria Hauſchild ſang die „Vier ernſten Geſänge", die MD Claſſens am Flügel begleitete. Der Höhepunkt des Abends blieb das Requiem. — Das erſte Symphoniekonzert brachte die Unvollendete von Schubert und die zweite Symphonie von Brahms. Dazwiſchen ſpielte Prof. Enrico Mainardi (Rom) das Schumannſche Konzert für Cello. Die Ausdeutung, die er dem Werke gab, war in jeder Beziehung vollendet, ſeine Technik war ſchlackenlos. — Im zweiten Symphoniekonzert wurden Werke lebender Komponiſten aufgeführt. Den Auftakt machte die zweite Symphonie von G. Klußmann, ein Werk, das eigenartig und eigenwillig in Harmonik und Inſtrumentierung iſt, das aber eine klare Gliederung zeigt und innerlich durchaus geſchloſſen wirkt. Unſer Orcheſter bewältigte ſeine Aufgabe mit Glanz und Schwung. Der Komponiſt konnte ihm ſelber ſeinen Dank abſtatten. Ein Scherzo für großes Orcheſter von H. Lorenz, einem Geiger unſeres Orcheſters, das erſtmalig aufgeführt wurde, fand großen Beifall, nicht zuletzt deshalb, weil es in der Erfindung volkstümlich, in der Inſtrumentierung ſehr wirkſam war. Den Schluß bildete Felix Raabes Kantate „Hans Sachs". Die Soli ſangen Elly Volkenrath (Sopran), Guſta Kempken (Alt), Fr. Legrand (Tenor), Hans Loſch (Baß). Die Chorpartie ſang der Städtiſche Geſangverein. Das Werk machte ſtarken Eindruck, ſowohl wegen ſeiner Urſprünglichkeit, wie auch wegen der hohen Kunſt, den Text abwechſlungsreich und doch muſikaliſch ſchlicht auszudeuten. Cecilia Hanſen ſpielte das Violinkonzert von Glazunoff (Werk 62) mit überlegener Technik und ſtarker Eindringlichkeit. Sie erntete ſehr reichen Beifall. — In einem Sonderkonzert leitete MD Claſſens die Darbietung von Bachs Kunſt der Fuge in der Einrichtung von Wolfg. Graeſer. Als Soliſten wirkten mit Prof. G. Ramin (Leipzig) am 1. Cembalo und an der Orgel, Domkantor H. Heintze (Dresden) am 2. Cembalo. Zum erſten Male hörten wir die Ergänzung der unvollendeten Schlußfuge von Karl Hermann Pillney. Man kann wohl behaupten, daß Pillney hier etwas Endgültiges geſchaffen hat, das durchaus ſtilecht bleibt und die Schlußſteigerung in überzeugender Form aufbaut.

Das erſte Kammermuſikkonzert war Schubert, Reger und Brahms gewidmet. Hildegard Hennecke (Berlin) ſang Lieder von Schubert, und zwar ſolche, die nicht zu den alltäglichen Vortragsfolgen gehören, dann Lieder von Brahms. Ihre Stimme und ihr ausgefeilter Vortrag machten tiefen Eindruck. Siegfried Borries (Berlin) ſpielte das Rondo brillant von Schubert, die Suite von Reger (Werk 103a) und die Sonate in d-moll von Brahms. Er geſtaltete alle Werke mit feinſter Tongebung und ſtarker Verinnerlichung. Den Höhepunkt

bildete die Suite von Reger. MD Claſſens begleitete die Soliſten. Auch ſeine Leiſtung war in jeder Beziehung vollendet.

Der Verein „Alt-Bonn“ feierte ſein 50jähriges Jubelfeſt. Der erſte Tag brachte als Feſtaufführung im Theater zwei heitere Singſpiele aus dem Bonner Rokoko und Biedermeier: die komiſche Oper „Die Einſprüche“ von Chr. Gottlieb Neefe und eine Lokalpoſſe „Das Malztier“ nach einem Text von Johanna Kinkel. Die Melodien zu dem letzteren Werke ſtellte Dr. Henſeler zuſammen, der auch die textliche und muſikaliſche Einrichtung des Neefeſchen Werkes beſorgte. Das Feſtkonzert war Bonner Komponiſten aus den letzten 500 Jahren gewidmet. Die Vortragsfolge war nach den Forſchungsergebniſſen Dr. Henſelers aufgebaut. Der Bonner Madrigalchor unter Leitung von Ludwig Böckeler ſang Kyrie und Agnus Dei aus der Miſſa „Da Pacem“ von Jacobus de Kerle (16. Jahrhundert). Dann folgten Stücke für Orcheſter und Fagottſolo von Bartolomeo de Selma (17. Jahrhundert) und eine Symphonie in F-dur von Joh. Carl Gottwald (18. Jahrhundert). Dieſe Muſiker waren am Hofe des Kölner Kurfürſten in Bonn tätig. Das 19. Jahrhundert war vertreten mit einem rhythmiſch beſchwingten Feſtchor des Muſikprofeſſors Heinrich K. Breidenſtein (zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals in Bonn). Der Städt. Geſangverein ſang das Werk. Den Beſchluß bildete das Klavierkonzert in b-moll von Hans Wedig, das Frau Margarete Gerhards erfolgreich ſpielte. Die Leitung des Konzertes hatte MD Claſſens.

Frederik Lamond gab einen Klavierabend. Als Beethovenſpieler iſt er uns längſt bekannt; er ſpielte Rondo in C-dur, Andante in F-dur, die Appaſſionata und die Pathétique. Neu war uns ſeine Ausdeutung der Paganini-Variationen von Brahms; ſie machte ſtarken Eindruck. Als Einleitung hatte er die Chromatiſche Fantaſie und Fuge von Bach gewählt.

Der Bonner Baritoniſt Willy Habbig gab einen Liederabend in der Redoute in Godesberg. Er ſang Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Richard Strauß. Am Flügel begleitete MD Neuhalfen. Zwiſchendurch ſpielte die Bonner Pianiſtin Eva Rößner Intermezzi von Brahms und Stücke von Chopin (Nocturno in cis-moll und Ballade in As-dur).

Der Germaniſtenchor der Univerſität (gemiſchter Chor) ſang unter Leitung von H. J. Dahmen mit großem Erfolg im Luxemburger Sender. Die Vortragsfolge brachte Lieder nach Texten des früheren Luxemburger Kultusminiſters Welter, die der Leiter des Chores vertont hatte, und luxemburgiſche Volkslieder, für die er den Chorſatz ausſchrieb. Johannes Peters.

BREMEN. (Oper.) Eine für das Publikum ſehr wirkſame Aufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike“ brachte KM E. Zimmer heraus. Die Szene war ganz auf Tanzpantomimen eingeſtellt. Ein muſikaliſcher Höhepunkt war die „Ariadne“ von Richard Strauß. GMD Beck zauberte Klangſchönheiten hervor, die den Hörer hinreißen mußten; hier war ein Nachſchaffender mit ſorgſamſtem Aufbau in höchſter Vollendung am Werk. Der nicht enden wollende Beifall wird es ihm und ſeinen Sängern geſagt haben.

(2.—4. Philharmoniſches Konzert.) Eine erfreuliche Erſtaufführung: Georg Schumanns Variationen und Giga über ein Thema von Händel. Wenn auch Schumanns Kompoſitionen keine neue Muſikära einleiten, beugt man ſich doch dem ſtarken Können dieſes Komponiſten und freut ſich an dem Erfindungsreichtum und dem prächtigen Klange. Dem Werke war ein voller Erfolg beſchieden. Durch H. Schnackenburg erfuhr Beethovens Fünfte eine fein durchdachte Wiedergabe. Die hervorragend geiſtige Beherrſchung durch den Dirigenten wird zur Vergrößerung der Innerlichkeit führen. Über Hülſers Bachkonzert d-moll kann man geteilter Meinung ſein. Raummangel verbietet eine längere Auseinanderſetzung über dieſe gewaltige Schöpfung. Der große Erfolg Hülſers ſei hier regiſtriert. Trapps 5. Sinfonie erſchien zum erſten Male. Was an anderer Stelle dieſer Zeitſchrift (Heft 10 und 11 1937) über das Werk geſchrieben iſt, wurde durch die hieſige Aufführung voll beſtätigt. Solche Werke ſind Spitzenleiſtungen unſerer heutigen Generation. H. Schnackenburg nimmt die lebhaften Tempi reichlich ſchnell (auch im Eulenſpiegel bemerkbar). Die Wirkung der Sinfonie war ſtark. Haydns „Schöpfung“ erfuhr eine ganz prachtvolle Wiedergabe.

Wer Verdis Requiem im Dom (Lieſche) gehört hat, dem wird die ausgezeichnete Aufführung noch lange im Herzen nachklingen.

In der Kammermuſik des „Inſtrumentalvereins“ wurde ein Quintett für Geige, Bratſche, Cello, Horn und Flöte von B. Bulling uraufgeführt. Kopfſatz: ein friſches Thema wird durch ein beſonders melodiſches abgelöſt; Durchführung, Repriſe, 2. Satz. Thema mit Variationen: Ein ſchlichtes Volkslied (eigener Erfindung) wird ſechsmal vortrefflich abgewandelt. Es folgt ein ſprudelndes fugiertes Scherzo. Mit einer breit ausladenden Einleitung beginnt der letzte Satz, der kräftig betont in einem Marſchrhythmus mündet. Das Werk hatte ſehr großen Erfolg. Freudigen Beifall fand auch Erwin Dreſſels Streichquartett (zum erſten Male). Dreſſel ſchreibt einen ſehr guten Sonatenſatz (1. und 4. Satz), verfügt über eindringliche Melodik und ſcharfe Rhythmik. Alle Sätze ſind wirkungsvoll, das Intermezzo und Andantino beſonders fein er- und

empfunden. J. N. Davids Präludium und Fuge iſt eine bedeutende Schöpfung, die in Aufbau und Klangwirkung den muſikaliſchen Hörer dauernd feſſelt. Wenn Lou von Werſebe (Geige) und Marion Baſtanier (Bratſche) das Werk auf den ſchönſten alten Inſtrumenten aus dem Beſitze des Herrn G. Roſelius ſpielen, iſt es ein beſonderer Genuß.

Die NS-Kulturgemeinde legte bei ihren Soliſtenkonzerten beſonderen Wert auf intereſſante Programmgeſtaltung. So hörten wir ſeltene Werke für zwei Klaviere, das Septett von Beethoven und das Oktett von Schubert in Darſtellungen, die höchſten Lobes wert waren. Unſere heimiſche Geigerin Lou v. Werſebe gab im Verein mit Dr. Therſtappen einen eigenen Abend. Eine ausgeſprochen ernſte und vornehme Vortragsfolge wurde adaequat durchgeführt. J. S. Bach, Soloſonate von Reger, Buſoni op. 36a, Therſtappen, Partita (Uraufführung). Sie iſt ein Werk, das nicht die Floskeln alter Muſik nachahmt, wohl aber die Formen einer Sarabande, Chaconne, Paſtorale, Burree uſw. mit eigenem Geiſte und klangſchöner Melodik und Harmonik erfüllt. Das ganze Konzert war ein hoher Genuß und fand berechtigten Beifall. Der Goethebund hatte im Pozniak- und Erdmann-Trio Künſtler verpflichtet, die den Hörern Kunſt von höchſtem Range boten.

Das ein kurzer Querſchnitt unſerer bodenſtändigen Muſik bis Weihnachten. Auch kleinere Unternehmungen hörte ich; zum großen Teile recht erfreulich. Daneben erſchien eine Springflut auswärtiger Soliſten, ſo daß die Konzerttätigkeit das Faſſungsvermögen der muſikliebenden Kreiſe unſerer Stadt bei weitem überſtieg. Dr. Kratzi.

COBURG. Die Oper zeigte unter dem Intendanten Erwin Dietrich durchweg Aufführungen, die in ſzeniſcher wie muſikaliſcher Hinſicht fleißig und ſtilvoll einſtudiert waren. In der klaſſiſchen Oper erfreuten wir uns an Mozarts „Zauberflöte“, deren märchenhafte Bühnenbilder beſonders gefielen (Max Scheiber). Als anerkannte Wagnerbühne brachte ihr Spielplan bereits „Die Meiſterſinger von Nürnberg“, den „Fliegenden Holländer“ und „Triſtan und Iſolde“ mit Albert Seibert-Frankfurt als Triſtan und Lotte Schrader-Berlin als Iſolde in durchweg künſtleriſcher Form. Die italieniſche Oper war mit Verdis „La Traviata“ vertreten, worin Georg Oeggl als Vater Germont eine glänzende Leiſtung bot. In der komiſchen Oper hörten wir Flotows „Martha“ und „Der Widerſpenſtigen Zähmung“ von Goetz, worin Margarete Wülfing als Katharina und Hans Hellbach als Hortenſio ſehr gut gefielen. In die muſikaliſche Leitung der Opern teilten ſich die KM Tuebben und Mommſen und walteten trefflich ihres Amtes. — Die Lieblingsſtücke des Publikums waren bis jetzt: „Das kleine Hofkonzert“, ein muſikaliſches Luſtſpiel, von H. Prodöhl prächtig inſzeniert, ſowie die Märchenoper „Schwarzer Peter“, die mit ihrer geſunden und herzerfriſchenden Muſik „große und kleine Leute“ zu entzücken vermochte, noch dazu mit Georg Oeggl als Spielmann.

Im Konzertleben bot das Landestheater 2 Sinfoniekonzerte. Im erſten ſpielte Prof. Wilh. Stroß-München den Violinpart in Pfitzners Konzert für Violine in h-moll mit Orcheſter op. 34 temperamentvoll und höchſt eindringlich. Das zweite Konzert war zu einem Brahms-Bruckner-Abend ausgebaut.

Die führende Rolle im Coburger Konzertleben hat immer noch die „Geſellſchaft der Muſikfreunde“, die 1938 ihr 25jähriges Jubiläum feiert und deshalb ihre Abende als Jubiläumsgaben darbietet. Ihr Muſikwart, Hofkapellmeiſter Karl Fichtner, ein bedeutender Kulturträger im Coburger Muſikleben, hatte für ein großes Symphoniekonzert mit der Siebenten von Schubert und der Ouverture zu Kleiſts „Käthchen von Heilbronn“ von Pfitzner den genialen Dirigenten Prof. Hermann Abendroth-Leipzig, zuſammen mit der Altiſtin Hildegard Hennöke, verpflichtet. In einem weiteren Künſtlerkonzert entzückte die jugendliche Pianiſtin Poldi Mildner-Wien mit Schumanns „Carneval“ op. 9 und mit den Paganini-Variationen von Brahms. Adelheid Armhold-Berlin ſang Arien von Händel und Gluck und Lieder von Schumann und Brahms. Einen weihevollen Kammermuſikabend zum Gedächtnis des 40. Todestages von Johannes Brahms bot das Münchner Huber-Quartett, trefflich unterſtützt von dem Frankfurter Bratſchiſten Prefuhn und dem Celliſten Plate-Coburg.

Die „Konzertgemeinſchaft Coburg“ veranſtaltete mit den Münchner Künſtlern Anny von Kruyswyk und Rud. Gerlach einen ſchönen Konzertabend mit gemiſchtem Programm. Das Gewandhaus-Quartett, ergänzt durch den Meininger Kammervirtuoſen Hermann Wiebel, ſpielte die beiden Klarinettenquintette von Mozart und Brahms und ein eindrucksvolles Streichtrio in G-dur des modernen Tonſetzers Joh. Nep. David. — Das bekannte Coburger Bochröder-Quartett ſtellte ſich die hehre Aufgabe, in 5 Abenden die bedeutenden Werke Beethovens darzubieten.

Auch die sacra musica fand pflegliche Behandlung durch die traditionellen Kirchenkonzerte in der St. Morizkirche durch KMD Schammberger, durch ein großes Kirchenkonzert mit dem Leipziger Thomasorganiſten Prof. Günther Ramin mit Schöpfungen von Dietrich Buxtehude und Max Reger und mit der Kammerſängerin Johanna Egli-Berlin. Außerdem veranſtaltete das Landestheaterorcheſter ein Chorkonzert als Brucknerfeier. — Eine „Coburger Singgemeinde“ unter Leitung von Stu-

dienrat Wallmüller vermittelte innige a cappella-Gesänge aus dem Schatz alter Weihnachtslieder.

Prof. Dr. Trunzer.

DETMOLD. Das Kunstleben der ehemaligen Residenzstadt Detmold hat im 3. Reich einen außerordentlichen Aufschwung genommen. So sind es vor allem eine Reihe von kulturellen Einrichtungen, die es auf allen Gebieten befruchten. Zunächst ist es das Lippische Landestheater, das mit seinem Schauspiel, seiner Oper und Operette einen abwechslungsreichen Spielplan aufweist. — Die alljährlich stattfindende Richard Wagnerwoche hat der Stadt den Titel „Vorort von Bayreuth" eingetragen. Darüber hinaus ehrt Detmold seinen Heimatdichter Christian Dietrich Grabbe ebenfalls alljährlich mit Aufführungen seiner Werke. Neben diesen großzügigen Unternehmungen steht die NSKG mit einem umfangreichen Programm, sowie das Lippische Landeskonservatorium mit einer regen Unterrichts- und Konzerttätigkeit, sowie die Konzertdirektion Hammann mit ihren Meisterkonzerten.

An Konzert-Veranstaltungen fanden in diesem Jahre bereits statt: ein Liederabend von Prof. Karl Erb mit Otto Daube am Flügel, ein Kammermusikabend mit Zilchers Trioliedern, dem Waldhorntrio von Brahms und dem Arenskytrio am Programm, ausgeführt von Elisabeth Sundermann (Sopran), Annemarie und Erwin Kerschbaumer (Klavier und Geige), Karl Fränkle (Cello) und Fritz Weißgerber (Waldhorn). Weiter stehen bevor: ein Konzert der Bläservereinigung der Berliner Staatsoper mit Hans Martin Theopold am Flügel, ein Kammermusikabend des Dahlke-Trios, sowie ein Richard Wagner-Festabend, in dem der künstlerische Leiter der Wagner-Woche, Otto Daube, umrahmt von Vorträgen des Landestheaterorchesters, über die „Meistersinger" sprechen wird. Den konzertreichen Monat beschließt ein Abend von G. Schulz-Fürstenberg und Elly Bruns-Mandik.

E. Kerschbaumer.

ESSEN. MD Albert Bittner brachte im Zyklus der städtischen Vormietkonzerte als Uraufführung, mit Kaller an der Orgel, ein Orgelkonzert von Humpert, der in kontrapunktisch-konstruktiver Linienführung eigene Wege geht. Umso faßlicher wirkte des in Essen wirkenden Ottmar Gerster „Hymnus an die Sonne" für Chor und Orchester. Melodische Klarheit gründet sich in ihm auf harmonischen, polyphon aufgelockerten Grundlagen. Eine treffliche Wiedergabe fand Händels „Acis und Galathea" mit Fischer als prachtvoll durchcharakterisiertem Polyphem. Schumanns liebenswürdig und männlich gegebene erste Sinfonie und Tschaikowskys intensiv musizierte Vierte erwiesen wieder Bittners starke Musikalität und in sich gefestigte künstlerische Persönlichkeit, die auch Helmut Degens groß sich steigernden und fesselnden Variationen über ein Geusenlied überzeugend gestaltete. Als Solisten interpretierten Gerda Nette Rachmaninoffs virtuoses II. Klavierkonzert und Elisabeth Bischof das Violinkonzert von Dvořák.

Die Essener Oper brachte eine geschlossene „Walküre"-Inszenierung, in der sich Völker und Bittner verbanden. Kurt Rodeck als Siegmund und Melitta Amerling als Brunhilde boten eindringliche stimmliche und gestalterische Leistungen. Hans Buzon sang mit leuchtendem Klangmaterial die Titelpartie von Verdis „Troubadour" unter der Regie Völkers, während Therval Rossinis „Barbier" ideenbetont herausbrachte.

In einem Folkwang-Konzert erklang Hermann Erpfs in ihrem Stimmgefüge außerordentlich durchgearbeitete „Nachtmusik" und die erste Musik für Klavier und Orchester von Erich Sehlbach, der aphoristische Entwicklungen in reizvollem Wechsel reiht, mit Irma Sehlbach-Zucca als Solistin.

In den einzelnen Essener Stadtteilen bot das „Ruhrland-Orchester e. V." auf Einladung der NS-Gemeinschaft KdF einen volkstümlichen Konzertabend, der von einer Haydn- und Schubert-Sinfonie zu Meistern der heiteren Wiener Muse führte.

Dr. Gaston Dejmek.

FREIBURG i. Br. Das Theater und die Stadt Freiburg i. Br. feierten am 1. Oktober das 50jährige Jubiläum des Städtischen Orchesters mit einem Festkonzert in der Städtischen Festhalle unter Stabführung des GMD Franz Konwitschny (den die Stadt ja leider an Frankfurt a. M. verlieren wird) und unter freundlicher Mitwirkung von Mitgliedern der Staatskapelle Karlsruhe und der Städtischen Orchester von Baden-Baden, Heidelberg und Mannheim, sodaß die Zahl der Mitwirkenden sich auf 160 Musiker belief. Der Glanz des Festabends ließ Erinnerungen aufsteigen an die engen Verhältnisse der Stadt Freiburg/Br. im Gründungsjahr des Orchesters 1887, an den Orchesterraum des „Alten Theaters" im einstigen Augustiner-Kloster, in dem für Harfe und Pauke kein Platz war, sodaß sie in der ersten Reihe des Zuschauerraumes mitwirkten. Er erinnerte aber auch an die Verdienste des Großen Bürgermeisters Dr. Winterer, dem der stolze Bau des „Neuen Theaters", ein Bau des Charlottenburger Baurat Seeling, zu danken ist und damit der Spielraum unseres von Konwitschny zu hoher Bedeutung geführten Sinfonie-Orchesters. Auf solche Erinnerungen und Ruhmestitel wies auch ein herzliches Glückwunsch-Schreiben von GMD Prof. Dr. Peter Raabe hin, während GMD Herm. Abendroth auf die Aufgabe des Orchesters hinwies, „noch ungezählte Jahre weiterzuwirken als hochragendes Bollwerk deutscher Kunst an der Westgrenze unserer Heimat, als Hüter und Pfleger deutscher Musik

und deutscher Art". Dankbar schaut man auch in diesen Zeiten der Erinnerung an die Festlegung der Geschichte des Orchesters durch sein früheres Mitglied Richard Birnschein bei Gelegenheit des 25jährigen Jubiläums und an deren Hinweis, daß die Stadt Freiburg/Br. für sich in Anspruch nehmen kann, als erste deutsche Stadt ihrem Orchester die Beamteneigenschaft zugesprochen zu haben. Das Programm des Festabends wies den „Don Juan" von Rich. Strauß und die IV. (romantische) Sinfonie von Bruckner auf, als Solist festigte der Konzertmeister Adalbert Nauber seinen Ruf tiefgründiger Auffassung und tadelloser Technik; er ist auch der Führer der hochstehenden Kammermusik-Vereinigung des Orchesters.

In den Räumen des bisherigen Städtischen Musik-Seminars, das unter der Leitung von Prof. Julius Weismann und Dr. Erich Doflein stand, und im Rahmen der Gau-Kulturwoche ist eine der ersten „Deutschen Musikschulen" für die deutsche Jugend in Anwesenheit des Kreisleiters, Obergebietsführer Kemper, von Oberbürgermeister Dr. Kerber eröffnet worden. Letzterer führte aus, daß man seit langem entschlossen war, die Musikarbeit auf eine breitere Grundlage als bisher zu stellen und sie damit fruchtbringender zu gestalten, nachdem bereits die Hausmusik zu einem neuen Quell der Freude geworden und die Volksmusik wieder zu Recht und Ansehen gelangt ist. Die HJ ist dazu berufen, dieser neuen Idee den Weg zu weisen. Der Gebietsmusikreferent Walter Müllenberg, der im Mai bereits einmal vor der Öffentlichkeit im Stadttheater das Können seiner Orchester- und Singschar in einer von ihm zusammengestellten und großangelegten Kantate zum 1. Mai „Unser Glaube ist Arbeit" erwiesen hat, umriß als Leiter der neuen, jetzt schon von 500 Freiburger Schülern besuchten Schule deren Ziele im einzelnen. Obergebietsführer Kemper wies auf die Bedeutung der neuen Schule für die gesamte deutsche Westmark hin. Die neue Schule müsse darauf hinarbeiten, daß unsre großen Meister Gemeingut der ganzen Nation würden.

Dr. v. Graevenitz.

GELSENKIRCHEN. (UA Hero Folkerts „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod".) Die Programme, die Dr. Folkerts für die städtischen Hauptkonzerte macht, zeichnen sich dadurch aus, daß sie höchst interessant sind und immer ein zeitgenössisches Werk aufweisen. So hörte man im vierten Hauptkonzert die „Chaconne" über die Durtonleiter von Hermann Henrich, dem Fachschaftsleiter für Orchestermusiker in der Reichsmusikkammer. Henrich benutzt die F-dur-Tonleiter als ostinates Thema; sie ist ihm die tonale und rhythmische Bindung für das, was er zu sagen hat, und das ist in der geschickten Orchestrierung so anziehend, daß man merkt, daß die festgesetzte Marschroute für den Komponisten nicht Hemmung, sondern Anregung für das musikalisch-architektonische Gestalten bedeutet. Im Mittelpunkt dieses Abends standen Brahms und Bruckner. Dieser mit seiner 3. Sinfonie, die durch das verstärkte städtische Orchester mit großer Hingabe und klanglich imponierend gespielt wurde, sodaß die unter Dr. Folkerts' Leitung groß angelegte und fesselnde Wiedergabe herzlichen Beifall fand. Brahms war mit seinem Violinkonzert vertreten, das die junge Geigerin Maria Neuß in schöner Formung spielte. In der Gesanglichkeit ihres edlen Geigentones, der über alle technischen Anforderungen hinaus lebendig und oft, namentlich in der Höhe, fast ätherisch schwebend blieb, lag das Bestrickende ihres Spiels.

Das 5. Hauptkonzert brachte die Uraufführung der Variationen für Orchester über die Melodie „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" vom städtischen MD Dr. Hero Folkerts. Das Werk, das im Dezember vorigen Jahres beendet wurde, ist als Teil eines Requiems für die Gefallenen gedacht, an dem der Komponist gegenwärtig arbeitet. Das Thema erscheint in der ersten Variation unverändert in den ersten Geigen, in der zweiten dagegen wird es von den Holzbläsern in Triolen aufgelöst, während die Streicher durch ihr Piccicato der Veränderung einen etwas schattenhaften Charakter verleihen. Die dritte Variation stellt gewissermaßen den langsamen Satz dar; er bringt das Thema in einer freieren, auch mit Umkehrungen versehenen, vielseitigen Behandlung. Dann folgt ein rhythmisch mitreißender, sieghafter Marsch, mit Klangballungen, die an Strawinsky und Hindemith erinnern. Die letzte Variation, im Charakter eines Totentanzes, steigert sich im Wechsel von Fünfviertel- und Dreivierteltakt zu einem wilden Taumel, in den Posaunen und Trompeten noch einmal das Thema hineinblasend; mit den drei Takten des Kehrreimes („Hüt dich, schön's Blümelein") klingt der Satz, und damit das Werk, leise aus. Es stellt eine in jeder Beziehung gediegene und handwerklich saubere Arbeit dar von durchaus eigenpersönlichem Charakter. Schlicht und herb, wie schon das Thema von drei Posaunen und der Tuba vorgetragen wird, ist das ganze Werk, das sich von äußeren Dingen ab- und dem inneren Gehalt der Melodie zuwendet, deren ernst gestimmten Charakter sie voll ausschöpft. Dr. Folkerts war seinem Musenkinde der beste Anwalt, und die Aufnahme beim Publikum war überaus herzlich.

Das übrige Programm dieses Abends war nicht minder interessant. Man hörte die „Kurische Suite" des Königsbergers Otto Besch, ein bei aller Volkstümlichkeit künstlerisch hochstehendes Werk in vier Sätzen von unterschiedlichem Stimmungsgehalt.

Prof. Ludwig Hoelscher erspielte sich mit Pfitzners Cello-Konzert, das er wie kein zweiter zu deuten versteht, einen außerordentlichen Erfolg und gab in der Suite für Cello allein von J. S. Bach ein Kabinettstück feinster Vortragskunst. Am Schluß des ereignisreichen Abends stand Robert Schumanns „Frühlingssinfonie", der MD Dr. Hero Folkerts eine abgerundete und klangschöne, aber auch temperamenterfüllte Darstellung gab.

Dr. Karl Wilhelm Niemöller.

GERA. Das Reußische Theater steht im Zeichen der Jubiläumsspielzeit; 150 Jahre waren verflossen, seitdem Gera über ein ständiges Theater verfügt. Dieses Jubiläum gab der Intendanz, die Erbprinz Reuß kommissarisch ausübt, Veranlassung, dem Spielplan für 1937/38 eine besondere künstlerische Note zu verleihen. In der Oper erhielt die Auswahl der zu bringenden Werke eine verpflichtende Gestaltung. Mozarts „Don Giovanni" wurde zum wegweisenden Auftakt der Jubiläumsspielzeit überhaupt. Die Gesamtwiedergabe gipfelte in einem anderen Schluß: mit dem Bericht Leporellos über den grausigen Untergang seines Herrn; musikalisch wohl wirksamer, aber dramatisch abschwächend. Heinz Ramacher, der als Don Juan eine Gesamtleistung hohen Grades bot, erwies sich dabei als ein gesangskulturlich fein gestaltender Sänger; Alfred Seidel war ihm in seinen Liebesaffären ein ausgezeichneter Diener Leporello. In Dr. Ernst Fabry (Don Oktavio) haben wir einen heldischen Tenor gewonnen, der auf kantilenenartige Entwicklung und deklamatorisch betonte Ausdrucksform hält. Den mozartischen Gesangsstil wußten Gerda v. Hübbenet (Donna Anna) und Erika Hoffmann (Donna Elvira) vorzüglich zu treffen. Georg C. Winkler war dirigierend darauf bedacht, neben den dramatischen Akzenten hervortretend den Gesang zur Geltung kommen zu lassen. In Verdis „Rigoletto", den 1. Kapellmeister Georg C. Winkler musikalisch-orchestral stilistisch in der Verdi eigenen Form erstehen ließ, indem er unter Beiseitelassung der meist äußerlich gesuchten Effekte, von innen heraus zum Klingen bringen ließ, war Heinz Ramacher in der Titelrolle gesanglich wie dramatisch von überragend künstlerischer Größe. Jeanette Wenzel konnte als dessen Tochter Gilda mit ihrem gepflegten Koloratur-Sopran ihre gesanglichen Fähigkeiten voll unter Beweis stellen; musikalisch durchaus sicher, war sie auch im Ensemblesatz fest und führend. Vortrefflich im ganzen die Ensemble- und Chorsätze. Richard Wagners „Walküre" kam vorwiegend mit eigenen Kräften zur Wiedergabe. Rudolf Scheel, der künftige Intendant, hatte gastweise der Inszenierung der Wagnerschen Oper eine völlig neue Prägung von unbedingt stärkster Eindruckskraft gegeben. Unter Winklers Stabführung erhielt die „Walküre"-Musik eine Formung von innerer Spannung; von der musikantisch-spielfreudigen Reußischen Kapelle wurde diese dadurch von innen heraus aufgelockert und zu einer selten so gehörten Klangschönheit gebracht. Ernst Fabry bot als Siegmund eine melodisch geschwungene Linie und verstand dabei doch die dramatischen Höhepunkte steigernd zu behandeln. Alfred Seidel war ein Hunding voll Wucht und Kraft. Die Brünhilde sang Elly Dörrer als Gast; ihr hochdramatischer Sopran ist von erstaunlich klanglicher Fülle; sie gab der Brünhilde eine alles überragende künstlerische Leistung mit jugendlich-leidenschaftlichen Zügen. Der „Walkürenritt", mit Kräften des Solo- und Chorpersonals besetzt, wurde zu einem Kabinettstück kammerchorlichen Gesanges. Eine feingeschliffene Aufführung bildete die Wiederaufnahme von Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel", die ebenfalls Rudolf Scheel gastweise inszeniert hatte. In Nicolais komischer Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" legte Rudolf Scheel als Gast-Inszenator volles Gewicht auf die Betonung des Burlesken, wodurch das Ganze durchgehend eine leicht-flüssige Entwicklung erhielt: so recht mozartisch-shakespearisch! Alfred Seidel ein wahrlich echter Falstaff von humorig-köstlicher Prägung. Jeanette Wenzel eine reizend-humorige Frau Fluth, die gesanglich ihre Koloraturen klar, klanglich schön gerundet wiedergab. Luise Müller als Frau Reich gesanglich wie darstellerisch-komödisch vorzüglich. Gg. C. Winkler ließ der Nicolaischen Musik mit Hilfe der Reußischen Kapelle leichte wie klanglich fein entwickelte Beschwingtheit angedeihen.

Der Musikalische Verein gab seinem 1. Anrechtskonzert einen festlichen Rahmen als Nachklang der 700-Jahrfeier der Stadt Gera: vorwiegend Geraer Tonsetzer und aus Gera stammende Solisten. Prof. Laber brachte mit der Reußischen Kapelle Werke seiner Vorgänger zur Aufführung: die Ouvertüre „Am Niagara" von Wilhelm Tschirch, in romantischer Form ein Naturerlebnis seiner Amerikafahrt illustrierend, und das Vorspiel zum Bühnenspiel „Die Klosterschüler von Mildenfurth" von Carl Kleemann, eine im Lyrischen sich bewegende Tonschöpfung. Von Robert Schumann, dessen Sippe aus Ostthüringen stammt und dessen Sohn Ferdinand in Gera gewohnt und hier seine letzte Ruhestätte fand, wurde Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52 zu Gehör gebracht; unter Labers Leitung gelangte die heiter-ritterliche Fantasie zu lebendiger Wirkung, die gerade ob ihrer Unbeschwertheit von nachhaltigem Eindruck war. Heeresmusikinspizient Prof. Herm. Schmidt (Berlin) und sein älterer Bruder Louis, Konzertmeister der Reußischen Kapelle, beide gebürtige Geraer, spielten das Konzert für 2 Violinen mit Streichorchester von J. S. Bach; hervorragendes technisches Können, klangvolle tonliche Entwicklung und echt Bachisches musikalisches Formgefühl waren die besonderen Vorzüge des Spieles der

Gebrüder Schmidt. Carla Spletter-Berlin, die mit der von Erbprinz Reuß gegründeten und geleiteten Deutschen Musikbühne von Gera ihren künstlerischen Ausgangspunkt genommen hat, bot mit erstrangiger gesanglicher Könnerschaft drei Arien aus Mozarts „Figaros Hochzeit" (Cherubin, Susanne und der Gräfin), sowie der Marie aus Lortzings „Waffenschmied" mit dem ihr überlegen eigenen charakterisierenden Ausdruck. — Von dem Pozniak-Trio aus Breslau konnten wir in einem vom gleichen Verein veranstalteten Kammermusikabend Trio-Werke von Schubert, Haydn und Brahms hören, deren Wiedergabe ein vorbildlich wie voll geschlossenes Zusammenspiel, von musikalischer Geistigkeit gepaart, auszeichnete, bei dem vor allem Br. v. Pozniak durch seine formvollendete klavieristische Kunst hervortrat. Dem 3. Anrechtskonzert war eine musikalisch eindrucksvolle Vortragsfolge eigen; mit dem Konzert für Orchester Werk 52 von Max Trapp, das ob seiner Eigenart, ausgesprochen absolute Musik, außerordentlich interessierte, trat Heinrich Laber, von der Reußischen Kapelle hierin auf das lebhafteste unterstützt, für ein Werk ein, das wiedergabemäßig in restloser Klarheit und Übersichtlichkeit erstand. Alfred Hoehn errang sich mit Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 (Werk 23), das er mit überlegenem Können im Technischen und hinreißendem Ausdruck in der Phrasierung spielte, einen Beifallssturm sondergleichen. Bruckners 3. Sinfonie, in der bislang gebräuchlichen Form, wurde dank Labers fabelhafter Ausdeutungsweise, die er intuitiv auf das Orchester zu übertragen wußte, zu einem nachhaltend inneren Erlebnis.

In einem Sonderkonzert des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen (Ortsgruppe Gera) brachte Prof. Laber Bruckners „Fünfte" in der Originalfassung zur Erstaufführung. Infolge seiner einzigartigen Einfühlung in die musikalische Welt Bruckners, wobei er die geradezu überragende Mithilfe durch die Reußische Kapelle fand, wurde dieser Bruckner zu dem festlichsten Geschenk des Abends. Richard Wagners selten zu hörende Faust-Ouvertüre, die unter Labers Leitung zu einer musikalisch-orchestral hervorragenden charakterisierenden Profilierung gelangte, bildete die eindrucksstarke Einleitung dieses Festkonzertes. — Der Geraer Männerchor, einer der führenden Geraer DSB.-Vereine, vermittelte in seinem Herbstkonzert Hermann Erdlens Kantate „Von deutscher Art" in Erstaufführung für Thüringen, die unter der fest zusammenfassenden Leitung von Musiklehrer Fritz Büttner-Gera zu einer eindruckstiefen Wirkung gebracht wurde; der stimmlich vorzüglich besetzte Chorkörper wurde den gesangstechnischen Anforderungen mit ausgezeichneter tonaler Sicherheit gerecht. Eine Gesamtleistung, die vollste Anerkennung wert ist.

Artur Breitenborn-Gera.

HAMBURG. Die Hamburgische Staatsoper stand im Arbeitszeichen einer Neuinszenierung von Glucks aulischer „Iphigenie". Ein äußerer Anlaß, Glucks 150. Todestag im November vorigen Jahres und Wagners 125. Geburtstag im Mai dieses Jahres, wurde zum Grund, an Hand der Wagner-Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis" aus dessen Dresdener Kapellmeisterzeit (1846) einmal unser Verhältnis zu Gluck zu überprüfen.

Bekanntlich unternahm Wagner einen bedeutungsvollen dramaturgischen Eingriff in den letzten „Iphigenien"-Akt. Das barocke Zeitengewand, das Gluck musikdramatisch bereits nach klassizistischem Schnitt modernisiert hatte, fiel zugunsten einer musikdramatischen Konzentration, die die euripideische Urvorlage im Auge hatte, den Schluß der Oper nicht mehr in „happy end"-Stimmung mit der Hochzeit des Achill mit der Iphigenie ausklingen ließ, sondern hier durch die Einführung der Göttin Artemis eine Entführung der Iphigenie in priesterlich-aulische Bereiche herbeiführte. Wagner war dazu konsequent genug, um die großen Ballett-Einlagen, die sich nach den Zeiterfordernissen der Großen Pariser Oper auch in den beiden ersten Akten ausbreiteten, rigoros nach musikdramatischem Prinzip zu kürzen.

Wohl vermögen wir uns heute Gluck über die weitschauende, artverwandte musikdramatische Konzentration zu nähern, die Wagners Bearbeitung der „Iphigenie" angedeihen ließ, doch musikstilistisch können wir dessen romantisierende, persönlichkeitsbefangene Zutaten (instrumentale Klangretuschen, affektmäßig hinzukomponiertes usw.) nicht mehr mitmachen. Hier war es, wo Staatskapellmeister Eugen Jochum mit seiner Neubearbeitung eingriff. Auf Grund einer gestochenen Originalpartitur aus dem „Iphigenien"-Uraufführungsjahr 1774 griff er auf die ursprüngliche Rezitativ- und Instrumentationstechnik Glucks zurück. Klarheit der ursprünglichen Form und der szenischen Gliederung ist der Gewinn. Da jedoch dem dritten Akt die musikdramatische Konzentration Wagners zugrunde gelegt wurde, mußte irgendwo, auch vom Musikstilistischen her, Anschluß gesucht werden an die Artemis-Szene, in der es, was Melos und Instrumentation anbetrifft, nur so von elisabetheanischer Stimmung keimt. Das, vom Reinmusikalischen her betrachtet, Kompromißhafte dieses Bearbeitungsunternehmens (dessen sich Jochum selbst stark bewußt ist) wurde verstärkt durch einige instrumentale Retuschen im ersten und zweiten Akt, die wiederum, aus erklärlichen Gründen eines stilistischen Anschlusses zu Wagner, Eugen Jochum glaubte vornehmen zu müssen. Da Gluck in einer späteren Aufführung selbst die Göttin erscheinen läßt (übrigens wohl in einem anderen Sinnzusammenhang als Wagner diesen verficht, nämlich zur dekorativen Verstärkung des

„happy end"), so wäre eine zumindest theoretische Überprüfung, inwieweit sich ein ganz „originaler" Gluck rekonstruieren läßt, nicht von der Hand zu weisen.

Das Zwitterhafte, dem die Neubearbeitung Eugen Jochums zwangsläufig schon durch ihre Ausgangsstellung unterliegen mußte, wurde verscheucht durch den monumentalen, heroischen Stil der Aufführung, an deren eindeutigem Publikumserfolg die Spielleitung Rudolf Zindlers, die Bühnenbilder Gerd Richters, die kapellmeisterliche Tätigkeit Eugen Jochums ebenso großen Anteil hatten wie die Solisten, das Ballett und der Chor. Auf alle Fälle hat auch diese fesselnde Neubearbeitung gezeigt, daß Gluck heute lebt — mehr denn je!

Die Orientierungsgastspiele in der Staatsoper haben inzwischen zu einigen bemerkenswerten Neuverpflichtungen geführt, bei denen man namentlich auf das keimkräftige Opernleben Ulms ein besonderes Augenmerk geworfen hat, wie die Verpflichtung zweier junger Opernsängerinnen der dortigen Bühne zeigt.

Das Konzertleben der Hansestadt war in diesem Berichtsabschnitt von besonderer Reichhaltigkeit. Beethovens „Neunte", der zur Tradition gewordene Abschluß des einheimischen Konzertwinters, wurde aus Anlaß des diesjährigen Hamburger Brucknerfestes im April zum vorweihnachtlichen Einklang erhoben. Auch im sechsten Philharmonischen Konzert brachte Staatskapellmeister Eugen Jochum Klassisches: einen Mozart (die in Prag erstandene, sogenannte „Sinfonie ohne Menuett"), Beethovens „Siebte" und dessen c-moll-Klavierkonzert, von Backhaus mit Reineckschem Kadenzierungsdrang meisterlich durchleuchtet. Dazu zog über die geistige „Hochbrücke" zum „Tor der Welt" ein wahres Heer außerhamburgischer Orchester ein. Zuerst die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler, der Beethovens „Zweite" spielte und, nicht zuletzt wegen dieses Voraufganges, Bruckners monumentale, göttlich lange „Achte" mit wesentlich „dramaturgischen" Kürzungen (von, ach, so schönen Stellen!) bringen mußte. Eine „Rechtfertigung" des St. Florianers nahm einige Tage später der Bruckner-Sachwalter Siegmund von Hausegger mit seinen bestechend musizierenden Münchner Philharmonikern vor, der der „Achten" (selbstverständlich ohne jegliche Kürzungen) zu einem erschütternden Aufführungserlebnis verhalf. Der mit dem Professorentitel geehrte Generalmusikdirektor Kölns, Eugen Papst, feierte mit dem Kölner Gürzenich-Orchester ebenfalls im Hamburger Conventgarten mit einem Strauß, einem Mozart und einem Tschaikowsky ein umjubeltes Wiedersehen, das getragen wurde von der zahlreichen Verehrerschar, die dem früher neben Muck an der Philharmonie, ferner an der Singakademie und dem Hamburger Lehrergesangverein Tätigen die Treue bewahrten. Nicht vergessen wollen wir in diesem Zusammenhang den Zurücktritt von Dr. Hans Hoffmann von dem Hamburger Kammerorchester, einer idealistischen Gemeinschaft erstklassiger Hamburger Instrumentalsolisten, die mit ihren Darbietungen nicht nur alter Musik, sondern zahlreicher Uraufführungen, einen bestimmenden Abschnitt im Hamburger Konzertleben ausfüllte. Wir befürchten, daß diese Kammerorchester-Gemeinschaft nach Hoffmanns Weggang auseinanderfällt, was außerordentlich bedauerlich wäre!

Aber nicht nur im zentralen Mittelpunkt der Hansestadt erblüht ein reichhaltiges Musikleben, sondern — und das ist besonders bedeutsam im Zuge auch einer musikkulturellen Auswirkung des Großhamburg-Gesetzes — man bemüht sich jetzt mehr und mehr auch in die Vororte. Mustergültig war hier Elly Ney tätig, die man nicht nur in Harburg-Wilhelmsburg, in Volksdorf und in Rahlstedt antraf, sondern die überall auch morgens in den Schulen musizierte und mütterlich — dozierte; ja, die vorhatte, abschließend auch noch ein Betriebskonzert zu geben, was allerdings infolge einer Übermüdung der hingebungsfähigen Künstlerin abgesagt werden mußte. Möchten doch auch andere Künstler ihr, wenn auch nur in kleinerem Maße, so idealistisch nacheifern! Die Schiller-Oper Hamburg-Altona hat ebenfalls herausgefunden, daß auch im Wandsbecker Stadttheater, vorerst mit einzelnen, später wohl auch mit Serienaufführungen, ein Geschäft zu machen ist („Wiener Blut"). Aber auch das eigenständige Leben pulst in diesen Bezirken. Eine mustergültige Vortragsfolge bot Willi Hammer mit seinen Städtischen Chören, dem trefflich disziplinierten Nordmark-Landes-Orchester in Altona zum Tag der nationalsozialistischen Machtübernahme. Der erste Teil der Folge stellte eine geschlossene Feiermusik mit zeitgenössischen Werken Wolfgang Fortners, Willi Hammers, Hans Uldalls und Ottmar Gersters, zum größten Teil auf Texte zeitgenössischer Feierdichtung, dar, während der zweite Teil mit Schubert und Mozart „besänftigte". Ein ausgezeichnetes Erziehungsprogramm! Und auf der anderen Geestseite, in Bergedorf, beging die „Bergedorfer Liedertafel" unter der unermüdlichen Leitung Otto Stöteraus die Feier ihres hundertjährigen Bestehens.

Die Kirchenmusik stand besonders, aus erklärlichen Gründen, um Weihnachten herum in Blüte, während unsere Statistik aussagt, daß das zentrale Musikleben Hamburgs ausgestattet wurde mit nicht weniger als einem Dutzend berühmter in- und ausländischer Solisten und Streichquartette und durch das solistische Auftreten von 4 einheimischen Künstlern.

Heinz Fuhrmann.

HANNOVER. Von Hannover aus, einer Stadt, die ſonſt im Muſikleben Deutſchlands nicht gerade das große Wort führt, hat Walter Gieſeking ſeinen Siegeszug durch die Welt angetreten; ihm ſcheint nun ein anderer in unſeren Mauern geborener Klavierſpieler folgen zu ſollen: Erik Then-Bergh, ein Schüler Klara Spittas, hat ſchlagartig den Anteil entſcheidender Stellen gewonnen und ihr Vertrauen gerechtfertigt.

Der Querſchnitt, den die NS-Bühne kürzlich von dem orcheſtralen Schaffen niederſächſiſcher Komponiſten gab, ging nicht weit genug, um auch das Gewagte, wenn es dergleichen hier geben ſollte, mit zu umfaſſen: er zeigte an Arbeiten von O. Leonhardt, Fr. H. Heddenhauſen, E. Gabler, K. Mainberg, Fr. Ihlau, K. Elbe, an Orcheſterliedern von K. Gillmann und Klavierliedern von O. Ebel von Soſen deutlich die techniſche, geſinnungs- und gefühlsmäßige Verankerung innerhalb der Romantik und ihres Auslaufs in den Impreſſionismus.

Von auswärtigen Orcheſterleitern beſuchten uns Siegmund v. Hausegger und Clemens Kraus; an fremden Sängern hörten wir Gerhard Hüſch, Helge Roswaenge, Erna Berger und Margarete Teſchemacher. Die hier unvergeſſene Tiana Lemnitz zeigte an Wagners Eliſabeth eine nur ſelten erlebbare Vollkommenheit der Verſchmelzung von Geſang und Geſte: Hallenarie und Gebet — wie oft nun ſchon gehört — wurden zu neuem Erlebnis. Im Theater verabſchiedete ſich nach fünfunddreißigjähriger Tätigkeit Wilhelm Rabot von ſeinen zahlreichen Freunden, ein ernſter und gediegener Künſtler, deſſen Gurnemanz uns in ſchönem Andenken bleiben wird.

Mit dem Calvet-Quartett aus Paris erlebte die Muſikgemeinde einen großen Tag; aber auch die Bläſervereinigung des Bremer Staatsorcheſters wußte mit Werken von Roſſini, Therſtappen, H. K. Schmid und Mozart zu feſſeln. Unſere Organiſten (es ſind ausgezeichnete darunter) nehmen immer wieder den ſchweren Kampf gegen die Lauheit der Menſchen auf, und es iſt auch ſchwer zu begreifen, daß nicht wenigſtens die jungen Fachmuſiker angehalten werden, ihre unzureichende Kenntnis der Literatur zu ergänzen und darüber hinaus vielleicht noch ihr Inneres zu bereichern. Prof. Dr. Theodor W. Werner.

HILDESHEIM. KM Fritz Lehmannn hat durch ſeine hervorragende Muſikalität, ſein Organiſationstalent und ſeine Energie Hildesheim muſikaliſch auf eine Höhe gebracht, um die es manche Großſtadt beneiden kann. Er betätigte ſich in drei Konzerten der „Hildesheimer Muſikgemeinde E. V.“ und in zwei Feſtkonzerten der „Hildesheimer Chorvereinigung E. V.“, die ihr zehnjähriges Beſtehen durch dieſe beiden Veranſtaltungen in würdigſter Weiſe feierte. Die Konzerte der Muſikgemeinde brachten: 1. die 4. Symphonie von Brahms, in der Lehmann durch die Intenſität ſeiner Leitung das treffliche Städt. Orcheſter zu einer erſtaunlichen Höhe hinaufriß, Webers „Oberon“-Ouvertüre und eine glänzende Wiedergabe des Schumannſchen Cellokonzerts durch Meiſter Enrico Mainardi, dem neben dem Dirigenten brauſende Huldigungen dargebracht wurden; 2. Schuberts Klaviertrio in B und Brahms' Klavierquartett in A, von dem Erdmann-Moodie-Schwamberger-Trio unter Hinzutritt der Bratſchiſtin Berta Volmer in geiſtvoller Weiſe ausgedeutet. Das 3. Konzert überragte noch die beiden anderen. Durch die geniale Nachzeichnung zweier bedeutender neuerer Orcheſterwerke, der „Paleſtrina“-Vorſpiele von Pfitzner und des „Till Eulenſpiegel“ von R. Strauß vermittelte Fritz Lehmann unvergeßliche Eindrücke. Ganz entriſſen der Wirklichkeit fühlte man ſich dann, als Edwin Fiſcher Beethovens G-dur-Konzert ſpielte; konnte man doch meinen, Beethoven ſelbſt ſäße am Flügel. Ottmar Gerſter wurde kein Gefallen erwieſen, indem ſeine „Kleine Symphonie“ in dieſen Zuſammenhang hineingeſtellt wurde. Im Schatten dieſer Titanen wirkte die Kompoſition zu ſehr als geräuſchvoller Leerlauf.

Die Chorvereinigung überraſchte uns in dem erſten ſeiner Feſtkonzerte durch eine vorzügliche Aufführung von Händels Trionfo del Tempo e del Disinganno. Unbegreiflich, daß ein ſolches Werk, das namentlich in den Chorſätzen Perlen von ewigem Wert enthält, 200 Jahre im Schlaf der Vergeſſenheit begraben lag! Als Soliſten vertraten Philipp Göpelt (Leipzig) die „Zeit“, Ludmilla Schirmer (Freiburg) die „Wahrheit“, Georg A. Walter (Berlin) den „Weltſinn“, Eliſabeth Friedrich (Berlin) die „Schönheit“ und Lene Schepers (Berlin) den „Betrug“. Man merkte dem Chore an, mit welcher Liebe er, von Lehmann inſpiriert, das Werk erſtehen ließ. Das zweite Feſtkonzert brachte Händels Waſſermuſik (in Auswahl) und Haydns Symphonie „Der Abend“. Intereſſanter noch waren Philipp Emanuel Bachs Concerto in d-moll für Cembalo concertato und Streichorcheſter, ſowie Mozarts Konzertrondo in D für Klavier K. V. 382. In dieſen beiden Werken zeichnete ſich Lehmann nicht nur als Dirigent, ſondern auch als glänzender Soliſt aus.

Geſtreift können hier nur werden die von der Stadt veranſtalteten „Volkstümlichen Konzerte“ des Städtiſchen Orcheſters, die unter KM Hans Müller-Oertling neben Orcheſtermuſik auch Kammermuſik boten, in denen hieſige und auswärtige Künſtler ſich hervortaten.

Die Braunſchweiger Oper erfreute mit drei Gaſtſpielen: dem „Freiſchütz“, „Die beiden Schützen“ und dem „Schwarzen Peter“ von Norbert Schulze. Neu iſt, daß im Theater von hieſigen Kräften auch einige Spielopern unter Müller-

Oertling dargeboten wurden, wie „Der Postillon von Lonjumeau". Prof. Dr. v. Jan.

LIEGNITZ. Das Liegnitzer Konzertleben ist auch in diesem Winter äußerst rege. Das Städtische Orchester sieht allein 7 Meisterkonzerte, 6 Kammermusikabende und 4 Sonderkonzerte vor. In den Meisterkonzerten wirken im deutschen Musikleben anerkannte Meister mit. Wir hörten Lotte Schraders prächtigen Sopran in Webers Ozeanarie, Schillings Glockenliedern wie Beethovens „Ah perfido", ferner Adolf Steiners ganz hervorragendes Spiel in Pfitzners Konzert für Violoncello und die jugendliche Künstlerin Marianne Krasmann in Griegs Klavierkonzert a-moll. Das Städtische Orchester zeigte sich unter dem temperamentvollen Städt. MD Heinrich Weidinger auf der altgewohnten künstlerischen Höhe sowohl als Begleiter dieser Künstler wie als geschlossener sinfonischer Klangkörper in Beethovens 8. Sinfonie, Bruckners 5. Sinfonie, Kauns 2. Sinfonie und M. Trapps packender 5. Sinfonie. Es ist das Verdienst Weidingers, daß er der Komponisten der Neuzeit sich besonders annimmt, und moderne Kunstanschauungen dem Hörer in plastischer Form zu vermitteln weiß. Um das Verständnis in weitesten Kreisen für die Sinfonie zu wecken finden im Rahmen des Volksbildungswerkes Einführungsvorträge statt, in denen H. Weidinger mit seiner Künstlerschar den Hörern die Werke in anschaulicher Weise erläutert, so daß jeder Teilnehmer mit doppeltem Verständnis und Genuß der Aufführung folgen kann. Als Gastdirigenten konnten wir den Dirigenten der Schlesischen Philharmonie und Landesleiter der Reichsmusikkammer Schlesiens, Professor Hermann Behr, hier begrüßen, der Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-dur in stilechter Klarheit durchsichtig gestaltete. Als köstliches Kleinod wußte Prof. Behr Beethovens Sinfonie Nr. 7 (A-dur) mit dem prachtvoll mitgehenden Orchester zu geben, und zum Schluß Brahms' (2.) D-dur-Sinfonie.

In der Kammermusik fesselte durch seine lebendige Gestaltungskraft das Dresdner Trio, ferner das Zernick-Quartett.

In die Reihe der sinfonischen Festkonzerte fiel innerhalb der Liegnitzer Kulturwoche, die durch ihre Mannigfaltigkeit und Großartigkeit weithin überzeugend für Liegnitz und Schlesiens Kunst warb, ein Abend unter Mitwirkung des Männer-Gesangquartetts. H. Weidinger brachte, hervorragend gestaltet, die Sinfonie A-dur von Wetz, unser heimischer Bariton Gerhard Arlt gestaltete feinfühlig Wendlands „Ruf des Lebens" (fünf Gesänge für Bariton) und der Grünberger Komponist Armin Haag leitete als Gastdirigent seinen Zyklus für Männerchor, Bariton, Sprecher und Orchester: „Schlesierland", ein Werk, in dem heimische Dichtung und kompositorische Gestaltung nicht zuletzt durch die künstlerische gesangliche Überzeugungskraft des bekannten Männergesang-Quartetts und Gerhard Arlts als Solisten einen Erfolg davontrugen.

Die in der Liegnitzer Musikpflege traditionellen Chöre Singakademie (Otto Krause), Chorgesangverein „Wilhelm Rudnick" (Otto Rudnick) haben sich mit dem Kirchenchor „Kaiser Friedrich" (Fritz Silber) zu einer Arbeitsgemeinschaft, der „Oratorienvereinigung" zusammengeschlossen. Unter Otto Krauses Leitung kam mit diesem stattlichen Chore im städtischen Konzerthaus Haydns „Schöpfung" zu hinreißender Wiedergabe und in der Peter-Paul-Kirche nach langjähriger Pause Bachs „Weihnachtsoratorium" in verinnerlichter Gestaltung unter Otto Rudnicks Stabführung zu Gehör. Beide Veranstaltungen fanden eine sehr zahlreiche und dankbare Gemeinde.

Unser heimischer Klavierkünstler G. Puschmann zeigte sein Streben und seine zu weiteren hohen Erwartungen berechtigende fein gepflegte Kunst im Zusammenspiel mit dem Flötisten Tschirner wie im Zusammenwirken mit Liegnitzer Instrumentalisten und Vokalisten (Ilka Ballies, E. Singelmann, E. Tschirch, U. Hoppe u. a.) in der ausgezeichneten Wiedergabe von Kantaten und Klavierwerken von Tunder, Buxtehude u. a. Das war beste Hausmusik!

Die Kirchenmusik hat in Liegnitz immer hervorragende Pflege genossen. Oben wurde schon von der Aufführung der „Schöpfung" und des „Weihnachtsoratoriums" (Bach) gesprochen. Bußtag und Totensonntag fanden in „Lieb Frauen" und in der Peter-Paul-Kirche altgewohnte Abendmusiken unter Krauses und Rudnicks Leitung statt, die klassische Chor- und Orgelwerke bedeutender deutscher Meister brachten. Eine Totensonntagfeier als D. Buxtehude-Gedächtnisfeier mit Wiedergabe der Kantaten „Alles, was ihr tut", „Jesu, meine Freude", „Mein Herz ist bereit" hatte Otto Rudnick bereitet. Edith Baumert-Offadnik sang die Sopransoli mit warmer Hingabe. In beiden Kirchen fanden regelmäßig Orgelabende statt, wobei — auf Aufforderung der NS-Kulturgemeinde — Otto Rudnick in sechs Sonderabenden zahlreiche Hörer in die besondere Eigenart der Orgel einführte, das Instrument selbst eingehend erläuterte und aus verschiedensten Zeitepochen Beispiele vorführte. In der Martinskirche veranstaltete Organist Bialetzki eine stille Adventsstunde, wobei Buxtehudes schlicht-innerliche Kantate: „Das neugeborene Kindelein" und Frau Müller-Laschinskis Sopran die Hörer entzückte.

Diese knappe Rückschau auf die musikalischen Leistungen in der ersten Winterhälfte, die nicht Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, mag von dem reichen Wirken der Liegnitzer Musikerschaft und ihrem starken Willen zur Pflege deutscher Kultur zeugen. Otto Rudnick.

LINZ / Donau. (Gastspiel des Bayerischen Staatstheaters.) Es war das erstemal, daß ein geschlossenes Operensemble aus dem Reiche — Solisten, Chor, Tanzgruppe und Orchester — mit seinen künstlerischen Leitern im Linzer Landestheater gastierte. Und daß dieses Gastspiel als ein außergewöhnliches Ereignis gewertet wurde, zeigte allein schon der Andrang zum Kartenvorverkauf: eine Stunde nach der Kasseneröffnung war das Haus bereits ausverkauft.

Das Münchner Staatstheater brachte, eingedenk seiner traditionellen Mozartpflege, „Die Hochzeit des Figaro" auf die Bühne, und in solch geschlossener und ungetrübter Vorstellung, wie man sie nur bei Festspielen erleben kann. Die Freudenstimmung des Publikums, getragen von allem, was deutschen Geist bindet, was deutsche Seelen bewegt und vereinigt, ergriff alle Mitwirkenden und führte zu gesteigertem Ausdruck künstlerischer Darbietungen; jeder gab Vollendetes. Prachtvoll die stimmlichen Qualitäten Hans Hermann Nissens als Graf, fein in Tonansatz Cäcilie Reich als Gräfin, eine Spitzenleistung in Gesang und Spiel Paul Schöffler als Figaro, reizend die Susanne Anny van Kruyswyks und der schmachtende Cherubin Gertrud Riedingers. Daß es bei einem Ensemble der Münchner Staatsoper keine zweiten Rollen gibt, das bewiesen die vollendet gebrachten kleineren Partien des Bartolo — Odo Ruepp, Basilio — Carl Seydl, Antonio — Theo Reuter, Don Curzio — Emil Graf, Marzelline — Hedwig Fichtmüller, Barbarina — Nelly Peckensen. Außerordentlich befriedigte die stimmfeine Wiedergabe der Chorsätze durch den kleinen Singchor, sowie die einfachen, ganz im Stile der Handlung gelegenen Tanzeinlagen. Die traditionelle Pflege Mozartscher Werke der Münchner Staatsoper zeigte sich vor allem in kultiviertester Ensemblekunst.

Mit bewährtesten Kräften der Staatskapelle wußte StaatsKM Meinhard von Zallinger, ein mit rhythmischer Energie geladener Feuergeist, da und dort verfeinerte Nuancen zu geben und selten gehörte Steigerungen klarzulegen. Alois Hoffmann als Regisseur sorgte für jene Zierlichkeit und bilderreiche Kunst der Bewegung, die das Rokoko ganz besonders auszeichnet.

Die Aufführung, der der Bürgermeister der Stadt Linz, der deutsche Konsul, Vertreter des Landes und kultureller Körperschaften beiwohnten, gestaltete sich zu einer Kundgebung herzlichen Dankes für alle Mitwirkenden. Nach dem Schluß des letzten Finales durchbrauste ein Freudenhymnus den Theaterraum, dem erst der eiserne Vorhang ein Ende bereitete.

Direktor Brantner vom Linzer Landestheater überreichte allen solistisch wirkenden Damen Blumen und Erinnerungsgeschenke und dem ganzen Ensemble im Namen des Landes einen großen Lorbeerkranz mit einer Schleife in den österreichischen Landesfarben. Paul Günzel.

MÜNCHEN. Nachdem es erfreulicher Weise gelungen, einem Meisterwerk der deutschen komischen Oper, dem „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, einen Dauerplatz im Münchener Opernspielplan zu schaffen, hat man nunmehr mit der Neuinszenierung einer vielgepriesenen, aber desto seltener gespielten Oper, „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz, einen ähnlichen Versuch gewagt. Man kann der Vorzüge dieses Werkes nicht gedenken, ohne nicht zugleich auch mit besonderer Anerkennung des Textdichters J. V. Widmann zu erwähnen, der Shakespeares wirksame, aber derbe Posse, wo der Kampf der Geschlechter durch die stärkere physische Kraft des Mannes entschieden wird, mit großem Feingefühl dafür, was die Musik erheischte, erst vertonungsreif gemacht hat. Die Vorlage ist mehr lyrisiert und aus der grobsinnlichen Sphäre in eine romantisch-idyllische gehoben worden. Hier lagen auch die Kraftwurzeln des Goetzschen Musizierens, das aus der Wärme des Herzens quillt. Diese Musik ist, etwa im Gegensatz zu Nicolais „Lustigen Weibern" mit ihrer spürbaren Befruchtung durch den italienischen Buffogeist, durch und durch deutsch; ihr Humor weniger die Frucht einer übersprudelnden Laune als vielmehr schalkhafter Innigkeit. Mancher, der zu lachen kam, lernt im Zauber dieser beschwingten Tonsprache das Lächeln. Die Aufführung der Staatsoper erfreute durch eine Wiedergabevollkommenheit, die wohl die Gewähr dauernder Wirkung in sich schließt. Zwei geeignetere Vertreter der tragenden Partien wie Hildegarde Ranczak (Katharina) und Heinrich Rehkemper (Petruchio) kann man sich kaum vorstellen. Dazu der den Feinhumor der Schöpfung köstlich spüren lassende Baptista von Paul Bender, und aus den Reihen des sängerlichen Nachwuchses Friedl Gehr (Bianca), Peter Anders (Lucentio) und Joseph Knapp (Hortensio). Der Spielleiter Kurt Barré gab eine neue Probe seiner besonderen Begabung fürs Lustspielmäßige, Otto Reigbert hatte Bühnenbilder geschaffen, die den idyllisch-romantischen Wesenszug der Oper farbenfroh verdichteten, und Meinhard von Zallinger die Aufführung mit dem notwendigen Fingerspitzengefühl feinnervig und doch schwungvoll durchgefeilt. — Im Zeichen internationalen Künstler- und Kulturaustausches stand ein Gastspiel der bekannten Pariser Sängerin Yvonne Gall in der Titelrolle von Gounods „Margarethe". Die Künstlerin ist eine klassische Vertreterin dieser durch und durch französischen Operngestalt; so wie Yvonne Gall die Figur erfaßt und durchführt, scheidet jeder Gedanke an Goethe und das deutsche Gretchen aus; man erlebt nur noch Gounod und den Stil der „Lyrique", diesen

indes in einer Vollkommenheit, die etwas Bestechendes hat. Der festspielmäßig hohe Rang der von Karl Tutein geleiteten Vorstellung war freilich nicht bloß dem Gaste, zu gleichen Teilen auch der Ebenbürtigkeit des eigenen Ensembles zu danken, in dem sich mit Julius Patzak (Faust), Ludwig Weber (Mephisto) und Alexander Sved (Valentin) großartige Besetzungsmöglichkeiten bieten.

Die Münchener Kammerspiele, die als Schauspielbühne im allgemeinen hier nicht zur Debatte stehen, müssen diesmal Berücksichtigung erfahren durch ihren Versuch, mit dem Singspiel „Juchten und Lavendel" (Text von Helmut Käutner, Musik von Bernhard Eichhorn) eine Gasse für einen neuen, unkonventionellen Operettenstil brechen zu wollen. Daß es mit der leierhaft wiederholten Klischeearbeit, vor allem der Libretti, nicht mehr geht, ist eine richtige Erkenntnis. Die moderne Operette krankt an Buch und Stoff, woraus sich ein zweites Übel ergibt: der monotone Einsatz der Musik, die mit Ausnahme des ebenfalls schon formelhaft erstarrten Finales durchaus im Sinn der „Einlage" verwendet wird. Von diesem Prinzip trachteten die Autoren von „Juchten und Lavendel" wegzukommen, indem sie keine krampfhaften Einbaumöglichkeiten zu derartigen „Einlagen" suchten, vielmehr im Gegenteil jede Musiknummer als Bestandteil des Ganzen dramaturgisch sinnvoll verankerten. Im allgemeinen mit der Verwendung eines Kammerorchesters, singender Schauspieler und dementsprechender musikalischer Schreibweise der Versuch einer Erweckung des Singspiels in zeitgemäßem Geist. Eichhorn erweist sich dabei als Musiker von Feingefühl und Takt, wird nie derb ohrenfällig, ja, mit der „Ballade vom Cardillac" gelingt ihm ein wirklicher Wurf!

Clemens Krauß machte im fünften Konzert der „Musikalischen Akademie" mit dem in München noch wenig beachteten Wiener Komponisten Franz Schmidt bekannt; er wählte hierzu ein Werk, das für den Konzerthörer gewissermaßen den natürlichsten Zugang zum Form- und Ausdrucksbereich dieses hochbedeutenden Meisters bildet: „Variationen über ein Husarenlied". Die Aufnahme war denn auch von großer Wärme und hat Musik-München sicher lüstern gemacht, mehr und öfter von Franz Schmidt zu erfahren. — Im 6. Stammkonzert der Münchener Philharmoniker sang Emmi Leisner Arien von Händel, Max Regers „An die Hoffnung" und Siegm. von Hauseggers „Unter Sternen" (das wiederholt werden mußte), dann erfreute man sich der einzigartigen Brucknerdeutung Siegmund von Hauseggers in der Wiedergabe der „Zweiten". — Ebenfalls an die Spitze der Philharmoniker trat in einem Sonderkonzert der in München eigenartiger Weise noch unbekannte Leiter des Amsterdamer Concertgebouws, Willem Mengelberg. Man hörte von ihm in wahrhaft klassischer Wiedergabe die Coriolan-Ouvertüre Beethovens, dann fanden sich in dem Dirigenten und Elly Ney zwei Künstlerpersönlichkeiten zusammen, die jedwede Bürgschaft für eine Deutung des Es-dur-Klavierkonzertes op. 73 im Urgeiste Beethovens zu übernehmen vermochten, denn nicht einzeln zu herrschen, sondern vereint zu dienen verlangte es die Vertreter des Solo- und Orchesterparts. Zum Schluß riß Mengelberg durch eine großartige, jedoch nie zügellose Wiedergabe von Tschaikowskys 5. Sinfonie hin, die der Künstler nach der Originalfassung dirigierte.

Eine Uraufführung bescherte das durch die Veranstaltung seiner Volkskonzerte so verdienstvolle „Süddeutsche Trio" (die Herren Jakob Trapp, Erich Wilke und Kurt Merker). Man hörte von ihnen, umrahmt durch Brahms und Pfitzner, das Trio a-moll, op. 135 des heute im 84. Lebensjahr stehenden Adolf Wallnöfer, des Nestors unter den Münchener Komponisten. Das Trio zeichnet sich durch außerordentliche Frische, ja jugendlichen Schwung, zugleich durch überlegene Formbeherrschung aus, die sich durchaus nicht damit bescheidet, den üblichen Schemen formelhaft zu genügen. Die harmonische Haltung des Werkes weist auf die Einwirkung der Neuromantik; neben warmströmenden melodischen Einfällen herrscht eine wohltuende rhythmische Lebendigkeit und Gegensatzfreude. Das Werk, dem weitere Verbreitung zu wünschen wäre, errang, unterstützt durch die wohlausgefeilte, überzeugte Wiedergabe, einen ehrlich großen Beifall, an dem der greise Komponist sich persönlich erfreuen durfte.

Eine weitere Uraufführung verdankten wir der vorzüglichen Heidelberger Cembalistin Renate Noll, die außer Johann Sebastian und Johann Christian Bach auch ein zeitgenössisches Werk, das „Concertino" von Karl Michael Komma brachte. Ein reizvolles Wechsel- und Klangspiel zwischen Streichern, Flöte und Cembalo mit ziemlich gleichmäßig verteilten Rollen, wobei der Cembalopart nicht etwa modern klaviermäßig, sondern durchaus im Geiste des Instruments und seiner Möglichkeiten empfunden wird. Der erste Satz, auch in der Formgebung beachtlich, ist eine vorzüglich erdachte Toccata mit all deren reizvollem Wechsel zwischen Laufwerk und Akkordik. Auch den zweiten Satz „Ruhige Viertel" beherrscht der Geist der Fantasie, ohne jedoch das durchschimmernde Linienwerk der Form zu verwischen, und der letzte, ein „Rondo capricio", der vor allem auch die Flöte sehr charakteristisch einzusetzen weiß, zeigt die Beschwingtheit improvisatorischer Laune. Das sehr hübsche Werk, Spielmusik in des Wortes bestem Sinne, errang unter des Komponisten eigener Leitung mit der obenerwähnten Cembalistin, Paul Niemeyer als Vertreter des Flötenparts und einem aus weiteren Münchener Künstlern zusammengesetzten Kammerorchester die ungeteilte Gunst der beifallsfreudigen Hörer. Dr. Wilh. Zentner.

MÜNSTER/Weſtf. Eine vielſeitig ausgeſtreute Fülle muſikaliſcher Ereigniſſe zwingt zur Beſchränkung im Bericht und zur Hervorhebung des nur weſentlichen zahlreicher Konzert-Veranſtaltungen. GMD Rosbaud hat mittlerweile die auf ihn geſetzten Erwartungen vollkommen eingelöſt. In der kurzen Friſt von nicht ganz drei Monaten hat er zum traditionellen Cäcilienfeſt die Beethovenſche „Missa solemnis", die lange Jahre hier nicht mehr erklungen war, einſtudiert und zu einer bewundernswerten Wiedergabe in Chor und Orcheſter gebracht. Damit hat er ſich die denkbar beſte Einführung geſichert. Aus dem Cäcilienfeſt ſind ferner zu erwähnen: J. S. Bachs „Brandenburgiſches Konzert Nr. 2 in F", „Orcheſtergeſänge" von Händel (Rud. Watzke) und Liſzt's „Fauſt-Symphonie", die als eine virtuoſe Glanzleiſtung anzuſprechen war. Johannes Brahms war das 2. Muſikvereinskonzert gewidmet mit Alfred Hoehn als Interpret des „B-dur-Klavierkonzertes", neben dem die „Tragiſche Ouvertüre" und die „2. Symphonie in D" erklangen. Die Uraufführung der Davidſchen Symphonie, über die ſchon im vorhergehenden Heft berichtet wurde, zwei Violinkonzerte von Spohr und Buſoni mit Georg Kulenkampff, Schumanns C-dur-Symphonie brachte das 3. Muſikvereinskonzert Mozarts Jupiter-Symphonie, Pfitzners Violoncello-Konzert (Adolf Steiner), Richard Strauß' Don Quichotte, Smetanas Moldau, Tſchaikowskys Violinkonzert (Guila Buſtabo), Rimsky-Korſakows Scheherazade waren die Darbietungen im 1. und 2. Städtiſchen Konzert. Dabei muß die Wiedergabe der „Moldau" beſonders hervorgehoben werden. Im 3. Städtiſchen Konzert fanden die zeitgenöſſiſchen Komponiſten Paul Graener und Philipp Jarnach Berückſichtigung, erſterer mit der Neufaſſung ſeiner „Gotiſchen Suite", die alle Vorzüge des Berliner Meiſters zeigte, letzterer mit ſeinen artiſtiſch-ſubtilen „Liedern des Narren" aus „Was Ihr wollt". Ihnen zur Seite geſtellt war Franz Schubert mit ſeiner großartigen und ſtimmungsgeſättigten „C-dur-Symphonie". Als weitere ſtädtiſche Veranſtaltung darf ein Männerchorkonzert zum Buß- und Bettag nicht vergeſſen werden, das, zwiſchen reinen Orcheſterwerken eingebettet (GMD Rosbaud), unter der Leitung von Albert Lamberts und Franz Ludwig ernſte und wertvolle Männerchöre aufwies. In einer Jubiläums-Sonderveranſtaltung brachte Werner Göhre mit ſeinem MGV-Sängerbund unter anderem Uraufführungen von Richard Greß und den Volbachſchen Siegfriedsbrunnen. Die Geſellſchaft zur Pflege der Kammermuſik hatte dankenswerterweiſe Eugen Papſt mit dem Kölner Kammerorcheſter hierher geholt, das einen beglückenden Mozart-Abend bot, mit Dr. H. Enßlin (Klavier), Herbert Anrath (Violine) und Gerda van Eſſen (Viola) als Soliſten. Aus den Veranſtaltungen der NS-Kulturgemeinde iſt ein Liederabend Domgraf-Faßbaender zu nennen; und endlich muß auch diesmal wieder Karl Seubel erwähnt werden, der in der Apoſtelkirche ſeinen erſten Abend J. S. Bachſchen Orgelwerken und ſeinen anderen Abend Dietrich Buxtehude in Orgelſtücken und Kantaten widmete. Erſtmalig für Münſter erklangen Darbietungen der Weſtfäliſchen Schule für Muſik unter der Leitung des Direktors Dr. Richard Greß, der mit Kammerorcheſter und Chor unter anderem Heinrich Albert, Philipp Erlebach, Emil Jürgens und Hans Weiß muſizierte. Aus dem Spielplan des Theaters werden der Verdiſche „Othello" unter der Leitung Wolfgang Rößlers, die Pucciniſche „Turandot" unter der Leitung des GMD Rosbaud, und ein Tanzabend der Tanzgruppe Maſcha Lidolt mit zeitgenöſſiſcher Muſik von Julius Weismann und Hans Müller-Kray beſonders hervorgehoben. Es verlautet, daß der ſchon längſt erſehnte Theaterneubau in greifbare Nähe gerückt ſei. Möge dieſer ſtillen Hoffnung bald die erfüllende Tat nachfolgen.

Dr. Richard Greß.

STUTTGART. Das Jahr begann in der Oper mit „Undine", der kurz zuvor eine neue, gut zu ihr paſſende Inſzenierung zuteil geworden war, ſo daß Lortzings dramatiſches Schmerzenskind nicht mehr zu den hierorts vernachläſſigten Werken zu rechnen iſt. Unmittelbar daran reihte ſich „Mignon", worin keine ſymboliſche Handlung erblickt zu werden braucht, etwa in dem Sinne, daß der Steuermann den Kurs nach den Sireneninſeln der franzöſiſchen Oper zu nehmen gedächte. „Mignon" iſt den Werken beizuzählen, die den Beſuchern geben, was ſie wünſchen, weniger das, was ſie brauchen. Da es aber dabei bleibt, daß ein Theater zu rechnen hat, ſo wird man dieſen Entſchuldigungsgrund ſchon gelten laſſen müſſen. Dem Umſtand, daß bereits verſchiedene Kräfte von der hieſigen Oper abgegangen ſind und der Austritt anderer zu erwarten iſt, verdanken wir mancherlei Gaſtſpiele und Beſetzungsänderungen. Sehr wertvoll erweiſt ſich der Eintritt von Trude Eipperle. An ihr gewannen wir eine durch Friſche und beſte ſonſtige Beſchaffenheit der Stimme ſich auszeichnende Künſtlerin, die immer aufzumerken zwingt und als Darſtellerin jugendlicher Geſtalten in Wagnerdramen (Elſa, Eliſabeth) zu einer nahezu idealen Löſung gelangt. Tüchtige Kräfte haben wir in der Soubrette Margarete Düren und in dem Spieltenor Max Oßwald gewonnen, ein Gaſtſingen des Baſſiſten Alfred Seidel als Daland führte zur Anſtellung in der nächſten Spielzeit. GMD Herbert Albert leiht ſeine Kraft allen Werken großen Stils, die ſtets unter ſeiner Hand die ihrer Bedeutung gebührende Behandlung erfahren. Volles Vertrauen auf ſeine künſtleriſchen Leiſtungen erweckt Alfons Riſchner. Eine Reihe von Aufführungen unter

der Leitung dieses Kapellmeisters gingen in musikalischer Hinsicht sehr befriedigend vor sich. Ein Gastspiel des Heldentenors Joachim Sattler (Lohengrin) machte mit einem Sänger bekannt, der die echte Heldentenorstimme besitzt. Wenn nur das leidige Zutiefsingen nicht gewesen wäre. Es schwächte den Eindruck einiger wichtiger Stellen merklich ab. Die neue, von Generalintendant Gustav Deharde geschaffene „Rosenkavalier"-Inszenierung ist als wohlgelungene Auffrischungsarbeit anzusehen. Doppelt besetzt in Hauptrollen, mit Ausnahme des Lerchenau, gefällt das Werk in beiderlei Gestalt gleich gut, Inszenierung und Spielleitung heben stark seinen komödienhaften Charakter hervor, seiner üppigen und klangschwelgerischen Musik verschafft Herbert Albert als Dirigent volles Recht.

Stark schwoll der Strom der Konzerte an. An orchestralen Neuheiten, die in den Sinfoniekonzerten der Staatstheater zu hören waren, sind Wolfgang Fortners beachtenswerte Konzertante Sinfonie und Ravels Bolero, der geistreiche Orchesterscherz, zu nennen. Herbert Albert vermittelte Fortners Stück, Clemens Krauß das des Franzosen. An erstaunlich reicher Fülle von Gedanken erfreute man sich bei Franz Schmidts Es-dur-Sinfonie. Sie wurde, zusammen mit einem flott verlaufenden Vorspiel des Deutschböhmen Theodor Veidl unter Dr. H. Drewes von dem Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern zu Gehör gebracht. Großes und tiefgehendes sinfonisches Erlebnis verschaffte Sigmund von Hausegger als Brucknerdirigent (die Achte) mit den Münchener Philharmonikern. Zu begrüßen ist die Einrichtung von Volkssinfoniekonzerten. Martin Hahn läßt sie wiederaufleben und führt dabei seine Hörer durch eine Reihe von Gebieten der Orchestermusik. Wendlings Quartettabende bleiben dem Edelsten gewidmet, was in dem Schatze deutscher Musik zu finden, romanisches Schönheitsgefühl ließ sich an den mit Begeisterung aufgenommenen Vorträgen des Quartetts der Römischen Philharmoniker erkennen. Ein Sonatenabend von Kulenkampff-Kempff zeigte zwei gleich bedeutende Künstler auf der Höhe ihres Könnens, dasselbe war der Fall bei dem zu noch innigerer Verschmelzung gelangenden Duo Hermann Hubl (Geige) und Claudio Arrau (Klavier). Gieseking entzückte als Mozartspieler, Lore Fischer gestattete Vergleiche mit den bedeutendsten Altistinnen des Konzertsaals. „Abendmusiken", die zum Genusse wertvoller alter Kantatenmusik einladen, hat Hans Grischkat, der Leiter des Schwäbischen Singkreises, ins Leben gerufen. Alfred Kreutz, dessen Spürsinn ihn zwei bisher unbekannt gebliebene Phil. Emanuel Bach-Sonaten auffinden ließ, gab Vorträge am Clavichord zum Besten, die wohl geeignet waren, das Vorurteil gegen das bescheidene, im gegebenen Umfang aber doch eine Menge von Ausdrucksschattierungen gestattende Instrument zu beseitigen.

Prof. Alexander Eisenmann.

WÜRZBURG. Im Würzburger Musikleben wird seit langem ein würdiger Konzertsaal schmerzlich entbehrt. Nach jahrzehntelangem vergeblichem Hoffen ist nun ein Neubau beschlossen, der endlich und schon in naher Zeit Abhilfe schaffen wird.

Im Staatskonservatorium gab es wichtige Veränderungen: die Hauptkonzerte werden jetzt von dem Konservatorium und der Kreisdienststelle der NSG „Kraft durch Freude" gemeinsam veranstaltet. Die Auswirkung ist gut. Weiterhin: der gemischte Chor des Staatskonservatoriums war stets unzulänglich. Ohne Mitarbeit der Würzburger Liedertafel blieben größere Chorkonzerte unaufführbar. Hermann Zilcher schuf daher mit Beginn des Winters einen erweiterten Chor, der sich begreiflicherweise, wie das erste Auftreten auch zeigte, erst zu einem Instrument gestalten muß. Im Lehrkörper gab es Lücken. Das Fach für Bratsche ist durch Ausscheiden Willy Schallers verwaist und noch nicht neu besetzt; für Dr. Johannes Hobohm (Klavier), der als Professor an die Münchener Akademie berufen wurde, trat Hans Martin Theopold ein. Er führte sich in dem ersten Konzert des Staatskonservatoriums (Beethoven, Berlioz) günstig ein, wenn auch weniger als Beethovendeuter; der Schimmer seines Spiels, die innewohnende Anmut, das vollendet schöne Tonspiel gefielen. Von den Konzerten des Staatskonservatoriums war das bedeutendste Pfitzners „Von deutscher Seele", das unter Zilcher, namentlich in der zweiten Aufführung, als Abend von großem Rang erschien. Starke Solisten: Helene Fahrni (von hellem Entzücken bedankt), Hildegard Hennecke, Marius Andersen (besonders gefeiert), Fred Driffen. In einem Kammermusikabend führte Zilcher drei Schubertlieder in seinem Satz für gemischten Chor auf. Die Bearbeitung kann nur als Zweckbearbeitung für seine Chorschulung gewürdigt werden. Das B-dur-Quintett für Klavier und Bläser von Walter Gieseking wurde vorzüglich gespielt. (Zilcher und die Würzburger Bläservereinigung.)

Man ist Zilcher für lebhafte Berücksichtigung neueren Schaffens verpflichtet. Doch dürften in der Stadt Aufführungen der im Sinn des neuen Lebensantriebs schöpferischen Generation häufiger sein. Ein Werk wie z. B. Orffs „Carmina Burana" sollte nicht nach Jahren erst endlich auch einmal in dieser so musikfreudigen Stadt erklingen. Die Ernte des letzten großen Musikfestes sollte man mehr auswerten, zur Erörterung stellen. Das Collegium musicum unter dem zweiten

Direktor des Staatskonservatoriums, Univ.-Prof. Dr. Kaul hatte einen ausgesprochen großen Erfolg mit Bachs „Musikalischem Opfer“. Damit ist das Collegium in der Öffentlichkeit nun vollends durchgesetzt. Eine sorgfältige Gestaltung der Spielfolge sollte den erkämpften Rückhalt noch festigen. Kaul dankt man auch eine vorzügliche Würdigung Liszts im Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen.

Das Theater hat unter der Intendanz Otto Reimann leider keine führende Kraft, wenigstens nicht in den Gattungen Schauspiel und Oper, während die Operette vorzüglich gepflegt wird. Man brachte „Freischütz“, dessen Neueinstudierung nicht vordringlich war, „Macht des Schicksals“ von Verdi, Gounods „Faust“. Der Spielplan betont wie im Vorjahr die romanische Opernkunst. Das neuere deutsche Opernschaffen bleibt unberücksichtigt, sowohl der jungen Generation wie selbst Pfitzners „Christelflein“, das hier m. W. noch nie gebracht wurde. Auch ältere deutsche Opern wie Marschners „Vampyr“ wären zu pflegen. Erfreulich war die Aufnahme des „Barbier von Bagdad“ von Cornelius. Reimanns Blick für gute Kräfte sei dankbar anerkannt (Liesel Böning, Wilhelm Hilgrey, Marc-André Hugues). Das Ballett wurde gehoben (Else Soyter).

An Chorkonzerten außerhalb des Konservatoriums war das bedeutendste Schumanns „Faust“, aufgeführt von der Würzburger Liedertafel unter J. B. Zeller. Das Reine in Schumann, das Dichterische und auch die Schwermut hätten bei dem Dirigenten Zeller einen wahren Freund. Solisten: Adelheid Holz, Marius Andersen, Karl May, Ludwig Pabst.

Kirchenkonzerte: Daß Würzburg eine große neue Domorgel erhielt, meldeten wir schon (Solist: Prof. Dr. Bachem, Köln). Die Konzerte in der Johanniskirche, die namentlich durch Förderung junger zeitgenössischer Komponisten die Würzburger Musikpflege wertvoll ergänzten, sind nun leider mit dem Weggang Hermann Schems an die Würzburger Hochschule für Lehrerbildung eingegangen. In Stift Haug unter dem rührigen Organisten und Chordirigenten Ludwig Körber dankenswerte Aufführungen von Ludwig Hahn. Bedeutend die Aufführungen in der Universitätskirche unter Hanns Schindler; englische Gäste („British Singers' Touring Club“ unter Stewart Wilson) trugen Campian, Morley, Ruthland, Bougthon, Sullivan, Ireland, Stanford und Parry vor. Das Stil- und Klanggefühl, die klare Auffassung und ausgesprochene Musizierlust gefielen sehr. Ehrenvolle Proben der Würzburger Musikkultur zeigten den Gästen Schindler (Orgel) und Eugen Gugel (Oboe). Neue Werke mainfränkischer Komponisten erklangen als Ausgang der Gaukulturwoche am gleichen Ort: eine Turmmusik Schindlers, ein düster mächtiges „lyrisches Intermezzo“ für 2 Trompeten, 2 Posaunen und Orgel von Alfons Stier (eine Art Agnus ohne Worte), Carl Schadewitzens „Vier Lieder für eine Singstimme, Instrumentalstimmen und Orgel“, Tondichtungen von ergreifendem Zartsinn, Orgelvorspiele Hermann Schems, eine Kompositionsprobe eines jungen Musikers, Willi Nöther, und Otto Haases Hymnus „Alles was Odem hat“ für Chor, Orchester und Orgel (begeisterter Händelstil). Am Weihnachtsabend ein Wagnis: Abendmusik in der Universitätskirche mit reiner Bachfolge. Wider alles Erwarten sehr starker Besuch.

Das römische Kammerorchester fand begeisterte Aufnahme. Namentlich der Dirigent Luigi Toffolo und die Pianistin Ornella Politi-Santoliquido. Von den Komponisten in erster Linie Respighis „Toccata für Klavier und Orchester“. Der Wunsch nach mehr Pflege zeitgenössischer italienischer Musik bleibt wach.

An Einzelkonzerten seien hervorgehoben die starken Abende von Ludwig Hoelscher, Koczalski (von dem man auch einmal anderes als Chopin wünscht), Juan Manén, Lamond, von Einheimischen Heinz Knettel. Die Würzburger Hitlerjugend brachte unter Otto Knapp einen Kammermusikabend mit Klassikern (Händel, Corelli, Mozart). Die Volksmusikstätte setzt ihre Arbeit fort. Die musikalische Volkserziehung wird auch in diesem Winter durch Hanns Schindlers Feierstunden im Alfred Rosenberg-Haus gefördert. Vortreffliche Solisten, auch Heranziehung der Volksmusik des Auslandes.

Die Städtische Volksbücherei hat durch Willy Oehrlein eine reichhaltige Musikabteilung (Musikalien und Werke über Musik) errichtet, sogleich mit starkem Ausbau. Dr. Oskar Kloeffel.

ZWICKAU i. Sa. Dem Gedanken „Heimatwerk Sachsen“ diente MD Barth im 3. Städtischen Sinfoniekonzert dadurch, daß er ausschließlich Werke Zwickauer Komponisten zur Aufführung brachte. Außer der dithyrambischen d-moll-Sinfonie Schumanns kamen 3 zeitgenössische Zwickauer Tonsetzer zu Worte. Die Sinfonische Suite in d-moll von Rudolf Schricker verrät in ihren vier Sätzen beachtliche kompositorische Begabung und eine von gutem Stilgefühl getragene persönliche Note des erst 26jährigen Komponisten, wenngleich noch wenig von dem großen sinfonischen Atem zu spüren ist. In Georg Göhlers Passacaglia über ein Händelthema verrät jeder Takt den Sinfoniker und erfahrenen Orchesterdirigenten; ein reifes, abgeklärtes sinfonisches Meisterwerk, das mit Recht ungeteilten Beifall fand. Zum 70. Geburtstag von KMD Paul Gerhardt brachte Barth die Sinfonische Fantasie über Luthers protestantisches Trutzlied. Das leidenschaftlich-kampferfüllte Werk

führt zu ganz gewaltigen Steigerungen und Kraftäußerungen (bevorzugte Verwendung von Blech und Pauke!), die im Mittelteil des Werkes von klanggesättigt weicheren Stimmungen unterbrochen sind. MD Barth, der an diesem Abend vor einer nicht eben leichten Aufgabe stand, verhalf allen Werken mit seinem ausgezeichneten Orchester zu dem ihnen zukommenden Erfolg.

Das nächste Sinfoniekonzert war im Jahr der 40. Wiederkehr des Todestages von Joh. Brahms diesem großen, urdeutschen Künstler gewidmet. An Instrumentalwerken gestaltete MD Barth mit stärkstem Eindruck die Tragische Ouvertüre und die liebenswerte, serenadenhafte D-dur-Sinfonie. An Vokalwerken erklang die Alt-Rhapsodie mit Männerchor und die wundersamen 4 ernsten Gesänge, gleichsam ein deutsches Requiem im kleinen. Die Berliner Altistin Ruth Gehrs gestaltete in diesen Gesangswerken, dank einer prachtvollen Stimme, mit starkem Ausdruck.

Am Ende des Kirchenjahres brachte MD Schanze im Dom Mozarts Requiem in schlechthin vorbildlicher Weise zum Vortrag. Der Chor zeugte wiederum von der mustergültigen Schulung durch seinen Leiter, dem außer dem Orchester noch ein ausgezeichnetes, ideal gestaltendes Solistenquartett zur Seite stand mit Margarete Aulhorn-Specht (Dresden), Charl. Wolf-Matthäus (Oschatz), Willy Hennig (Chemnitz) und Paul Losse (Leipzig).

Kantor Max Maschner hatte sich zu seinem 25jährigen Kantorenjubiläum vor eine große Aufgabe gestellt: Händels „Messias". Der Chor (Pauluskirchenchor, Chorgesangverein) entledigte sich seiner vielgestaltigen Aufgaben mit gutem Gelingen. Die herrlichen Sologesänge lagen in Händen bewährter Solisten: Magda Lüdtke-Schmidt (Berlin), Lisa Richter-Ruttloff (Chemnitz), Karl Bovensiepen (Chemnitz), Hans Kunz (Zwickau).

Die Arbeitsgemeinschaft für praktische Liedpflege im NSLB, eine Neuformung des früheren Lehrergesangvereins trat erstmalig unter der Leitung von Alfred Doß mit einer feinen Vortragsfolge von Werken Schumanns vor die Konzertöffentlichkeit. Der Chor zeigte gute Chorarbeit in den Männerchören op. 62, op. 137 (Jagdlieder), op. 65 Nr. 1 („Die Rose stand im Tau") sowie in „Der träumende See" und „Rastlose Liebe". In den Jagdliedern ist nur noch wenig von Schumann-Florestan zu spüren, eine in den Spätwerken Schumanns häufige Erscheinung. Als eine gediegene Künstlerin mit guter Stimmkultur erwies sich Margarethe Gerhard-Dresden, die außer „Frauenliebe und -leben" aus den „Myrthen" die „Widmung" und aus dem „Liederkreis" die unvergängliche „Mondnacht" sang, von A. Doß bestens begleitet.

In einem Weihnachtskonzert im Dom brachte MD Schanze Werke von Haas („Lebensbuch Gottes" 1. Teil) und Schanze (Pastorale, vorgetragen von Konzertmeister Dämmrich). H. Zybill eröffnete mit Regers schwerer, grandioser Morgensternfantasie.

Das 5. Orchesterkonzert war für die Schumannstadt Zwickau ein großes Ereignis. Der Meistergeiger Prof. Georg Kulenkampff spielte das so spät an die Öffentlichkeit gelangte Violinkonzert unseres Robert Schumann. Das ganze musikalische Zwickau war auf den Beinen, um Schumanns Kunst und seinem genialen Interpreten zu huldigen. Kulenkampff spielte mit vollendeter Meisterschaft und mit berückendem Zauber dank einer einzigartigen Technik, so daß ihn am Ende wahre Beifallsstürme umbrausten. Den würdigen Rahmen zu dieser Erstaufführung schuf MD Barth mit der hervorragenden Darstellung einer Haydn-Sinfonie (D-dur, „Die Uhr") und den großartigen Mozartvariationen von Max Reger.

Das Reichs-Sinfonieorchester kehrte auch in Zwickau ein und musizierte unter seinem bekannten Leiter GMD Franz Adam mit großem Erfolg. Besondere Höhepunkte des stark besuchten Konzerts waren Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 3, Haydns Oxfordsinfonie und das Meistersinger-Vorspiel.

Die nächsten Orchesterkonzerte trugen volkstümlichen Charakter. Ein der heiteren Muse gewidmeter Konzertabend brachte ausschließlich Werke des melodienfreudigen, volksnahen, bedeutenden Wiener Meisters Johann Strauß. Als Solisten waren die tüchtigen Gesangskräfte der städtischen Bühne: Renata Craigh und Eduard Schreiber-Hoffmann gewonnen worden, die sich ihrer Aufgabe auch auf ungewohnterem Platze gut entledigten. Ein vorangegangenes Konzert brachte in bunter Folge Mozarts Hornkonzert Werk 447, in dem sich der feine 1. Hornist des Städtischen Orchesters Konrad Eisel einen starken Erfolg erspielte; ferner Liszts ideenreiche Préludes und Humperdincks einzig schönes, meisterhaft instrumentiertes Vorspiel zu „Hänsel und Gretel". Die sinfonische Dichtung „Korsholm" des Finnen Armas Järnefelt mit ihrem hohlen Pathos blieb ziemlich wirkungslos. Hocherfreulich die Erstaufführung der sechs Orchestergesänge (nach Texten von Hamsun) des begabten Hans Wolfgang Sachse. Mit farbigster Stimmungskunst, verblüffenden Orchesterwirkungen ist hier die eigenartige Welt des großen nordischen Dichters restlos getroffen. Bei den rein orchestral gestalteten und oft zu massiv begleiteten Gesängen hat der Solist keinen leichten Stand. Der bekannte Zwickauer Baritonist Hans Kunz sang aber wie immer mit bestem Gelingen und wurde gleich dem dirigierenden Komponisten dankbarst gefeiert. Überflüssig zu erwähnen, daß MD Barth und das Orchester in allen dargebotenen Werken Vorzügliches leisteten.

Domorganist H. Zybill setzte seine verdienstvolle, nicht immer dankbare Aufgabe, Wegbereiter moderner Orgelmusik zu sein, fort; außer den hier bereits bekannten Tonsetzern J. N. David (Fantasie und Fuge e-moll), Max Jobst (Orgelpartita op. 13), Karl Höller (Choralvariationen über „Jesu, meine Freude") erschienen erstmalig Hans Friedrich Micheelsen (Kantor in Berlin) mit einer Choralmusik und Hermann Wagner (KM in Nürnberg) mit einem Präludium und Fugato e-moll op. 9. Georg Eismann.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Beim Januar-Dezember-Rückblick tritt die Funkoper oder, genauer gesagt, die Aufführung von Funkbearbeitungen bekannter Werke des Opernrepertoires stärker in den Vordergrund. Daß man sich mit solchen „Adaptionen" im Grunde über den unvermindert gebliebenen Abstand von der eigentlichen Funkoper täuscht, über diese Tatsache mag die hervorragende Aufführungsform, um die sich namentlich Stuttgart in seiner weitgespannten Opern-Reihe bemüht, einigermaßen hinwegtrösten. In dieser Opern-Reihe folgten neuerdings Rossinis „Barbier", bei dem man sich wunderte, wie leicht die gerade bei diesem spielerischen Werk unerläßlich erscheinende Augenwirkung dank der ausgezeichneten Arbeit Gustav Görlichs und einer stilsicheren Besetzung (Margherita Perras, Walter Ludwig, Karl Schmitt-Walter, Georg Hann, Richard Bitterauf) gelang. Hanns prachtvolles Mephisto-Hörprofil war auch im besonderen die starke Wirkung der Aufführung von Gounods „Margarete" unter Joseph Keilberths plastisch gestaltender Führung zuzuschreiben, die sich freilich auch auf Margarete Teschemacher in der Titelrolle und Helge Roswaenges Faust stützen konnte. Der weithin oratorische Charakter von Mozarts „Zauberflöte" bewirkte günstige funkische Voraussetzungen; deren prägnante Beherrschung durch Joseph Keilberth sicherte denn auch einen wahrhaft festlichen Abend, an dem der glänzende solistische Einsatz (Josef von Manowarda, Georg Hann, Margherita Perras, Walter Ludwig, Trude Eipperle, Karl Schmitt-Walter, Lilly Preysig, dazu gleich vortrefflich die Terzette der Damen und Knaben und das Duett der Geharnischten), aber auch Orchester und Chor verdienten Anteil hatten. Die Frankfurter „Zar und Zimmermann"-Aufführung in der Bearbeitung des Dirigenten Otto Frickhoeffer gedachte in bester Fassung des 100. Geburtstages der Oper; aus der Besetzung ragten neben Hans Wecke, Max Oßwaldt und Maria Madlen Madsen der füllige van Bett von Hellmuth Schweebs hervor.

Überschaut man den Ertrag an neuer Musik, freut man sich — neben der fraglichen Wertbeständigkeit eines neuen Balletts von Juan Manén „Rosario la Tirana", das unter Manéns Leitung in Stuttgart seine nicht geringen klangfarbigen Reize entfaltete, durch einen gewissen Mangel an tanzrhythmischer Prägung jedoch enttäuschte, oder der Stuttgarter Aufführung von de Fallas „Nächte in spanischen Gärten" (trotz Prof. Carl Leonhardts farbiger Interpretation und Claudio Arraus fabelhafter Wiedergabe des Klavierparts) — des deutschen Anteils. Er wurde besonders durch ein Frankfurter Werner Trenkner-Konzert repräsentiert, in dem man unter Trenkner die eigenwillige Toccata Kurt Raschs, Lieder von Richard Wetz (die der Wetz-Schüler Trenkner taktvoll orchestriert hatte und die Maria Caroni sang) und Trenkners bekannte Variationen über ein eigenes Thema hörte.

Eine interessante Begegnung, die hoffentlich den Anfang eines Musikaustauschs bildet, war die Saarbrücker Übertragung eines Konzerts des Pariser Quintette instrumentale, das neben einer „Galanten Konversation" von Guillemain (Flöte, Geige, Bratsche, Harfe) ein typisches Werk des französischen Impressionismus, Albert Roussels funkelnde Serenade, und eine formal einfallsreiche Suite im Stil Louis XV. des konservativeren Florent Schmitt brachte.

Aus den sonstigen Musiksendungen registriert man gerne die gehaltvollen Rilke-Lieder von Günther Hesse, Hugo Wolfs Christnacht-Oratorium (beides von Stuttgart unter Willy Steffen mit Emma Mayer, Franzi Formacher und Anton Knoll in den Soli), Ludwig Hoelschers markante Wiedergabe von Dvořáks Cellokonzert (unter Dr. Buschkötter) und Cassadòs berückendes Spiel des Schumann-Cellokonzerts (unter Rosbaud) und ein Stuttgarter Max Bruch-Konzert, in dem vor allem Dr. Buschkötters schöne Aufführung der „Dithyrambe" (eine vollgültige Chorleistung mit Anton Knolls trefflicher Tenorführung) gefangen nahm.

Der Stuttgarter Versuch, in einem spielmäßig unterbauten Zyklus von zehn Abenden Händels Musik und ihren, unserem Lebensgefühl so gemäßen Werten eine breitere Basis zu gewinnen, kann nach den ersten beiden Abenden ebenso dankbar für die Qualität der Ausführung wie mit starken Erwartungen für die Wirkung herzlich begrüßt werden.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Zu den schönsten gesanglichen Gaben des alten Jahres müssen wir die Leistungen des Baritons Gerhard Hüsch aus einem „Schloßkonzert Hannover" zählen. Vielleicht hat man diese Stimme im Rundfunk überhaupt noch nie so ausgeglichen gehört wie bei dieser Gelegenheit. Noch heute, vier Wochen später, glaube ich diese schwellend ausgebreiteten, dunklen und doch leuchtenden Töne im Ohr zu haben, auf denen die Arien von Gasparini und Carissimi und der Hymnus „Daß du mein Auge wecktest" von Richard Strauß (ein wenig bekanntes, aber überwältigendes Stück!) voll ruhiger, gesammelter Kraft herschwangen. — Die Duplizität der Ereignisse bewährte sich am gleichen Tag noch mit einer Liederstunde Gusta Hammers, der im lyrischen Vortrag sehr erfahrenen Mezzoaltistin der Hamburgischen Staatsoper; sie sang Schumann und Brahms, von dem letzteren auch die Bratschenlieder op. 91 (mit Doberitz).

Neue Lieder weihnachtlichen Inhaltes hatte der Hannoveraner Max Peters der Sopranistin Else Schuberth anvertraut; es sind klar geformte, tief empfundene Gesänge mit Klavier, sehr dankbar für die Stimme.

Mit Chopin-Etuden, 10 an der Zahl, machte Willy Piel sich hier bekannt, ohne daß man schon zu einem endgültigen Eindruck gelangt wäre. Dem vorgenannten Peters in seiner Gefühlsrichtung und romantischen Gesinnung verwandt, scheint der Hamburger Heinrich von Manikowski an die Aufgabe der Liedkomposition heranzugehen. Die beiden von Irmgard Pauly und Georg Müller gesungenen Gruppen überzeugten entschieden von ihrem Wert, dem allerdings die Altistin besser gerecht wurde.

Schöne alte Sätze spielte das Duo Walter Schulz (Gambe) und Hans Pischner (Cembalo); eine Sonate von Franz Xaver Hammer sei besonders hervorgehoben.

Bei der Erwähnung des „Europäischen Konzerts aus Helsingfors" kann die Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß der Verzicht auf eine deutsche Ansage (obwohl man mit anderweitigen Übersetzungen nicht knauserte) in hiesigen Hörerkreisen befremdet hat. Schließlich gehört Deutschland wohl auch zu Europa; und die starke Förderung, die finnische Musiker im Reich erfahren haben, dürfte noch ein besonderer Grund zum „Entgegenkommen" sein. Jedenfalls ist der Reichssender Hamburg bei seinem ausgedehnten Zyklus „Die nordische Brücke" mit entsprechenden Ansagen immer sehr freigebig gewesen.

Die Schlußsendung der Leipziger Bach-Kantaten ist auch in Hamburg als ein Ereignis empfunden worden, unter dessen Eindruck man voll tiefer Dankbarkeit all des Guten und Großen sich erinnerte, das in diesen sechs Jahren so mancher Sonntagvormittag einem zutrug. Leider war der Hamburger Sender nicht immer angeschlossen. An der Vollständigkeit hat er also nicht teilgehabt, aber es ist doch immer noch eine große Summe „Bach" geworden, und die Reichweite ihrer Wirkung kann überhaupt nicht abgeschätzt werden.

„Das Christelflein" von Hans Pfitzner wurde traditionsgemäß kurz vor Weihnachten in den Sendeplan aufgenommen. Als neues „Elflein" erschien Carla Spletter. Den „Tannengreis" sang Wilhelm Strienz. Das „Christkindchen" von Ilse Koegel und der „Knecht Rupprecht" von Bernhard Jakschtat waren alte Bekannte, der letztere hatte sich aber gegen früher noch bedeutend entwickelt. Die musikalische Leitung hatte Johannes Röder, der, falls er am nächsten Abend die Kölner Aufführung unter Pfitzner abgehört hat, inzwischen festgestellt haben wird, daß der Autor Verschiedenes doch in wesentlich anderer Beleuchtung bringt.

Als Beitrag zum Heiligen Abend hatte Walter Girnatis ein neues musikalisches Hörspiel geschrieben, „Alle Puppen tanzen", ein Spiel aus dem Kinderland für große und kleine Leute. Der Text stammt von Erwin Albrecht und kommt der speziellen Begabung des Komponisten sehr entgegen. Dessen Technik und Gestaltungsweise, diese Mischung aus einfachster Melodik und einer raffiniert ausgesparten Klanggebung, hineingebaut in einen stets flüssigen Rhythmus, erscheinen hier gegen frühere Arbeiten noch ausgeprägter und selbständiger. Der liebevoll durchgeführten Wiedergabe stand Adolf Secker als kundiger Dirigent vor.

Wie so viele Bühnensänger hat der Heldenbariton der Hamburger Staatsoper Hans Hotter zu Hugo Wolf ein besonders herzliches und nahes Verhältnis. Das deklamatorische Prinzip dieses Liedtyps mag dafür ausschlaggebend sein.

Einen recht kühl temperierten Schumann hörte man von dem Pianisten Willy Craney.

Zu einem geradezu aufregenden Erlebnis wurden die von R. Kirkpatrick auf dem Clavichord vorgetragenen zweistimmigen Inventionen Johann Seb. Bachs, zumindest für die Hörer, die diese Stücke nur vom in diesem Falle vergröbernden Klavier her kennen. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Wir haben allmonatlich eine, sogar recht ergiebige Reihe von wertvollen Sendungen zu buchen; des Tones sowohl, als auch (allerdings mit weitem Abstand!) des Wortes. Im Januar nun fiel besonders auf, daß die Programmordnung dieser Sendungen doch irgendwie nicht fest zusammengefügt war, sondern auseinanderfiel. Unseres Erachtens kann der Grund darin liegen, daß man wohl früher das Bestreben

zeigte, bestimmte Tage der Woche dem Hörspiel, der Oper, dem großen Orchesterkonzert vorzubehalten, daß aber wahrscheinlich wiederum andere Programmrücksichten den Ausbau dieser so löblichen Maßnahme nicht zur ständigen Einrichtung werden ließen. Früher schon haben wir mehrfach auf die Nützlichkeit dieser Maßnahme aufmerksam gemacht. Der Hörer kann sich leicht diese vorbestimmten Tage merken (sagen wir, wie einen — Skatabend!!) und das Sendeprogramm erhält ein festgefügtes, also zweckdienlicheres Gesicht. Cum grano salis, versteht sich. Denn so und so oft kommt Unvorhergesehenes, das im Programm untergebracht werden muß. Gewiß kann man der anderen Meinung auch sein, daß gerade farbige Abwechslung das Rennen im Rundfunk zu machen hat. Richtig. Man kann aber diese geforderte Abwechslung zusätzlich so ausbauen, daß (gleich den gesetzmäßig zueinanderfallenden Glasfarbstückchen eines Kaleidoskopes) das Sendeprogramm, obzwar dann geregelt, doch genau so abwechslungsreich abläuft, als wenn „köstlicher Zufall" hier die Hand mit im Spiele hat.

Noch ein ander Ding ist nach der positiven Seite hin zu vermerken. Alle Welt weiß, wie sehr die Meinungen auseinandergehen in den Richtungen „nachträgliche Kunstbetrachtung" und „Programmvorschau". Die Zeitungen können nur das eine oder andere machen; es ist eine rein zeitungstechnische Frage des zur Verfügung stehenden Platzes. Da fanden wir nun — zur Nachahmung sehr empfohlen! —, daß unser Reichssender zur Selbsthilfe griff und manchesmal, wenn gerade Zeit, eine kleine Programm vor schau an den Hörer schickte. Ein kleiner Selbsthilfetrick, der doch manchen Hörer zum „Andrehen" verlocken wird!

Ich persönlich habe in meiner „funkbetrachtenden" Tätigkeit in München so gute Erfahrungen dahingehend gemacht — der Sender nimmt gar manche meiner Anregungen gerne auf! — daß durchaus am Platze sein dürfte, die Zusammenarbeit von Rundfunk und Presse gerade in der Richtung des Programms auszubauen. Es scheint dies vielfach noch wichtiger, als die „Würdigung" einer manchmal doch „umschriebenen" Wiedergabe.

In einem Orchesterkonzert „Zauber des Instrumentes" hörten wir ein auffallend Klaviertalent: Erna Lorenz (aus Innsbruck) spielte mit Klarheit und Einfühlung Cesar Francks Klaviervariationen. Eine Bereicherung sind die kleinen Oboestücke mit Orchester Blamey-Lafonts; ein Hornkonzert Hermann Blumes hinterließ in der glänzenden Interpretation Zimolongs-Dresden freundlichen Eindruck, da es völlig einfach, beinahe im Volkston geschrieben ist. Enrico Mainardi, heute doch Italiens bedeutendster Cellist, brachte Pizettis Cellokonzert mit: merkwürdig daran, daß das Orchester eine ganz andere (kämpferisch, tonmalende) Sprache führt, als die dagegen gestellte Linie, die dem Cello anvertraut ist. Ein zwiespältig Werk. An Opern hörten wir eine gute (aber doch) Repertoirevorstellung der „Carmen" aus Mailand; einen wundervollen „Don Carlos" aus der Münchener Staatsoper und aus dem Senderaum Münchens Tschaikowskys „Eugen Onegin", der indes heftig mit dem Boris Godunow im Stuttgarter Sender kollidierte. Man hätte sich gerne diesen herangedreht, die Pflicht aber zwang zu München! Bedauerlich war, daß zwei nebeneinanderliegende Sender wie München und Stuttgart am gleichen Tage je eine wertvolle Oper brachten; das sollte sich in Zukunft vermeiden lassen!

In der Kammermusik gab es sogar eine Uraufführung! Die Sonatine für Horn, Geige und Cello von Alfred Küffner. Eine in der Klangkombination interessante Arbeit, weil sie erkennen läßt, daß der füllige Hornton doch Geige und Cello beherrscht. Einfallsmäßig ist das Werk etwas schwerblütig, sogar spröde geraten. Zu Siegfried Kallenbergs 70. Geburtstag eine Feierstunde mit Violinstücken, Liedern und dem romantischen Trio, die wertvollen Aufschluß über des Künstlers Persönlichkeit boten. Seltsam, daß wir gar so wenig Werke von Philipp Jarnach zu hören bekommen. Es steckt eine prachtvoll empfundene Musik darin; sie ist zudem vorbildlich schön gearbeitet. Nürnberg sendete eine Reihe der köstlichen Morgensternlieder Paul Graeners und A. W. v. Beckeraths; ein seltener Leckerbissen! Augsburg erfreute mit der vollendeten Wiedergabe von Thuilles ebenso melodiösem wie meisterhaftem Bläsersextett. Bresgen hat eine einstimmige Flötenmusik zum „Peter Liendl" geschrieben, die in ihrer Frische und Melodik, wie mit eben dieser Einstimmigkeit neue Wege als Begleitmusik zu Erzählungen weist. v. Bartels.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Im Einvernehmen mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer empfiehlt der deutsche Gemeindetag, ähnlich den in den Städten eingesetzten Musikbeauftragten auch für die Landkreise allgemeine Musikbeauftragte zu bestellen.

Der Landesverband Niedersachsen der Reichsmusikkammer richtet sich in einem Rundschreiben an die Städtischen Musikbeauftragten gegen die Aufnahme von Opernarien in die Vortragsfolge der Chorkonzerte.

# Anordnung über die Durchführung der gewerbsmäßigen Konzertunternehmung und Konzertbeſorgung.

— VII. 1935/37 —

Auf Grund des § 25 der 1. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergeſetz vom 1. November 1933 (RGBl. I, S. 797) ordne ich an:

## I. Begriff der gewerbsmäßigen Konzertunternehmung und gewerbsmäßigen Konzertbeſorgung.

§ 1.

(1) Gewerbsmäßiger Konzertunternehmer iſt, wer gewerbsmäßig Inſtrumentalkonzerte, Vokalkonzerte, Geſangsvorträge oder andere Vorträge (einſchließlich von Tanzveranſtaltungen), bei denen ein höheres Intereſſe der Kunſt oder Wiſſenſchaft obwaltet, für eigene Rechnung veranſtaltet.

(2) Gewerbsmäßiger Konzertbeſorger iſt, wer gewerbsmäßig Veranſtaltungen der in Abt. 1 genannten Art für Rechnung eines anderen ausführt.

## II. Erteilung und Widerruf der Erlaubnis zur gewerbsmäßigen Konzertunternehmung und Konzertbeſorgung.

§ 2.

(1) Wer, ohne die Erlaubnis des Präſidenten der Reichsanſtalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitsloſenverſicherung zum Betriebe des Gewerbes einer Konzertvermittlung zu beſitzen (Vorſchriften über die Durchführung der gewerbsmäßigen Konzertvermittlung vom 28. Mai 1937, Amtl. Mitteilungen der RMK. 1937, S. 36 ff.), das Gewerbe eines Konzertunternehmers oder Konzertbeſorgers betreibt, bedarf hierzu der Erlaubnis des Präſidenten der Reichsmuſikkammer. Die Erlaubnis wird erteilt, wenn

a) ein Bedürfnis nachgewieſen wird,
b) der Antragſteller die erforderliche Zuverläſſigkeit und Eignung beſitzt.

(2) Die Erlaubnis kann unter Einſchränkungen und Auflagen erteilt werden, ſie kann vor allem ſachlich und örtlich begrenzt werden.

(3) Perſonengemeinſchaften und juriſtiſchen Perſonen wird die Erlaubnis nicht erteilt.

§ 3.

(1) Die Erlaubnis iſt nicht übertragbar und berechtigt nur denjenigen, dem ſie erteilt iſt.

(2) Für die Errichtung und den Betrieb einer Zweigſtelle oder Nebenſtelle des Gewerbes eines Konzertunternehmers oder Konzertbeſorgers iſt eine beſondere Erlaubnis erforderlich.

§ 4.

(1) Wollen mehrere Perſonen das Gewerbe eines Konzertunternehmers oder Konzertbeſorgers gemeinſam betreiben, ſo bedarf jede von ihnen der Erlaubnis.

(2) Der Erlaubnis bedarf auch, wer ſich lediglich geſchäftlich an dem Betriebe eines Konzertunternehmers oder Konzertbeſorgers (als Geſellſchafter, Teilhaber uſw.) beteiligen will.

§ 5.

(1) Die Erlaubnis kann jederzeit widerrufen werden, wenn ſich nach ihrer Erteilung Tatſachen ergeben, die bei ihrem Bekanntſein die Erteilung ausgeſchloſſen hätten, oder wenn die Vorausſetzungen für die Erteilung (§ 2 Abſ. 1) nicht mehr vorliegen. Sie kann beſonders widerrufen werden, wenn ein Konzertunternehmer oder Konzertbeſorger

a) vorſätzlich oder fahrläſſig gegen die Beſtimmungen verſtößt, die für die Durchführung der gewerbsmäßigen Konzertunternehmung und Konzertbeſorgung gelten, oder den Weiſungen des Präſidenten der Reichsmuſikkammer nicht nachkommt, oder ſich aus einem anderen Grunde als unzuverläſſig oder ungeeignet erweiſt,
b) von der erteilten Erlaubnis während eines Zeitraums von mindeſtens 12 Monaten keinen Gebrauch macht oder während eines ſolchen Zeitraumes Konzertveranſtaltungen in ſo geringem Umfange unternimmt oder beſorgt, daß ſeine Betätigung als Konzertunternehmer oder Konzertbeſorger der Nichtausübung des Gewerbes gleichkommt.

(2) Die Erlaubnis erliſcht ohne weiteres, wenn ihr Träger aus der Reichsmuſikkammer oder einer anderen Einzelkammer der Reichskulturkammer ausgeſchloſſen wird.

§ 6.

(1) Der Präſident der Reichsmuſikkammer erteilt und widerruft die Erlaubnis zur gewerbsmäßigen Konzertunternehmung oder Konzertbeſorgung.

(2) Über die Erlaubnis wird eine Urkunde (Zulaſſungsſchein) ausgeſtellt. Der Konzertunternehmer oder Konzertbeſorger muß den Zulaſſungsſchein ſorgfältig aufbewahren und zur Vorlegung jederzeit bereithalten.

(3) Gegen die Entſcheidungen des Präſidenten der Reichsmuſikkammer über den Antrag auf Erteilung der Erlaubnis und über den Widerruf der Erlaubnis iſt binnen zwei Wochen die Beſchwerde an den Präſidenten der Reichskulturkammer zuläſſig. Die Beſchwerde iſt über den Präſidenten der Reichsmuſikkammer zu leiten.

§ 7.

Der Antrag auf Erteilung der Erlaubnis ist schriftlich an den Präsidenten der Reichsmusikkammer zu richten. Er muß folgende Angaben enthalten:

a) Namen, Vornamen, Geburtstag, Geburtsort und Wohnort des Antragstellers;
b) berufliche Vorbildung und Ausbildung des Antragstellers;
c) ob der Antragsteller bereits früher die Erlaubnis zum Betriebe einer Konzertagentur oder eines Konzertunternehmens gehabt hat und wann und von welcher Stelle sie ihm erteilt worden ist;
d) Sitz des Konzertunternehmers (Konzertbesorgers);
e) den Zweig der Konzertunternehmung oder Konzertbesorgung, in dem der Antragsteller tätig werden will;
f) das Gebiet, innerhalb dessen die Konzertunternehmung oder Konzertbesorgung betrieben, vor allem, ob sie auch von und nach dem Auslande ausgeübt werden soll;
g) ob und gegebenenfalls wo Zweig- oder Nebenstellen betrieben werden sollen;
h) welche eigenen oder fremden Geldmittel dem Antragsteller zum Betriebe der Konzertunternehmung (Konzertbesorgung) zur Verfügung stehen;
i) ob an der Konzertunternehmung (Konzertbesorgung) jemand geschäftlich beteiligt ist, gegebenenfalls wer, in welcher Weise und mit welchen Geldmitteln;
k) Namen, Vornamen, Geburtsort und Wohnort eines etwaigen Stellvertreters;
l) den in den letzten drei Jahren vor der Antragstellung erzielten Umsatz des Unternehmungs- und Besorgungsgeschäfts, getrennt nach den einzelnen Jahren, wenn der Antragsteller bereits früher auf diesem Gebiete tätig gewesen ist;
m) ob der Antragsteller neben der Konzertunternehmung auch die Konzertbesorgung (§ 16) oder ein sonstiges Gewerbe betreiben will, gegebenenfalls welches und an welchem Ort.

III. Geschäftsführung.

§ 8.

(1) Der Konzertunternehmer (Konzertbesorger) ist verpflichtet, seinen Familiennamen und mindestens einen ausgeschriebenen Vornamen mit der Bezeichnung „Konzertunternehmer" („Konzertunternehmen", „Konzertunternehmung", „Konzertbüro" oder „Konzertbesorger", „Konzertbesorgung") in deutlich lesbarer Schrift am Hauseingang und am Eingang zu den Geschäftsräumen anzubringen, sowie auf allen Geschäftsvordrucken, Anzeigen im In- und Ausland, Werbeschriften oder sonstigen Veröffentlichungen zu verwenden. Haben sich mehrere Konzertunternehmer oder Konzertbesorger zu einem gemeinsam betriebenen Konzertunternehmen zusammengeschlossen (§ 9), so brauchen Vornamen nicht angebracht zu werden. Die Bezeichnung „Konzertagent(ur)" oder „Konzertdirektion" darf nur von denjenigen gewerbsmäßigen Konzertunternehmern oder Konzertbesorgern geführt werden, die auch die Erlaubnis des Präsidenten der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung zur gewerbsmäßigen Konzertvermittlung besitzen. Die Bezeichnung „Konzertbüro" darf von anderen Personen als den zugelassenen gewerbsmäßigen Konzertunternehmern und Konzertbesorgern nicht geführt werden.

(2) Der Konzertunternehmer (Konzertbesorger) darf eine Werbung für seinen Gewerbebetrieb nur im Rahmen der gesetzlichen Vorschriften vornehmen. Wahrheitswidrige und marktschreierische Angaben sind verboten.

§ 9.

Wollen mehrere Konzertunternehmer oder Konzertbesorger sich zusammenschließen, ihr Gewerbe in gemeinsamen Geschäftsräumen ausüben, gemeinsame Fernsprechanschlüsse und Briefbogen benutzen oder gemeinsame Anzeigen veröffentlichen oder sonst in irgendeiner Art gemeinsam tätig werden, so bedürfen sie hierzu der vorherigen Zustimmung des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Die Zustimmung kann jederzeit widerrufen werden. Sie gilt ohne weiteres als widerrufen, wenn einer der Konzertunternehmer (Konzertbesorger) aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen wird.

§ 10.

Der Konzertunternehmer (Konzertbesorger) darf Arbeitsbücher, Zeugnisse, Ausweise und sonstige Gegenstände, die aus Anlaß der Konzertunternehmung (Konzertbesorgung) in seinen Besitz gelangt sind, gegen den Willen des Eigentümers nicht zurückbehalten, vor allem an solchen Gegenständen ein Zurückbehaltungs- oder Pfandrecht nicht ausüben.

§ 11.

Dem Konzertunternehmer ist untersagt, Kulturschaffende zur unentgeltlichen Mitwirkung bei Veranstaltungen der im § 1 genannten Art heranzuziehen, von ihnen Zuschüsse zu Veranstaltungen dieser Art oder Entgelte für Probespiele anzunehmen. Abmachungen, die hiergegen verstoßen, sind nichtig.

§ 12.

Der Konzertunternehmer (Konzertbeſorger) iſt verpflichtet, für ſeinen geſamten Geſchäftsbetrieb Handels- oder Geſchäftsbücher nach kaufmänniſcher Art zu führen. Er iſt verpflichtet, von jedem abgeſandten Geſchäftsbrief eine Abſchrift (Abdruck) zurückzubehalten und dieſe ſowie die empfangenen Geſchäftsbriefe geordnet 10 Jahre aufzubewahren.

§ 13.

Soweit Tarifordnungen beſtehen (§ 32 des Geſetzes zur Ordnung der nationalen Arbeit vom 20. Januar 1934 RGBl. I, S. 45), darf der Konzertunternehmer in die Verträge zuungunſten der Kulturſchaffenden keine von den Tarifordnungen abweichenden Bedingungen aufnehmen. Beſtehen Betriebsordnungen oder ſonſtige Richtlinien für den Inhalt von Einzelarbeitsverträgen, ſo hat der Konzertunternehmer bei Abſchluß von Einzelverträgen dieſe Richtlinien zu beachten.

§ 14.

Dem Konzertunternehmer (Konzertbeſorger) iſt unterſagt:

a) Muſikzeitſchriften herauszugeben oder zu verlegen oder ſich an der Herausgabe oder dem Verlage von Muſikzeitſchriften oder Druckſchriften zu beteiligen, die ſich mit der Kritik des öffentlichen Muſiklebens befaſſen oder in denen Ankündigungen oder Beſprechungen Aufnahme finden, die die Tätigkeit des Konzertunternehmers (Konzertbeſorgers), ein von ihm betriebenes Unternehmen oder die Leiſtungen eines Kulturſchaffenden zum Gegenſtand haben; die Herausgabe eigener Druckſchriften, in denen mitteilungsmäßig Preſſebeſprechungen und Vorankündigungen abgedruckt ſind, wird von dem Verbot nicht betroffen;

b) ſich an der öffentlichen Kritik von Veranſtaltungen der im § 1 genannten Art zu beteiligen;

c) mit Perſonen, die unbefugt Konzertvermittlung betreiben, oder mit ausländiſchen Konzertvermittlern (die als unzuverläſſig bekannt ſind oder deren Unzuverläſſigkeit den Umſtänden nach angenommen werden muß), oder die vom Präſidenten der Reichsmuſikkammer als unzuverläſſig bezeichnet werden, in Verbindung zu treten;

d) Verträge der im § 1 bezeichneten Art mit einem Konzertvermittler abzuſchließen, in denen die den Kulturſchaffenden verſprochene Vergütung von vorneherein durch beſtimmte Abzüge (Rabatt, Prozentabzüge uſw.) gekürzt wird;

e) für die Beſchäftigung von Kulturſchaffenden Vergütungen oder andere Vorteile anzunehmen, zu fordern oder ſich verſprechen zu laſſen.

IV. Gewerbliche Betätigung der Konzertunternehmer und der Konzertbeſorger außerhalb der Konzertunternehmung und der Konzertbeſorgung.

§ 15.

Der Konzertunternehmer (Konzertbeſorger) darf vorbehaltlich der Beſtimmungen des § 16 außer der Konzertunternehmung und Konzertbeſorgung andere Gewerbe als die im § 14 aufgeführten, deren Ausübung ihm unterſagt iſt, nur mit Zuſtimmung des Präſidenten der Reichsmuſikkammer betreiben oder ſich daran beteiligen. Die Zuſtimmung iſt vor Beginn eines ſolchen Gewerbes ſchriftlich nachzuſuchen. Eine einmal erteilte Zuſtimmung kann jederzeit widerrufen werden.

§ 16.

(1) Der Konzertunternehmer darf die Veranſtaltungen von Konzerten und Vorträgen der im § 1 bezeichneten Art für Rechnung eines anderen ausführen (Konzertbeſorgung, Arrangement).

(2) Die Konzertbeſorgung darf jedoch nur unter folgenden Bedingungen erfolgen:

1. Der Konzertbeſorger hat die geſamte Tätigkeit, die das ordnungsmäßige Zuſtandekommen der Veranſtaltung erfordert, als Treuhänder ſeines Auftraggebers zu leiſten.
2. Der Konzertbeſorger darf nur die Gebühren beanſpruchen, die von dem Präſidenten der Reichsanſtalt im Benehmen mit dem Präſidenten der Reichsmuſikkammer in einer beſonderen Gebührenordnung feſtgeſetzt worden ſind. (Reichsanzeiger Nr. 121 vom 31. Mai 1937) — Amtliche Mitteilungen der Reichsmuſikkammer Nr. 8 vom 15. Juni 1937.
3. Neben den Gebühren dürfen Vergütungen anderer Art weder vom Auftraggeber noch von den ſonſtigen Teilnehmern an der Veranſtaltung erhoben werden. Die Erſtattung barer Auslagen darf nur inſoweit gefordert werden, als ſie auf Verlangen und nach Vereinbarung mit dem Auftraggeber verwendet und als notwendig hinreichend nachgewieſen ſind. Die baren Auslagen ſind durch eine ſchriftliche Abrechnung mit dem Auftraggeber nachzuweiſen.

   Mengenrabatte für Inſerate und Plakate ſtehen dem Konzertbeſorger zu und ſind in dem Koſtenanſchlag (Ziffer 4) kenntlich zu machen. Andere Rabatte und ſonſtige Vorteile, die dem Konzertbeſorger aus Anlaß der Geſchäftsbeſorgung zufallen, ſind dem Auftraggeber in voller Höhe gutzubringen.
4. Der Konzertbeſorger iſt verpflichtet, dem Auftraggeber vor der Übernahme der Geſchäftsbeſorgung die gemäß Ziffer 2 zur Anwendung kommenden Gebührenſätze und einen ausführ-

lichen Kostenanschlag mitzuteilen. Der Kostenanschlag ist, soweit irgendmöglich, einzuhalten.

5. Der Konzertbesorger kann bei Abschluß des Vertrages die Vorauszahlung der vollen Miete für die Räumlichkeit, in der die Veranstaltung stattfinden soll, und der Besorgungsgebühr fordern; bei Werbungsbeginn (etwa 4 Wochen vor der Veranstaltung) hat der Auftraggeber dem Konzertbesorger auf Verlangen den Rest der im Kostenanschlag (Ziffer 4) vorgesehenen Unkosten zu zahlen.

   Muß der Konzertbesorger die ursprünglich in dem Vertrage vorgesehene Werbung auf Verlangen des Auftraggebers erweitern, so kann er die besonderen Unkosten hierfür im voraus anfordern. Das gleiche gilt, wenn auf Verlangen des Auftraggebers der in dem Vertrag ursprünglich vorgesehene Rahmen der Veranstaltung irgendeine Erweiterung erfährt.

   Der Konzertbesorger kann von dem Vertrage wegen Nichtleistung der vorgenannten Zahlungen erst zurücktreten, wenn er den Künstler schriftlich gemahnt und dabei eine angemessene Frist zur Zahlung gesetzt hat.

6. Der Konzertbesorger muß den Auftraggeber auf Verlangen jederzeit über den Stand der Konzertbesorgung unterrichten und ihm spätestens zehn Tage nach dem Stattfinden der Veranstaltung unter Vorlage der zur Nachprüfung erforderlichen Belege Rechnung legen.

7. Die Ausgabe von Eintrittskarten für die Veranstaltung zu einem gegenüber dem Kassenpreis ermäßigten Preise ist nur auf Grund eines ausdrücklichen Auftrages des Auftraggebers zulässig. Ist auch der Verkauf der Eintrittskarten dem Konzertbesorger übertragen, so müssen die von ihm ausgegebenen Freikarten als solche (z. B. durch den Aufdruck „unverkäuflich") deutlich gekennzeichnet werden.

   Freikarten dürfen nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Auftraggebers ausgegeben werden und sind, wenn es vorher verlangt wird, zu belegen.

   Die nicht verausgabten Karten sowie die von den Besuchern abgegebenen Kontrollabschnitte sind dem Auftraggeber bei der Rechnungslegung auf Verlangen auszuhändigen, es sei denn, daß sie kraft besonderer Bestimmungen der Steuerbehörde abgeliefert werden müssen.

### V. Aufsicht.

§ 17.

Der Konzertunternehmer und der Konzertbesorger unterstehen der Aufsicht des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Sofern sie gleichzeitig als Vermittler oder Künstlersekretäre zugelassen sind, unterstehen sie auch der Aufsicht des Präsidenten der Reichsanstalt.

§ 18.

Der Konzertunternehmer und der Konzertbesorger sind verpflichtet, den Beauftragten des Präsidenten der Reichsmusikkammer zur Durchführung der Aufsicht jederzeit die Einsicht in den gesamten Geschäftsbetrieb und den Zutritt zu allen für den Geschäftsbetrieb bestimmten Räumen zu gestatten, ihnen alle Geschäftsbücher und Geschäftspapiere vorzulegen und jede über den Betrieb verlangte Auskunft wahrheitsgetreu zu erteilen. Die mit der Aufsicht beauftragten Personen haben sich auszuweisen.

### VI. Übergangs- und Schlußbestimmungen.

§ 19.

(1) Personen, die bei Inkrafttreten dieser Vorschriften erlaubterweise gewerbsmäßige Konzertunternehmung oder gewerbsmäßige Konzertbesorgung betreiben, müssen bis spätestens zum 31. März 1938 die Erteilung der Erlaubnis zur gewerbsmäßigen Konzertunternehmung oder Konzertbesorgung nach Maßgabe der Bestimmungen der §§ 2—7 beantragen. Wird diesen Personen die beantragte Erlaubnis nicht erteilt, so müssen sie die gewerbsmäßige Konzertunternehmung (Konzertbesorgung) mit Ablauf des 30. Juni 1938 einstellen.

(2) Nach dem 30. Juni 1938 darf gewerbsmäßige Konzertunternehmung (Konzertbesorgung) ohne eine nach dieser Anordnung erteilte Erlaubnis des Präsidenten der Reichsmusikkammer nicht mehr ausgeübt werden.

§ 20.

(1) Die Konzertunternehmer und Konzertbesorger haben Eigentumsverhältnisse, Beteiligungen oder sonstige Bindungen, die dem Verbot des § 16 zuwiderlaufen, bis spätestens zum 30. Juni 1938 zu lösen.

(2) Der Präsident der Reichsmusikkammer kann auf Antrag den Zeitpunkt der Erfüllung der im Abs. 1 auferlegten Verpflichtung über den 30. Juni 1938 hinausschieben oder sonstige Ausnahmen von dieser Anordnung zulassen, wenn hierzu eine Notwendigkeit vorliegt.

Mit dem gleichen Tage treten alle bisherigen Vorschriften insoweit außer Kraft, als sie die Durchführung der gewerbsmäßigen Konzertunternehmung und Konzertbesorgung geregelt haben.

Berlin, den 29. Januar 1938.

Der Präsident der Reichsmusikkammer:

Dr. Peter Raabe.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 25. deutsche Bach-Fest, das die neue Bach-Gesellschaft vom 23—25. April in Leipzig feiert, soll einen Überblick über das musikalische Schaffen der gesamten Familie Bach geben, in dessen Mittelpunkt naturgemäß der große Thomaskantor steht.

Beim Bach-Fest der Wartburgstadt Eisenach vom 19. März bis 15. April kommt des Meisters Brandenburgisches Konzert für Orchester, „Das musikalische Opfer", die „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung von Wolfgang Graeser und die Johannes-Passion zur Aufführung. Ein eigener Abend ist der Kammermusik des Meisters und ein weiterer Abend seiner Kirchenmusik gewidmet. Die Durchführung der Konzerte liegt beim Städtischen Orchester, beim großen Orchester des Reichssenders Leipzig unter GMD Hans Weisbach und beim Städtischen Musikverein, unter Mitwirkung der Solisten: Li Stadelmann, Prof. Diener, Karl Wolschke (Violine), Karl Bartuzat (Flöte), Erhard Mauersberger und Prof. Günther Ramin-Leipzig (Orgel). Den Festvortrag hält Prof. Dr. R. Gerber-Gießen.

Die diesjährige Tagung des ständigen Rates für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten vom 22.—30. Mai in Stuttgart sieht 3 Erstaufführungen italienischer Opern in Deutschland, die Aufführung von Peter Cornelius' „Cid" und von Ottmar Gersters „Enoch Arden" vor. 3 große Orchesterkonzerte, 3 Kammermusikabende und ein Chorkonzert vermitteln Musik aus den 18 in Stuttgart vertretenen Ländern.

Beim diesjährigen III. Internationalen zeitgenössischen Musikfest in Baden-Baden vom 22.—25. April sollen ur- bzw. erstaufgeführt werden: Kurt Rasch: „Ostinato", S. W. Müller: Konzert für Fagott und Kammerorchester, Winfried Zillig: Tanzsinfonie, Karl Höller: Streichquartett, Ottmar Gerster: Heitere Musik für fünf Bläser, P. Graener: Turmwächterlied, Helmut Degen: Sinfonische Musik, Fred Lohse: Klavierkonzert, Philipp Jarnach: Sonatine für Violoncello und Klavier, Arnold Bax (England): Sechste Sinfonie, Bela Bartok (Ungarn): Fünf ungarische Volkslieder, Othmar Schoeck (Schweiz): Lieder, Jean Françaix (Frankreich): Le Jeu sentimental (Ballettwerk), Henry Barraut (Frankreich): Poèm, Marcel Delannoy (Frankreich): Violinkonzert, Igor Strawinsky: Persephone (Ballettwerk), Marcel Pot (Belgien): Allegro sinfonique, Alfredo Casella (Italien): Introduzione, Aria et Toccata, Giovanni F. Malipiero (Italien): Zweites Klavierkonzert, Eric Larsson (Schweden): Zweite Sinfonie. Den Ausklang des diesjährigen Baden-Badener Musikfestes bildet die in Münster i. W. uraufgeführte Sinfonie in a-moll von Joh. Nep. David.

In Hannover soll im Jahre 1939 ein großes I. Niedersächsisches Sängerfest stattfinden.

Die Frankfurter Festwoche für deutsche Chormusik im Mai dieses Jahres umfaßt ein Orchesterkonzert mit zeitgenössischen Chorwerken, ein historisches Konzert, zwei a cappella-Konzerte, eine Kundgebung auf dem Römerberg und die Aufführung von Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele". Im Rahmen einer Feier der beim 1. deutschen Sängerbundesfest gegründeten Mozartstiftung hält der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, die Festrede.

Bei der diesjährigen Reichstagung der deutschen Komponisten auf Schloß Burg (6.—9. Mai) kommt Franz Philipps „Deutsche Hymne zum Lobe der Arbeit" nach Worten von Heinrich Lersch zur Erstaufführung. Ferner sind ein Kammermusikabend, eine musikalische „Mustermesse" für deutsche Komponisten, Musikdirektoren und Dirigenten, ein Abend mit Unterhaltungsmusik, ein Festkonzert in einem Solinger Industriegebäude und eine Kundgebung der Solinger Männerchöre mit Werken von Hermann Unger und Hildebrandt vorgesehen.

Die festlichen Opernaufführungen des Prager Deutschen Theaters zur Feier seines fünfzigjährigen Bestandes umfaßten: Richard Wagners „Meistersinger" und „Nibelungen"-Tetralogie, Beethovens „Fidelio", Richard Strauß' „Rosenkavalier" und „Arabella" sowie Bizets „Carmen". Festdirigenten waren: Alexander Zemlinsky, Erich Kleiber und Karl Rankl. Als Festgäste wirkten mit: Anny und Hilde Konetzni, Alfred Jerger und Fred Destal, sämtliche von der Wiener Staatsoper. U.

In London findet vom 17.—24. Juni ein Musikfest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik statt.

In Breslau findet Anfang Juni eine Sudetendeutsche Kulturwoche statt, bei der außer den sudetendeutschen Dichtern E. G. Kolbenheyer, Bruno Brehm und Cysarz auch der um die Pflege der sudetendeutschen Musik so hochverdiente Prager Universitätsprofessor Dr. Gustav Becking sprechen wird. Die Aufführung einer Oper von Theodor Veidl ist vorgesehen. Das Collegium musicum der Universität Prag singt sudetendeutsche Musik und abrundend findet eine sudetendeutsche Kunstausstellung statt.

Das Heidelberger Haydn-Schumann-Fest (28.—31. Mai) bringt als Hauptwerk Haydns „Schöpfung" unter Mitwirkung der Solisten Amalie Merz-Tunner, Heinz Marten und Josef von Manowarda. Ferner sind noch ein Kammermusik-, ein Serenaden- und ein Sinfonie-Abend vorgesehen.

In Gotha findet vom 2.—7. März eine Jubiläums-Mufikfeftwoche ftatt, bei der im Landestheater „Triftan und Ifolde", im Konzertfaal J. S. Bachs „Kunft der Fuge" und zeitgenöffifche Kammermufik zur Aufführung kommen.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Ortsgruppe Aachen der Internationalen Bruckner-Gefellfchaft führt ein reichhaltiges Programm in diefen Wintermonaten durch, mit mehreren Vorträgen, die in Leben und Werk des Meifters einführen und mit mehreren Aufführungen feiner Werke felbft (1., 2. und 8. Symphonie, e-moll-Meffe u. a.).

Die NSG „Kraft durch Freude" Berlin begründete eine Hans Pfitzner-Gefellfchaft (Vorfitzender: Wilhelm Matthes) mit dem Sitz in Berlin, die in alljährlichen drei Konzerten das Schaffen des Meifters dem Volke näher bringen will. Ferner fetzt fie fich zur Aufgabe auch alle jene deutfche Mufik zu fördern, die mit der Kunftanfchauung Hans Pfitzners in Einklang fteht, wie auch vernachläffigte Meifterwerke zu pflegen. Das erfte Konzert der Vereinigung mit den Philharmonikern Anfang Februar war als Gründungskonzert ausfchließlich dem Pfitznerfchen Schaffen gewidmet.

In Paris wurde eine franzöfifche Schubert-Gefellfchaft gegründet, die das Schaffen des deutfchen Meifters den franzöfifchen mufikliebenden Kreifen vermitteln will.

Die Felix Draefeke-Gefellfchaft erweitert ihre diesjährige Generalverfammlung in Dresden zu einer mehrtägigen Gedenkfeier (4. bis 10. März) anläßlich der 25. Wiederkehr des Todestages Felix Draefekes. Zur Aufführung find vorgefehen: Sinfonie Nr. 2 F-dur unter KM Th. Blumer und das Requiem h-moll im Dom zu Dresden unter KM Erich Schneider. Das Konfervatorium der Landeshauptftadt lädt zu einer Gedächtnisftunde ein, und zu einer weiteren Gedenkftunde mit Kranzniederlegung verfammeln fich die Mitglieder am Grabe des Meifters.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Komponift und Pianift Dr. Paul Greef erhielt einen Ruf an die Staatliche Hochfchule für Mufik in Köln.

Dr. Erich Valentin wurde eingeladen, vor der Studentenfchaft der Akademie der Tonkunft in München aus feinem neuen, ftark beachteten Wagner-Buch zu lefen.

Im Rahmen der diesjährigen Winterveranftaltungen des Lübecker Staatskonfervatoriums gibt Dr. Wilhelm Haas in einer achtftündigen Vortragsreihe einen Überblick über „Die Gefchichte der Klaviermufik" an Hand befonders charakteriftifcher Werke der Vergangenheit.

Die Opernfchule an der Hochfchule für Mufik und Theater in Mannheim fpielt in diefem Monat Mozarts „Zauberflöte" unter der mufikalifchen Leitung von Direktor Rasberger und der Spielleitung von Kurt Becker-Huert.

Das Volksbildungswerk der NSG „Kraft durch Freude" plant in Schwerin die Gründung einer Mufikfchule für Jugend und Volk.

Die Staatliche Hochfchule für Mufik in Köln bot auch in den vergangenen Wochen eine Reihe wertvoller öffentlicher Mufikveranftaltungen: ein Konzert mit alter Mufik aus der Zeit Bach-Schütz, einen Kantaten-Abend aus dem zeitgenöffifchen Schaffen, ein Hans Pfitzner-Konzert mit der Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn", dem Konzert in G-dur in einem Satz für Violoncello und Orchefter und der Chorfantafie „Das dunkle Reich" und ein Konzert mit Werken der Zeitgenoffen Cefar Bresgen (Konzert für zwei Klaviere Werk 13) und Julius Weismann (Sonatine Werk 122).

Das Collegium musicum am Staatskonfervatorium der Mufik zu Würzburg (Leitung Prof. Dr. Oskar Kaul) erfreute mit einem Abend „Tanzmufik aus drei Jahrhunderten". Eine weitere Konzertveranftaltung der Schule befcherte „Heitere Mufik" (Paul Graener, C. N. von Reznicek und Johann Strauß).

Der Tonika-Do-Bund veranftaltet im Bundeserholungsheim Niederrödern i. Sa. eine Sing- und Arbeitswoche, umfaffend Singerziehung und alle einfchlägigen Gebiete. Als Dozenten find vorgefehen: Landeskirchenmufikdirektor A. Stier-Dresden, Seminarleiterin Rofemarie Cramer-Berlin, die Mufiklehrerinnen Dora Gotzmann-Liegnitz und Annemarie Keibel-Eifenach und Lehrer Willy Winnen-Leipzig. Nähere Auskunft erteilt die Gefchäftsftelle des Bundes, Dresden A 1, Walpurgisftraße 7, 2. Stock.

Das Collegium musicum der Prager deutfchen Univerfität hat im Februar eine Konzertreife zugunften der Schulbauten des Deutfchen Kulturverbandes in der Tfchechoflowakei unternommen, deren Ziel die deutfchen Sprachinfeln in Kafchau, Munkatfch, Tefchen, Käsmark, Preßburg und Brünn waren und bei der alte und neue fudetendeutfche Chorwerke von Chriftoph Demant, Felix Petyrek und Johannes Bammer, fudetendeutfche und karpathendeutfche Volkslieder und 8ftimmige Motetten von Phil. van Berg, Heinrich Schütz und Joh. Seb. Bach erklangen. U.

Mit Unterftützung des Minifterpräfidenten Klagges und des Oberbürgermeifters Dr. Heffe wird in Braunfchweig eine Mufikfchule für den Bann 92 der HJ gefchaffen, die Mitte April eröffnet wird.

Die an die Staatliche Hochfchule für Mufik in Berlin kommandierten 200 Militärmufiker wurden zu einem Männerchor zufammen-

geschlossen, den Prof. Dr. Fritz Stein leitet, und der die künftigen Musikmeister der Wehrmacht zur Befruchtung des Mannschaftssingens in ihrer Truppe befähigen soll.

Dr. Hans Joachim Zingel (Harfe) musizierte unlängst gemeinsam mit Hans Peter Schmitz (Flöte) im Musiksaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Halle. Es kamen selten gespielte Werke für Flöte und Harfe zu Gehör, u. a. eine Suite in e-moll von J. B. Loeillet (1653—1728).

## KIRCHE UND SCHULE

Prof. Friedrich Högner gab in Bremen, Hannover und Köln Orgelabende mit Werken von Michael Prätorius, Dietrich Buxtehude, J. S. Bach, Johannes Brahms, Max Reger, Karl Hasse, Hans Weyrauch und M. M. Stein. In Köln hielt er im Saale der Musikhochschule einen Orgel-Improvisationskursus für die Organisten des Rheinlandes.

Die Evangelische Kantorei München führt einen Bach-Zyklus 1938 durch, der neben Motetten und Kantaten einige der in München seltener aufgeführten Werke Bachs enthalten soll. So galt der erste Abend der Aufführung von der „Clavierübung III. Teil", bei der Karl H. Weiler die Orgel spielte und die Kantorei unter Leitung von Prof. Friedrich Högner die zugehörigen Choralsätze sang. Es folgen u. a. das „Musikalische Opfer", die „Kunst der Fuge", ein Motettenabend mit Werken der Familie Bach, unbekannte Kammermusikwerke. Im Rahmen dieses Bach-Zyklus wird der Chorverein für evangelische Kirchenmusik unter Leitung von Prof. Ernst Riemann die Johannes-Passion bringen.

Alte und neue Musik erklang in einer Abendmotette der St. Johannis-Kirche zu Crimmitschau unter Leitung von KMD Paul Bräutigam: Dietrich Buxtehude, Präludium und Fuge F-dur für Orgel und seine Missa Brevis für fünfst. Chor, Joh. Seb. Bach, Präludium und Fuge C-dur für Orgel und die Sopranarie „Höchster, was ich habe", Walter Füß, Neue deutsche Weihnachtsmusik für eine Singstimme, Flöte, Violine und Cembalo, Helmut Bräutigam, 4 Weihnachtsmotetten für vierst. Chor und Paul Gerhardt, Gesänge und Choralvorspiele.

Gerard Bunk spielte in seinen jüngsten Orgelfeierstunden in der Reinoldikirche zu Dortmund zeitgenössische Musik von Otto Heinermann, Hermann Grabner, Karl Höller, J. N. David, Gerard Bunk und Kurt Emmerich.

Domorganist Hermann Zybill, einer unserer tatkräftigsten Pioniere für die lebende Musik, widmete erneut ein Orgelkonzert im Dom zu Zwickau ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen: Joh. Nep. Davids „Fantasie und Fuge e-moll", Hans Friedrich Micheelsens „Choralmusik", Max Jobsts Orgelpartita „Mitten wir im Leben sind", Hermann Wagners „Präludium und Fugato e-moll" und Karl Höllers Choralvariationen „Jesu, meine Freude" gelangten durch ihn zu eindrucksvoller Erstaufführung.

Die Berliner Propstei begann mit dem neuen Jahre die regelmäßige Aufführung von Bach-Kantaten in der Klosterkirche durch Hans Georg Görner und seine Mitarbeiter aus dem Collegium Musicum der Propstei.

Das ausgezeichnete Schaette-Quartett aus München veranstaltete in der Kirche zu Lauscha im Auftrag des Volksdienstes der thür.-evang. Kirche eine unvergeßliche Weihestunde mit Bachs „Kunst der Fuge". W.

KMD Schneider in Greiz führte Roderich von Mojsisovics' Weihnachtskantilene, eine Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel Ende des vergangenen Jahres örtlich erstmalig auf.

## PERSÖNLICHES

Prof. Dr. Hermann Unger wurde mit der Landesleitung Rheinland der Reichsmusikkammer betraut.

GMD Carl Elmendorff wurde ab Herbst des Jahres als Dirigent an die Berliner Staatsoper berufen.

Paul Becker wurde in Nachfolge von GMD Gahlenbeck zum Leiter der Städtischen Musikpflege in Kiel ernannt.

Prof. Hans Beltz von der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Berlin wurde als Professor für Klavierspiel an die Musikakademie in Tokio berufen.

Die Mitglieder des Orchesters des Deutschen Opernhauses in Berlin Carl Hartwig (1. Violine), Hans Seidel (2. Violine), Kammermusiker Erwin Karohl (Bratsche) und Willy Maul (Cello) haben sich zu einem Quartett, dem Hartwig-Quartett zusammengeschlossen.

KM Momme Mommsen-Coburg geht als Nachfolger des nach Dortmund berufenen KM Erich Riede als Erster Kapellmeister an die Kölner Oper.

Oberspielleiter Richard Rückert vom Stadttheater Kiel wurde als Intendant an das Liegnitzer Stadttheater berufen.

Der Organist und Chordirigent Otto Weu kann auf eine zehnjährige erfolgreiche Tätigkeit zurückblicken. Bald nach seiner Ausbildung bei den Professoren Fischer, Heitmann und Ochs wurde der jugendliche Musiker als Organist an St. Ulrich nach Halle a. d. S. berufen. Während seiner dortigen achtjährigen Wirksamkeit hat er nicht nur als Kirchenmusiker in zahlreichen Orgelabenden, sondern auch als Dirigent verschiedener Chorvereinigungen, als Kreischormeister und als Lehrer an der Kirchenmusikschule Aschersleben seine vielfachen künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis gestellt. 1935 berief man Weu an die

Nikolaikirche in Stralsund und zum Leiter der Städtischen Chorvereinigung dortselbst. Zugleich übernahm er den Musikunterricht am Gymnasium. Im Herbst 1937 wurde er nach Berlin berufen.
Z.

*Geburtstage.*

Am 4. Februar vollendete der einst sehr gefeierte Geiger Prof. Waldemar Meyer sein 84. Lebensjahr.

Der bekannte Musikwissenschaftler Prof. Dr. Max Seiffert wurde am 9. Februar 70 Jahre alt. (Vgl. hierzu S. 278 und 294.)

Am 28. Januar feierte der bedeutendste derzeitige Beethoven-Interpret Frederic Lamond seinen 70. Geburtstag.

MD Heinrich Cassimir, der seit 21 Jahren dem Lehrkörper der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe angehört und auch als Komponist hervorgetreten ist, wurde am 23. Februar 65 Jahre alt.

Der bekannte finnische Komponist Selim Palmgren wurde am 16. Februar 60 Jahre alt.

Der Bamberger Komponist Lukas Böttcher, ein Schüler Humperdincks, der besonders als Liedkomponist bekannt geworden ist, wurde am 13. Februar 60 Jahre alt.

Der Dresdener Pianist und Tonsetzer Rudolf Feigerl, von 1906 bis 1921 Lehrer für Klavier am Konservatorium Dresden, wurde am 29. Januar 60 Jahre alt. Kompositorisch hat er sich mit Werken für Klavier, für Sologesang, Männergesang und Orchester beschäftigt.

*Todesfälle.*

† Mary Wurm am 21. Januar. Mit der im Alter von 77 Jahren in München verstorbenen Pianistin und Komponistin Mary Wurm ist eine der letzten noch lebenden Clara-Schumann-Schülerinnen dahingegangen. Die Verstorbene war als Tochter deutscher, dem Allgäu entstammender Eltern am 18. Mai 1860 zu Southampton geboren und empfing ihren Musikunterricht in Deutschland, auf den Konservatorien in Stuttgart und Frankfurt. An letzterem Orte genoß sie die pianistische Unterweisung durch Clara Schumann. Mit Robert Schumanns Klavierkonzert debutierte denn auch die 20jährige im Krystallpalast zu London, um 1884 mit dem Mendelssohn-Stipendium ausgezeichnet zu werden, das ihr eine Weiterbildung bei Sullivan, Stanford und Bridge ermöglichte. In das Jahr 1899 fällt ihr Versuch der Bildung eines von ihr geleiteten Damenorchesters. Später lebte Mary Wurm als Pianistin und Lehrerin in Hannover und Berlin; seit 1925 hatte sie München zum Wohnsitz erwählt. Auch kompositorisch war sie, als Schülerin Humperdincks, eifrig tätig, denn sie hat sich in fast allen Gattungen des kammermusikalischen Schaffens versucht, schrieb ein Klavierkonzert, Chöre, zwei Kinderoperetten, sowie die Oper „Die Mitschuldigen" (nach Goethe), die 1923 in Leipzig herauskam. In den letzten Jahren arbeitete sie an einem Buch über „Mozart in München", das im Manuskript fertig vorliegt, und sammelte umfängliches Studienmaterial über Mozarts Beziehungen zu London.
Dr. W. Zentner.

† in Bern der Pianist und Tonsetzer Prof. Bertrand Roth, einer der letzten Schüler Franz Liszts. (Vgl. hierzu S. 301.)

† am 13. Februar einer der letzten Vorkämpfer für Richard Wagner, der bekannte Rassenforscher Prof. Dr. Ludwig Schemann, dessen 85. Geburtstag wir soeben feierten. (Vgl. hierzu S. 301.)

† nach kurzer Krankheit im 56. Lebensjahre Prof. Hermann Roth von der Berliner staatl. Hochschule für Musik, der durch die Textbearbeitung und Neueinrichtung von Händels „Tamerlan" und „Alcina" und Mozarts „Don Giovanni" bekannt geworden ist.

† am 23. Januar in Heidelberg der ehemalige MD Richard Franck im 80. Lebensjahre. Er war seinerzeit ein geschätzter Pianist und seine Kammermusikwerke fanden nicht nur in Deutschland, sondern auch im Ausland ehrenvolle Aufnahme.

† am 9. Februar Staatsoperndirektor i. R. Hermann Kutzschbach, der langjährige verdiente Dirigent der Dresdener Staatsoper, im 63. Lebensjahre.

† in Wien im Alter von 45 Jahren der schweizerische Komponist Hans Otto Voigt, der sich als Theorielehrer und Opernkorrepetitor einen Namen machte.

† im Alter von 47 Jahren der englische Komponist Ivor Gurney, der Kammermusik und Lieder schrieb.

† am 19. Januar Rosa Mayreder, die Textdichterin von Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor", Witwe des Architekten und Wohnungsreformers Hofrat Prof. Dr. Karl Mayreder, im 80. Lebensjahr.

## BÜHNE

Josef Reiters „Totentanz" kommt dieser Tage am Berliner Opernhaus zur Erstaufführung. Daran schließt sich seine einaktige Oper „Der Bundschuh".

Die Stadtverwaltung Düsseldorf beschloß den Bau eines Düsseldorfer Opernhauses.

Fritz von Borries' „Magnus Fahlander" kam nach seiner erfolgreichen Düsseldorfer Ur-Aufführung soeben in Gegenwart des Komponisten an der Pfalzoper Kaiserslautern zu einer festlichen Aufführung.

Das Orchester des Nationaltheaters Mannheim wurde zu einem Konzert in der Berliner Konzertgemeinde unter Leitung seines Dirigenten GMD Carl Elmendorff eingeladen.

Das Regensburger Stadttheater, das Theater der Bayer. Ostmark, nahm sich erfreulicherweise um Peter Cornelius' „Barbier von

Bagdad" an, den es in einer ausgezeichneten Aufführung herausbrachte.

Christoph Willibald Glucks „Orpheus" kam im Düsseldorfer Opernhaus zur Aufführung.

Im Rahmen einer kulturellen Austauschaktion wird das Ensemble des Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheaters in Berlin mit Friedrich Smetanas Volksoper „Die verkaufte Braut" gastieren. U.

Nürnberg veranstaltet auch in diesem Sommer festliche Opern-Aufführungen, die mit dem „Lohengrin" am 21. Juni und den „Meistersingern" am 26. Juni ihren Anfang nehmen.

Das Opernhaus Frankfurt a. M. bereitet eine Neuinszenierung von Mozarts „Cosi fan tutte" in der Bearbeitung von Siegfried Anheißer vor.

Am Kölner Opernhaus kam soeben Eugen Bodarts heitere Oper „Spanische Nacht" zur Erstaufführung.

Das Gastspiel des polnischen Nationalballetts im Nürnberger Opernhaus wurde zu einem großen künstlerischen Ereignis.

## KONZERTPODIUM

Anläßlich seines 75. Geburtstages wurde die Symphonie des Landgrafen Friedrich Alexander von Hessen vom Freiburger städtischen Orchester, unter Leitung von GMD Franz Konwitschny, in Anwesenheit des Komponisten mit starkem Erfolg zur Aufführung gebracht.

Die Freiburger Kammermusik-Vereinigung — bestehend aus dem Streichquartett und dem Bläserquintett des städtischen Orchesters —, die es sich zur Aufgabe gemacht, vorwiegend wenig bekannte Werke in ihren Abenden zu vermitteln, brachte mit überaus großem Erfolg in ihrem zweiten dieswinterlichen Kammerkonzert interessante, selten zu hörende Werke von Dvořák, Blumer und Onslow.

Kurt Thomas' neues Klavierkonzert kommt in diesem Winter noch in Breslau, in M.-Gladbach, Bielefeld und Wiesbaden zur Aufführung.

Erfreulicher Weise mehren sich die Aufführungen der Werke Franz Schmidts im Reich: so kamen soeben in Hannover seine 2. Symphonie Es-dur, in München seine „Variationen über ein Husaren-Lied" zur erfolgreichen Erstaufführung.

In den Sinfoniekonzerten des Freiburger Stadttheaters gelangte unter GMD Franz Konwitschny die dritte Sinfonie „Im Hochgebirge" op. 130 von Heinrich Zöllner zur Aufführung.

Die um die zeitgenössische Musikpflege besonders verdiente Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze bringt Anfang März im dortigen Kurhaus mehrere zeitgenössische Werke: Ludwig Roselius' „Sonate h-moll", Walter Niemanns „Fränkische Sonate", „Venezianische Gärten" und „Impression: Gärten im Frühling" zur Erstaufführung. Den 1. Teil des Konzertabends füllt alte Musik von Bach, Haydn, Schubert und Chopin, die zum Teil ebenfalls erstmals dort erklingt.

Roderich von Mojsisovics' Sonate für Bratsche und Klavier W. 74 kam im Wiener Akademischen Wagner-Verein durch Camillo Pfersmann und Fritz Kuba zur örtlichen Erstaufführung.

In einer „Deutschen Weihestunde" in Graz erklang Hanns Holenias „Grenzlandkantate" mit dem neuen Text von Hermann Pferschy in Form der „Offenen Singstunden".

GMD Carl Schuricht leitet den Beethoven-Mozart-Zyklus der Berliner Philharmoniker, der insgesamt 7 Konzerte umfaßt.

Von Hermann Henrich hörte man kürzlich eine Chaconne über die Dur-Tonleiter für Orchester in Dresden und Gelsenkirchen, eine Symphonie in einem Satz in Gleiwitz und Ludwigshafen und die Oper „Beatrice" aus dem Staatstheater Karlsruhe über den Reichssender Stuttgart.

Im Zuge der Wiedererweckung Altlüneburger Musik fand soeben in Lüneburg ein zweites Konzert statt, das diesmal mit Werken des Lüneburgers Johann Sommer und des Johanniskirchenorganisten Johann Steffens bekanntmachte. Um die Durchführung machten sich Chor und Orchester der Hochschule für Lehrerbildung in Hamburg verdient unter Leitung des Musikwissenschaftlers Dr. G. Fock, der als Bearbeiter einer „Geschichte der Musik in der Stadt Lüneburg" mit dem Stoff besonders vertraut ist.

Die Münchener Philharmoniker kehrten kürzlich von einer erfolgreichen Konzertreise unter Siegmund von Hausegger und Adolf Mennerich durch die Nord- und Westmark zurück und wurden von ihrer Heimatstadt festlich empfangen.

Im 6. Symphoniekonzert der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart machte GMD Herbert Albert mit Wolfgang Fortners „Symphonie konzerante" bekannt.

Zwischen dem Reich und Österreich wurde noch für diese Spielzeit eine Reihe von Austauschkonzerten beschlossen, die den Kulturaustausch zwischen den beiden Ländern ihrerseits mit fördern sollen. Die erste dieser Veranstaltungen fand bereits Anfang Februar im Haus der deutschen Presse in Berlin statt und machte mit Werken von Bayer, Bittner, Freihofer, Folba, Fredel, Kantscheider, Hochstetter und Wetchy bekannt.

Im 7. Symphoniekonzert der Stadt Krefeld setzte sich MD Werner Richter-Reichhelm für Walter Drwenskis neue Symphonie Nr. 2 c-moll Werk 40 ein.

In Tübingen wurde eine Sonate für Flöte und Klavier des jungen Marburger Organiſten Friedrich Würzner erfolgreich uraufgeführt.

Der Städtiſche Geſangverein und das Städtiſche Orcheſter Koblenz führten in Neuwied Haydns „Jahreszeiten“ auf.

Das Städtiſche Orcheſter in Zwickau wurde für den Sommer als Kurkapelle nach Misdroy verpflichtet.

In München wurde ein neues, im NS-Lehrerbund verankertes Sinfonieorcheſter gegründet, deſſen Ausbau und Leitung Karl Meiſter übernommen hat.

Im 6. Philharmoniſchen Konzert in Bremen hörte man zum erſten Mal Joh. Nep. Davids „Partita für Orcheſter“, im 7. Werner Trenkners „Variationenſuite über eine Lumpenſammlerweiſe“ unter der Stabführung von GMD H. Schnackenburg.

Prof. Georg Schumann machte kürzlich in der Singakademie zu Berlin mit ſeiner neuen Schöpfung „Elegie nach Worten von Friedrich Hölderlin“ für fünfſtimm. Chor und Orcheſter, Werk 78 b bekannt.

Hans Chemin-Petits Symphonie a-moll hat zwei erfolgreiche Aufführungen, im Rahmen der Internationalen Austauſchkonzerte in Winterthur und in Remſcheid unter MD Margraf, erlebt.

Die kleine Symphonie von Ottmar Gerſter kam ſoeben in Hildesheim durch Fritz Lehmann zur Aufführung.

Georg Kulenkampff ſpielte Robert Schumanns ſoeben uraufgeführtes Violinkonzert nunmehr auch in Düſſeldorf, Remſcheid, Altenburg, Zwickau, Wien, Amſterdam, Breslau, Bonn und Dresden.

Walter Niemann ſpielt dieſer Tage im Oſerſaal des Gohliſer Schlößchens eigene Klavierwerke.

GMD Karl Böhm brachte die Luſtſpielouverture von Boris Blacher in Berlin und ſeine „Konzertante Muſik“ in Dresden zur Aufführung.

Die geplante Konzertreihe für die HJ, die der deutſchen Jugend Meiſterkunſt vermitteln will, nahm ſoeben mit einer Veranſtaltung der Berliner Philharmoniker mit Wilhelm Furtwängler am Pult ihren glanzvollen Anfang. Der Meiſterdirigent hatte Glucks Alceſte-Ouverture, Stücke aus Schuberts „Roſamunde“, Richard Strauß' „Eulenſpiegel“ und Beethovens c-moll Symphonie gewählt.

Philippine Schicks Werk 33 „Vom Frieden der Liebe“ erklang in einer Leipziger Veranſtaltung „Frauenſchaft im Wort und Ton“.

Lotte Erben-Groll bringt demnächſt in Dresden zwei neue Kompoſitionen für das Cembalo von Joachim Kötzſchau zur Uraufführung.

Paul Graeners neues Violinkonzert kam bereits in Chemnitz, Berlin und Solingen mit Profeſſor Wilhelm Stroß als Soliſt zur Aufführung. Weitere Aufführungen ſind in Kaſſel (mit Centa Bergmann) und in Gelſenkirchen (mit Maria Wenz) vorgeſehen.

In einem Kammerkonzert in Mettmann, Kreis Düſſeldorf, kamen Karl Schönemanns „Kleines Thema und ſieben Abwandlungen für Klavier“ durch Magdalena Vogel zur erfolgreichen Aufführung.

Hans Wolfgang Sachſes „Vier beſinnliche Lieder für Alt“ mit Klavier, kamen in einem Konzert der Kreismuſikerſchaft Plauen durch die Altiſtin Petronella Bofer zur erfolgreichen Uraufführung. Seine Hamſun-Orcheſterlieder vermittelte Hans Kunz im VI. Symphoniekonzert in Zwickau.

Wilhelm Mengelberg will das neue Orcheſterwerk Richard Mohaupts „Drei Epiſoden“ demnächſt aus der Taufe heben.

Der Hamburger Pianiſt Hans Hermanns ſpielte in einem Hamburger Klavierabend zwei neue eigene Werke, ſechs Präludien über B-A-C-H und ſechs Humoresken.

In Altona hörte man Wolfgang Fortners „Feierkantate“ und die Chorgemeinſchaft „Wächter des Lichts“ von Ludwig Weber.

Konzertmeiſter Karl Gehr vom Landestheater Altenburg hatte bei einem Feſtkonzert des Richard-Wagner-Verbandes deutſcher Frauen als Soliſt mit einem Violinkonzert von Siegfried Wagner einen außerordentlichen Erfolg.

Friedrich Reidingers „Muſik aus der Oper Römerzug“ (Konzertfaſſung) kam kürzlich im Wiener Konzertverein unter Prof. A. Konrath zu einer erfolgreichen Uraufführung.

Die Weimarer Sopraniſtin Anne Lonk wurde von GMD H. Seidelmann-Deſſau für die erſte Sopranpartie (Gretchen) in Robert Schumanns „Szenen aus Fauſt“ verpflichtet, die im Rahmen der Muſikwoche des Gaues Magdeburg-Anhalt am 11. April im Friedrich-Theater in Deſſau zur Aufführung kommen.

Prof. Wilhelm Stroß ſpielte unter GMD Leſſing in Baden-Baden mit ſtarkem Erfolg das Brahms'ſche Violin-Konzert, unter GMD Reichwein das Beethoven-Konzert und die Romanze F-dur, im Leipziger Gewandhaus unter Prof. Hermann Abendroth Bruchs g-moll-Konzert.

Karl Höllers Streichquartett op. 24 gelangt im April durch das Strub-Quartett im Rahmen eines Kammermuſikabends der neuen „Hans Pfitzner-Geſellſchaft“ in Berlin und auf dem „Internationalen Muſikfeſt“ in Baden-Baden zur Aufführung.

Karl Meinberg brachte in Hannover im Sängerkranz-Konzert ſein großes Werk für vierſtimmigen Frauen- und zweiſtimmigen Jugendchor „Volk und Arbeit“ (Text von Rudolf Behrens), unter eigener Leitung zur Uraufführung. Seine „Variationen für Bratſche und Orcheſter“ hob Otto Ebel von Soſen in der Veranſtaltung

„Zeitgenössische Musik in Niedersachsen" mit dem Niedersächsischen Sinfonieorchester und dem Solisten Friedrich Both in Hannover aus der Taufe.

Das Städtische Orchester zu Meißen brachte in seinem letzten Konzert als Hauptwerke J. Ch. Bachs Sinfonia in B-dur, Regers Ballettsuite und von Ottmar Gerster das Capriccetto für vier Pauken und Streichorchester zu Gehör. Die Leitung lag in den bewährten Händen des Städtischen KM Herbert Nerlich. Das nächste Konzert wird als „Robert Schumann-Abend" ausgestaltet werden; Richter-Haaser (Dresden) wird dabei das a-moll-Konzert für Klavier und Orchester zum Vortrag bringen.

Prof. Ludwig Hoelscher wird das von ihm in Essen uraufgeführte „Cello-Konzert" von Max Trapp im April auf dem zeitgenössischen Musikfest in Dresden unter Paul van Kempen und im Mai auf dem Internationalen Musikfest in Stuttgart unter GMD Albert spielen.

Hans Pfitzners neues Duo für Violine und Cello mit Orchesterbegleitung gelangte soeben in Jena unter Prof. Volkmann mit den Professoren Strub und Hoelscher zur Aufführung und wird demnächst auch in Berlin, Beuthen, Hamburg, Hindenburg, München, Wien zu hören sein.

Der Orchesterverein Lauscha veranstaltete ein Sinfoniekonzert unter Leitung seines Dirigenten Adolf Greiner-Schwed mit Werken von Ottmar Gerster („Festliche Musik"), Beethoven (2. Sinfonie), Grieg (Streichquartette) und Anton Bruckner (1. Satz der 4. Sinfonie).

Prof. Leopold Reichwein brachte im 4. Sinfoniekonzert der Stadt Bochum die „Eichendorff-Suite" von Friedrich Reidinger (Wien) zur Erstaufführung, die sehr freundlich aufgenommen wurde.

Hans Pfitzner hat zu seiner Kantate „Von deutscher Seele" eine verkleinerte Instrumentation geschaffen, um Aufführungen auch in solchen Städten zu ermöglichen, die wegen Besetzungsschwierigkeiten das Werk bisher nicht aufführen konnten.

Bei dem Schwäbischen Sängerbundesfest wird die soeben erschienene Kantate von F. W. Karl „Wir sind Kameraden", Worte von Herybert Menzel und Herbert Böhme für Männerchor, Bariton und Blasorchester mit 400 Sängern zur Aufführung gebracht.

Prof. Carl Leonhardt dirigierte in Tübingen zur Vorfeier des Jahrestages der Machtergreifung Anton Bruckners Vierte Symphonie und erwies sich dabei als vortrefflicher Bruckner-Dirigent.

Der Steirische Tonkünstlerbund in Graz beging sein zehnjähriges Bestehen durch ein Festkonzert im Kammermusiksaal der Steiermärkischen Sparkasse unter Leitung von KM Günther Eifel, wobei das Concerto grosso antico W. 86 von Otto Siegl, Drei Stücke für Streichorchester von Josef Kolleritsch, W. 18, das erste Klavierkonzert (mit Streichorchester) von Roderich von Mojsisovics (Solist: Hellmuth Czerny) und Lieder mit Klavier von Konrad Stekl, August Stelzer, Waldemar Bloch und Arthur Michl zur Aufführung kamen. Sowohl der Dirigent des Abends, Günther Eisel, als auch die Tondichter Otto Siegl, Konrad Stekl, August Stelzer, Josef Kolleritsch, Waldemar Bloch, Arthur Michl sind früher Schüler Roderich von Mojsisovics' gewesen.

Ermanno Wolf-Ferraris neues „Divertimento" für Orchester fand bei seiner Uraufführung in Wien und seiner Erstaufführung in Dresden unter Prof. Dr. Karl Böhm eine vorzügliche Aufnahme, sodaß Prof. Böhm das Werk auch auf das Programm seines Konzertes in Florenz setzte. Weitere Aufführungen des „Divertimento" finden in Braunschweig (Abendroth), Köln (Papst), Wiesbaden (Vogt) statt.

Von Robert Carl erschien Mitte Februar eine abendfüllende Kantate „Das Hohelied von deutscher Arbeit" nach Worten von Walther Stein für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, für das bereits sechs Aufführungen festgelegt sind. Bei dem diesjährigen Deutschen Sängerbundestag in Saarbrücken wird die Kantate ebenfalls aufgeführt.

Im Celler Schloßtheater werden im Laufe des Winters 4 Kammermusikabende durchgeführt.

Das Landesorchester Gau Baden führt soeben unter Leitung von GMD Seeber van der Floe eine Gastspielreise durch den Gau Baden durch.

KMD Richard Trägners Werk 27 „Drei Stücke für Orgel", ein Werk, das der besonderen Anlage der Kufsteiner Heldenorgel Rechnung trägt und ihrem Organisten gewidmet ist, bringt MD Kirchmair demnächst auf der Heldenorgel zum Erklingen.

Das Grenzlandtheater in Annaberg veranstaltete eine Richard Wetz-Feier, bei der die Kleist-Ouverture „Hyperion" und die 2. Symphonie unter Leitung von MD Karl Potansky erklangen.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Erdlen hat ein Liederspiel nach Löns-Worten „Aber dies — aber das", ein Spiel von niederdeutscher Landschaft und niederdeutschen Menschen, für Sopran-, Bariton- und Tenorsolo, Männerchor und Kammerorchester beendet, das Anfang März durch die Hamburger Liedertafel unter Konrad Wenk aus der Taufe gehoben wird.

R. C. von Gorrissen vollendete soeben 3 „Partiten im alten Stil" (op. 18, Nr. 1 für Cellosolo, Nr. 2 für Bratschensolo, Nr. 3 für 2 Geigen).

Der junge Regensburger Komponist Richard Gabler hat ein neues symphonisches Werk „Alte Stadt" beendet, das Regensburg besingt und im

nächsten Konzertwinter in Regensburg zur Uraufführung kommen soll.

Der junge Leipziger Komponist Hermann Wagner, der soeben als Dirigent des Kammerorchesters der fränkischen HJ in den Stab der Gebietsführung Franken der HJ berufen wurde, vollendet soeben ein Tanzspiel „Bäuerliches Fest".

Werner Hübschmann schuf eine neue Liedfolge für gemischten Chor „Die Dinge des Lebens" nach Worten von Hans Pfanner, die KMD Paul Geilsdorf Anfang April mit seinem Pauli-Kirchenchor in Chemnitz singen wird.

Der Tanzkapellmeister der Berliner Staatsoper Herbert Trantow arbeitet soeben an einer neuen Oper „Fiesco" nach dem Schillerschen Trauerspiel.

Der Ulmer Komponist Fritz Holtzwart, dessen Orchestersuiten bereits wiederholt in den Reichssendern erklangen, hat soeben „Drei deutsche Waldidyllen für großes Orchester" beendet.

Roderich von Mojsisovics schreibt soeben eine Serenade für Streichorchester Werk 88. Das dreisätzige Werk wird noch in diesem Winter in München durch Konservatoriums-Direktor Jakob Trapp mit seinem Kammerorchester zur Uraufführung kommen.

## VERSCHIEDENES

Anläßlich der großen Rundfunk-Festaufführung von Anton Bruckners V. Symphonie im Rahmen der Bruckner-Reichssendungen zeigt die Reichsrundfunkgesellschaft im Haus des Rundfunks Berlin eine Bruckner-Ausstellung, für die die Internationale Bruckner-Gesellschaft in Wien, sowie die Preußische Staatsbibliothek wertvolle Bruckner-Handschriften zur Verfügung stellten.

Zur Förderung der Hausmusik haben sich die Hamburger Chöre und Laienorchester zu einer niederdeutschen Chor- und Orchestergemeinschaft, die „Vereinigung Niederdeutsches Hamburg", zusammengeschlossen. In den Räumen der dortigen Musikbücherei wird ein Hausmusiksaal, „Johannes Brahms-Saal", geschaffen, der der Vereinigung zur Verfügung steht. Ferner wird die Arbeit durch die Bereitstellung des reichen Schatzes der Musikbücherei unterstützt.

Aus London kommt die Nachricht, daß im britischen Museum eine Anzahl bisher unbekannter Händel-Lieder aufgefunden worden seien.

Der Präsident der Reichstheaterkammer hat eine Sammlung von Geldspenden für das Richard Wagner-Denkmal in Leipzig bei den Besuchern der Wagner-Festaufführungen des Reiches in diesem Wagner-Festjahr genehmigt.

Prof. Eugen Püschel-Chemnitz hielt im dortigen wissenschaftlichen Verein einen mit großem Beifall aufgenommenen Vortrag über „Musik und Rasse".

Der Thüringer Geigenbauer Lindörfer scheint dem Geheimnis der alten Meistergeigen auf der Spur zu sein. Er baute aus alten Balken, die er aus den Überresten des Stuttgarter Schloßbrandes erwerben konnte, Instrumente, die einen selten schönen Klang haben sollen, den man auf das hohe Alter des Holzes zurückführt.

Dr. Paul Bülow-Lübeck hielt in der ersten diesjährigen Veranstaltung der Ortsgruppe Lübeck des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen einen Vortrag über „Cosima Wagner — ein Frauenschicksal im Leben und Werk des Genius", der von tiefer Versenkung in den Stoff zeugte.

Das tschechoslowakische Schulministerium hat von der Schlußszene des zum Mozart-Jubiläum im Prager Ständetheater neuinszenierten „Don Giovanni" von dem Bildhauer K. F. Neumann ein Modell anfertigen lassen, das als Geschenk für das Mozart-Museum in Salzburg bestimmt ist. U.

Mussolini genehmigte den Plan einer Internationalen Geigenbauschule in Cremona.

Auf Einladung der Ortsgruppe Karlsruhe des „Bayreuther Bundes" sprach Dr. Wilhelm Zentner-München über Ermanno Wolf-Ferrari.

Der Frankfurter Pianist Willy Renner sprach auf Einladung von Georg Schünemann im musikhistorischen Seminar der Universität Berlin über sein Werk „Die Lehre von der natürlichen Funktion der Töne auf Grund des Gesetzes der Teiltonreihe".

## MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender München beginnt eine Konzertreihe klassischer Musik für die Jugend, bei der den einzelnen Werken jeweils kurze Einführungsworte vorausgehen. Das erste Konzert, das kürzlich vom Odeon gesendet wurde, galt Haydn, Mozart und Schubert.

Der Duisburger Organist Josef Tönnes spielte in einer Orgelstunde des Reichssenders Köln Werke von Bach.

Im Luxemburger Sender kommt das Violinkonzert von Karl Hasse zur Aufführung. Den Solopart hat Prof. Georg Beerwald übernommen.

Im Frankfurter Reichssender fanden sowohl von Freiburg als von Konstanz aus Aufführungen von Heinrich Zöllners Serenade für Streichorchester und Flöte statt.

Der Reichssender Stuttgart vermittelte soeben Felix v. Woyrschs neuestes Konzertwerk „Thema und Variationen" für großes Orchester op. 76.

Hugo Wolf zum Gedächtnis sprach Erich Fortner am Deutschlandsender über Leben und Schaffen des genialen Tonschöpfers.

Karl Ludolf Weishoff spielte im Reichssender Königsberg Walter Niemanns Präludium, Menuett und Capriccio Werk 133 und Julius Weismanns Silberstiftzeichnung Werk 119.

Ermanni Wolf Ferraris Kurzoper „Suſannes Geheimnis“ geht dieſer Tage über den Deutſchlandſender.

Der Reichsſender Berlin hat zum Gedächtnis Felix Draeſekes († 26. Febr. 1913) die Aufführung ſeiner Symphonie in G-dur Werk 12, der Serenade Werk 49 und der Erſten Bratſchenſonate c-moll vorgeſehen.

Prof. Wilhelm Stroß vermittelt demnächſt auch im Reichsſender München das bereits vielerorts von ihm geſpielte Violinkonzert von Paul Graener Werk 104.

Der weſtdeutſche Pianiſt Erwin Biſchoff ſpielte im Reichsſender Saarbrücken neue italieniſche und franzöſiſche Muſik und wurde eingeladen auch im Reichsſender Köln ſpaniſche und franzöſiſche Klaviermuſik zu ſpielen.

Meta und Willy Heuſer ſpielten im Reichsſender Frankfurt die Sonate Werk 9 von K. Szymanowski.

Das bereits vielfach geſpielte „Divertimento“ für Orcheſter op. 19 von Kurt v. Wolfurt gelangt Anfang März im Reichsſender München und im Deutſchen Kurzwellenſender zur Aufführung.

Die Leitung der muſikaliſchen Angelegenheiten des neuen deutſchen Rundfunkſenders in Melnik in der Tſchechoſlowakei wird der ſudentendeutſche Komponiſt Dr. Heinrich Simbriger aus Auſſig beſorgen. Als Kapellmeiſter des Senders werden die Herren Friedrich Rieger und Rudolf Maria Mandee tätig ſein, als Vorſtand der Schallplattenabteilung Dr. Heinrich Swoboda, der bisherige muſikaliſche Leiter der Prager deutſchen Sendung. U.

Roderich von Mojſiſovics' „Iſtrianiſche Serenade“ für kleines Orcheſter W. 87, die Ende vergangenen Jahres im Reichsſender München unter KM Liſt zur Uraufführung kam, wurde vom Radio Wien für März angenommen.

Der Reichsſender Stuttgart hat einen großen, auf zehn Abende berechneten Händel-Zyklus vorbereitet, der die Hauptwerke des Tondichters in vorbildlicher Wiedergabe vermitteln ſoll. Neben dem Orcheſter und Chor des Reichsſenders und dem Philharmoniſchen Chor Stuttgart wirken das Leipziger Gewandhausorcheſter und der Thomaner-Chor mit. In die Leitung teilen ſich Dr. Wilh. Buſchkötter, GMD Prof. Carl Leonhardt, Willy Steffen, Prof. D. Dr. Karl Straube und Bernhard Zimmermann.

Der Reichsſender Saarbrücken bringt Anfang März den Liederzyklus „Unvollendete Symphonie“ (nach den gleichnamigen Gedichten von Willi Schmid) von Paul Zoll zur Uraufführung.

Der Reichsſender Stuttgart brachte kürzlich das von der Stadt Wien preisgekrönte Klavierquartett in cis-moll von Friedrich Reidinger mit Renate Emmert und dem Großmann-Quartett zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

Im Prager deutſchen Rundfunk gelangte anfangs Februar Anton Dvořáks auf einen deutſchen Text von Theodor Körner komponierte Oper „Alfred“, ein unter Wagnerſchem Einfluß entſtandenes, aber auch bereits manche ſlawiſche Merkmale ſeines Schöpfers tragendes Werk, zur Uraufführung. Die gekürzte Rundfunkfaſſung der Oper hatte Dozent Dr. Paul Nettl beſorgt. Von der aus dem Jahre 1870 ſtammenden dreiaktigen Oper waren bisher nur die Ouvertüre, die als „Dramatiſche Ouvertüre“ ſelbſtändig herausgegeben wurde, und die Ballettmuſik bekannt. Die muſikaliſche Leitung der Oper hatte Kapellmeiſter Georg Singer, die Hauptrollen Frau Reich-Dörich ſowie die Herren Kubla, Paweletz und Gutmann inne. U.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Konzerte der Berliner Philharmoniker Anfang des Jahres in Brüſſel, London, den Haag u. a. O., unter Leitung von Wilhelm Furtwängler, wurden zu einem großen Triumph für die deutſchen Tonmeiſter und für die vermittelnden deutſchen Künſtler.

Im Rahmen des deutſch-italieniſchen Kulturaustauſches führte Prof. Ludwig Hoelſcher unter Mitwirkung von Ludwig Funk in verſchiedenſten Städten Italiens, ſo u. a. in Rom, Venedig, Bologna Celloabende durch.

GMD Hans Knappertsbuſch leitete in Florenz ein Wagner-Konzert, das von der zahlreichen Zuhörerſchaft ſtark bejubelt wurde. Auch in Athen wurde der deutſche Dirigent ſehr gefeiert.

Der kürzlich zum Profeſſor ernannte Kammerſänger J. M. Hauſchild erntete als Lieder- und Balladen-Sänger in Rom, Genua, Neapel, Florenz und Wien großen Erfolg. Anfang März wird er erſtmals in Paris ſingen.

Der Wagner-Zyklus in Monte Carlo erreichte kürzlich ſeinen Höhepunkt mit der Aufführung des „Siegfried“. Der Dirigent Franz von Hoeßlin und das Orcheſter wurden lebhaft gefeiert.

Im Rahmen eines Konzertes „Weibliche Komponiſten aller Länder“ in Prag, das das dortige Konſervatorium für Muſik veranſtaltete, war Deutſchland durch Philippine Schick verteten (4 Intermezzi für Klavier Werk 31).

Von dem jungen Komponiſten Fried Walter wurde die heitere Ouvertüre „Marionetten und Masken“ in London, Luxemburg, Hilverſum, Stockholm, Wien und Riga erfolgreich aufgeführt.

Glucks „Maienkönigin“ erlebte im Kgl. Opernhaus Budapeſt eine beachtenswerte Aufführung.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1937: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1938 HEFT 4

## INHALT

III. MUSIKERZIEHUNGSHEFT.



Bildbeilagen:



BEZUGSBEDINGUNGEN

**Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35**

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

# Ein Volk – Ein Reich – Ein Führer!

Der Beginn des neuen Heftes sei unser freudiger Willkommgruß an die Brüder in Österreich, die in diesen schicksalsschweren Tagen in die deutsche Volksgemeinschaft zurückkehren. Endlich sind die trennenden Grenzen gefallen zwischen den Völkern, die zueinander gehören. Gerade wir Musiker erleben diese Wende aus tiefstbeglücktem Herzen: ist doch die deutsche Musik ohne den Raum Österreich undenkbar. Wieviele große und kleinere Meister zogen von je in die Donaustadt, um dort zu ihrer Vollendung zu reifen, wieviele Deutsch-Österreicher schufen einen Großteil, wenn nicht ihr ganzes Leben im Reich! Es ist von je ein gegenseitiges Geben und Nehmen, das keine Vorherrschaft auf der einen, keine Zweitrangigkeit auf der anderen Seite kennt, das zu der Einheit zusammenschmolz:

## Deutsche Musik

Unser Dank an den Führer für die befreiende Tat sei der gesteigerte Einsatz all unserer Kräfte an dem uns im Volksganzen zugewiesenen Platz zum Aufbau einer wahrhaft deutschen Musikkultur:

Deutschland zur Ehre und zur Freude.

Am 10. April aber bekunden wir alle dem Führer unseren Dank durch unser freudiges

„Ja"

Heil Hitler!

Die Schriftleitung.

# Bei Hitler zu Gaste*)

Der ehemalige Direktor des Linzer Realgymnasiums und einstige Lehrer des Führers, Hofrat Dr. Eduard Huemer, war einer Einladung des deutschen Reichskanzlers nach Berlin gefolgt. Über diesen Besuch schreibt Hofrat Dr. Huemer:

Den folgenden Morgen erwartete mich auf dem Anhalter Bahnhof der Leiter der Privatkanzlei Hitlers, Herr Albert Bormann, begrüßte mich im Namen des Führers und brachte mich ins Hotel Adlon, für Wissende das Berliner Hotel allerersten Ranges. Ich war dort während meines Aufenthaltes fürstlich einquartiert und von aufmerksamster Sorge umhegt.

Der große Tag für mich war der 30. April, der, nebenbei bemerkt, in meinem Leben schon einmal eine Rolle gespielt hatte. Vormittag wohnte ich auf bevorzugtem Platz der Eröffnung der Ausstellung „Gebt mir vier Jahre Zeit" bei, die von Hitler eröffnet wurde. Was es hierbei zu hören und zu sehen gab, ist den Lesern der Tagesblätter bekannt, ich brauche dabei nicht zu verweilen, will nur sagen, daß die Eröffnungsfeier außerordentlichen Eindruck auf mich machte.

Hatte ich schon bei dieser Feier Gelegenheit, den Führer im Kreise seiner Minister und Mitarbeiter aus unmittelbarer Nähe zu beobachten, so brachte mir der Nachmittag das ersehnte Wiedersehen, dem mein Herz, wie leicht begreiflich, in namenloser Freude entgegenschlug. Ich leugne aber auch nicht, daß ich gegen eine große innere Erregung kämpfen mußte. Um 4 Uhr nachmittags war ich ins historische Kanzlerpalais beschieden. Mir wankte fast der Boden unter den Füßen, als ich im Innenhof ausstieg, aber der alte Motor folgte doch meinem Willen und tat seine Schuldigkeit; ich straffte mich und folgte dem Adjutanten durch die Flucht von Gemächern, aus denen der Atem großer, erhebender, aber auch tragischer Vergangenheit den Geschichtskundigen anweht. Ich brauchte nicht fünf Minuten zu warten, da kam Hitler zur Tür herein, schritt auf mich zu und hieß seinen bis ins Innerste ergriffenen Gast mit warmem Händedruck freundlich willkommen.

Es würde zu weit führen, eine Unterhaltung zu schildern, die in zwangloser Natürlichkeit, ja herzlich, eineinhalb Stunden währte und mich zweimal zu der Bemerkung drängte, daß ich es mit meinem Gewissen nicht verantworten könne, des Führers gerade in diesen Tagen besonders gedrängte Zeit so lange in Anspruch zu nehmen. Aber meine Bedenken wurden jedesmal in der liebenswürdigsten Weise beschwichtigt. So war es mir beschieden, alsbald unbefangen mit dem Manne zu plaudern, dem schon heute weltgeschichtliche Bedeutung zukommt, der aber, in seiner Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, jedes Menschenherz im Sturm gewinnen muß, das sich ihm aufrichtig eröffnet. Dieses Auge, in dem heiliger Ernst und menschliche Güte wunderbar vereint Ausdruck finden, ist der untrügliche Spiegel einer großen Seele. So kann nur ein Mensch in die Welt schauen, dem Verstellung und Lüge fremd sind, dem Wahrheit alles ist. Daß sich die Unterhaltung in erster Linie um die geliebte Heimat drehte, um die Tage der Jugend, ist ja selbstverständlich; solche Erinnerungen aufzufrischen war wohl mit ein Grund für die mir zugedachte Gastrolle. Die Erwähnung der geliebten Eltern des Reichskanzlers überzog sein seelenvolles Auge mit feuchtem Schimmer. Um 1/26 Uhr abends verließ ich — herzlich verabschiedet — „aber nur bis morgen!" — den Audienzsaal, vor dem schon wieder Staatsbesuche harrten. Von unvergeßlichen Eindrücken erfüllt, fuhr ich ins Hotel zurück.

Der 1. Mai, ein sonniger Frühlingstag, zeigte die Reichshauptstadt in prächtigem Schmuck. An den drei großen Feiern des Tages durfte ich wieder auf Ehrenplätzen in nächster Nähe der Reichswürdenträger und des Diplomatischen Korps teilnehmen und konnte so fast lückenlos all die Männer schauen, deren Namen uns aus der Presse geläufig sind. Die Feier im Stadion, wo Hitler zur Jugend sprach, — ein Märchenbild, das sich nicht beschreiben läßt; so etwas muß man gesehen haben. Die Festsitzung der Reichskulturkammer im Deutschen Opernhaus mit der gediegenen Ansprache Dr. Goebbels' und schließlich die Massenversammlung der Arbeiterschaft im Lustgarten, wo Hitler eine zündende Rede hielt, bannten meine Aufmerksamkeit bis 2 Uhr nachmittags.

Abends war ich noch zum Abschied beim Führer bestellt; die gleiche berückende Liebenswürdigkeit wie tags zuvor. Wieder wurden aus den geplanten paar Minuten volle zwanzig, und nachdem mich Hitler mit vielen Grüßen an die lieben Landsleute und die Heimat, die ihm sichtlich ans Herz gewachsen ist, entlassen hatte und ich schon im Flur stand, kam er noch einmal, wie ein Jüngling, dahergesprungen, faßte mich am Arm und sagte: „Kommen Sie, lieber Herr Professor, ich muß Ihnen noch etwas zeigen — unsere guten Leute!" Damit zog er mich die Treppe hinan und führte mich auf den historischen Balkon in der Wilhelmstraße, wo ihm eine berauschende Huldigung entgegenbrauste. Ein Menschenmeer wogte da unten. Ungezählte Tausende vereinigten ihre Stimmen zu einer gewaltigen Sinfonie der Liebe, die nicht enden zu wollen schien. Die Massen hatten schon Stunden gewartet, um ihren Führer zu sehen. Ich war erschüttert. Ich habe in meinen jungen Jahren auf Wiener Boden Lieblinge unseres Volkes kennengelernt, hinreißende Redner, wie Schönerer, Wolf, den unsterblichen Volksmann Lueger usw., hörte den brausenden Jubel, der diese wortgewaltigen Männer einst umbrandete, aber hier, in der elementar zum Ausbruch kommenden Begeisterung einer Hitler-Rede sah ich alles Dagewesene übertroffen. Ich nahm vom Führer, „meinem lieben Hitler", wie er sich von mir nennen ließ, Abschied mit schwer erkämpfter Beherrschung und dem aufrichtigen Wunsche, daß ihn der Allmächtige auch weiterhin in seine Obhut nehmen möge.

*) Wir entnehmen die nachfolgenden Ausführungen dem kürzlich erschienenen, äußerst lebendig geschriebenen Buch von Hugo Rabitsch, dem Schwiegersohn des Bruckner-Biographen August Göllerich: „Jugenderinnerungen eines zeitgenössischen Linzer Realschülers aus Adolf Hitlers Jugendzeit" (Deutscher Volksverlag, München), das wir aufs Wärmste empfehlen!

## EHRUNGEN

Im Rahmen einer Morgenfeier in der Preußischen Akademie der Künste gab der stellvertretende Präsident Prof. Dr. Georg Schumann namens des Preußischen Ministers für Erziehung u. Unterricht bekannt, daß der Beethoven-Preis 1938 dem verdienten Altonaer Komponisten Felix v. Woyrsch verliehen wird.

Univ.-Prof. Dr. Ernst Bücken-Köln wurde zum Ehrenmitglied der neugegründeten Vivaldi-Gesellschaft in Venedig ernannt.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im Rahmen des Deutschen Turn- und Sportfestes Breslau 1938 findet, wie bei den Olympischen Spielen, ein Kunstwettbewerb für Werke lebender deutscher Künstler, arischer Abstammung, auf dem Gebiete der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Dichtung und Musik statt. Für reichsdeutsche Künstler gilt dieser Wettbewerb gleichzeitig als Vorwettbewerb für den Kunstwettbewerb der Olympischen Spiele 1940 und müssen die eingesandten Werke im Verlauf der XI. Olympiade, d. h. nach dem 1. Januar 1936, geschaffen sein, sie dürfen nicht am Wettbewerb der Spiele der XI. Olympiade in Berlin 1936 teilgenommen haben. Für die Teilnahme am Wettbewerb „Musik" gelten folgende Bestimmungen: Zugelassen werden: Kompositionen für Solo- oder Chorgesang, mit oder ohne Klavier- oder Instrumentalbegleitung; Kompositionen für ein Instrument, mit oder ohne Begleitung und für instrumentale Kammermusik; Kompositionen für Orchester (in jeglicher Besetzung). Es dürfen nur Werke eingereicht werden, die im weitesten Sinne eine Beziehung zur Olympischen Idee haben. Es können z. B. Lieder, Märsche, Chöre, Tänze oder vertonte Festspiele sein, deren Musik sportliche oder gymnastische Bewegung auslöst oder sie begleitet, eine sportliche Idee, einen sportlichen Kampf oder einen sportlichen Kämpfer verherrlicht oder zu einer Aufführung in Verbindung mit einem Sportfest geeignet ist. Die Aufführungsdauer darf nicht mehr als eine Stunde betragen. Die für den Wettbewerb bestimmten Werke sind einzureichen bis zum 15. Mai 1938 an die Reichsmusikkammer, Berlin SW. 11, Bernburgerstraße 19.

In diesem Jahre kommt beim 1. Schlesischen Musikfest in Gleiwitz-Beuthen-Hindenburg (27. bis 29. Mai) erstmals der vom Oberpräsidenten gestiftete Schlesische Musikpreis zur Verteilung. Der Preis in Höhe von 2000 Mk. wird dem besten eingesandten Werk verliehen. Es dürfen nur Werke vorgelegt werden, die im Laufe der letzten zwei Jahre entstanden und bisher noch ungedruckt sind, und zwar können eingereicht werden: 1. Ein künstlerisches Werk für Orchester, 2. Musik für Orchester beliebiger Besetzung, die sich für die Ausgestaltung nationaler Feiern eignet, 3. ein kammermusikalisches Werk beliebiger Besetzung, 4. Liedgruppen mit Begleitung von Klavier, Einzelinstrumenten oder kleinem Orchester. Bevorzugt werden gebürtige Schlesier, oder solche Einsender, denen das Land Schlesien die Anregung zu der eingesandten Schöpfung gab. Die Einsendungen (Manuskript ohne Namensnennung mit





Kennwort und Kennzahl und ein geschlossener Briefumschlag mit gleichem Kennwort und Kennzahl, der die Anschrift des Absenders, Lebenslauf und genaue Angaben über das Werk enthält) sind bis spätestens 16. April an den Oberpräsidenten, Breslau 2, Landhaus, einzureichen. Nach Möglichkeit werden die preisgekrönten Werke im Rahmen der Schlesischen Musikfeste aufgeführt.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Das April-Heft bringt zwei ausführliche Fest-Prospekte, die der Aufmerksamkeit der Leser besonders empfohlen werden. Die Stadt Bonn kündigt ihr „Beethovenfest 1938" an, das sich seinen Vorgängern würdig anschließt. Ebenso wirbt Baden-Baden durch Beilage eines geschmackvollen Prospektes für sein „Drittes Internationales Zeitgenössisches Musikfest" vom 22. bis 25. April. Ferner legt die Neuwerk-Buchhandlung, Kassel-Wilhelmshöhe einen reichhaltigen Katalog über Noten und Liederbücher bei, während Litolff's Verlag, Braunschweig, in einem Spezial-Verzeichnis auf die Werke von Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger hinweist.

## AUS NEUEN ZEITUNGEN

Otto-Erich Schilling: „Österreich und seine deutsche Musik" (Stuttgarter Tagblatt, 21. März 1938).

In all dem Jubel, der in diesen Tagen durch die deutsche Seele schwingt, tönt der sphärische Klang der deutsch-österreichischen Musik mit. Die Schranken diesseits und jenseits der Grenze mußten fallen, weil die geistige und völkische Einheit seit jeher bestand und unzerreißbar war. Am mächtigsten dokumentierte sich aber diese Einheit in den unsterblichen Werken der großen österreichischen Musiker. In ihnen offenbart sich der deutsche Geist mit vollendeter Harmonie, und die Kulturwelt des Abendlands neigt sich bewundernd vor ihrer Größe. Nie ist der Ausgleich zwischen Form und Inhalt, Tiefe und Leichtigkeit, Bewußtheit und Naivität glücklicher getroffen worden als in Mozarts Werk. — Deutschland kann auf diesen Sohn unendlich stolz sein.

Neben Mozart ragt Haydns Gestalt auf, der dem Streichquartett und der Symphonie ihr endgültiges Gesicht verlieh und durch sein quellfrisches österreichisches Musikantentum Unsterblichkeit erlangte.

In Wien erblühte auch die wundersamste Blume der deutschen Seele, das Lied Franz Schuberts, als dessen Vollender der kongeniale Windischgrazer Hugo Wolf in die Neuzeit hereinragt. Jener schenkte dem deutschen Volk außerdem herrliche Kammermusik und Symphonien, dieser verschrieb sich ganz der Ausdeutung deutscher Lyrik, die er über alles liebte. Ihnen schließt sich Anton Bruckner als der gewaltigste Symphoniker seit Beethoven an, in dessen urwüchsiger Gestalt das Deutschtum geradezu inkarniert ist. Der Österreicher, dem alle Herzen im Flug gehörten, war Johann Strauß. Er beglückte als Haupt der Wiener Walzer-Komponisten die Wissenden und die Laien in der ganzen Welt. Richard Wagner nannte ihn einmal den „musikalischsten Schädel".

Wie Italien das Land der Sehnsucht für die Maler war, so war Deutsch-Österreich dasselbe für die Musiker. Viele Große aus dem Mutterland fanden in der künstlerischen Atmosphäre Wiens Ruhe und Anregung für ihr Schaffen. Gluck schrieb dort sein schönstes Werk, den „Orpheus", für Beethoven wurde die Hauptstadt der Ostmark eine zweite Heimat, und der herbe Hamburger Brahms empfand in ihr den schwingenden Gegenpol zu seinem schwerblütigen Wesen. Nicht zuletzt hat der Münchner Richard Strauß die wienerische Kultur in seinem Hauptwerk, dem „Rosenkavalier", verklärt.

Mannigfaltig sind die inneren und äußeren Beziehungen, die Österreichs Komponisten mit dem Reich verbanden. Nicht nur, daß sie oft sehnsüchtig dorthin blickten, wenn sie die Realität des geflügelten Worts „Nemo propheta in patria" erfahren durften und sich Anerkennung außerhalb ihrer beengten Grenzen erhofften: sie erhielten in Deutschland auch vielfach tatkräftige Hilfe und eroberten ihren Heimatgau über das Mutterland. Mozart, der als freier Künstler unter den kümmerlichsten Verhältnissen leben mußte, hatte in Prag seine großen Erfolge. Wolf fand in Württemberg und Baden liebevollstes Verständnis. Ebenso verbreitete sich Bruckners Ruhm von Deutschland aus: die Uraufführungen seiner Symphonien in Linz und Wien hatten nicht den notwendigen Widerhall. Erst Nikisch konnte — im Verein mit anderen deutschen Dirigenten — dem großen Oberösterreicher von Leipzig aus die Wege ebnen.

Von jetzt ab wird aber das Band, das uns mit dem österreichischen Gau verknüpft, noch stärker sein. Die Zeiten einer freien und ungehinderten gegenseitigen kulturellen Befruchtung beginnen. Sie lassen auf eine reiche Ausbeute hier wie dort hoffen zum Nutzen des ganzen deutschen Volkes.



Singſchule der Meiſterſinger von Memmingen

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1938 HEFT 4

# Welche Anforderungen stellen wir an den Musikunterricht der völkischen Schule?

Vortrag, gehalten bei der Westdeutschen Schulmusiktagung, Januar 1938.

Von Prof. Karl Landgrebe, Reichsfachbearbeiter im NS-Lehrerbund, Potsdam.

Das große Ringen unserer Zeit, das sich durch den Nationalsozialismus vollzog, ist ein Kampf um die Selbstbehauptung unseres Volkes, „Ein Volk zu sein, das ist die Religion unserer Zeit", sagt Ernst Moritz Arndt. Ein Jahrhundert mußte noch vergehen, bis der Mann unserem Volke geschenkt wurde, der diesen Glauben Tat werden ließ. Wir sind ein Volk geworden! Der gigantische Kampf des Nationalsozialismus vollzog sich aus dem unerschütterlichen Glauben an das Volk, an seine wertvollen und überzeitlichen Kräfte.

Dieser Glaube war es, der Berge versetzte. Es war ein Glaube, der nicht nebellos im leeren Raum schwebte, ein Glaube, der auf klarer Erkenntnis beruhendes, unerschütterliches Wollen zeugte, ein Glaube, daß die Kräfte unseres Volkes, wie sie uns durch Blut und Rasse gegeben, gesund, wertvoll und imstande sind, allen Gewalten, die es auf seine Vernichtung abgesehen hatten, Trotz zu bieten. So war dieser Kampf zuletzt ein Kampf um die deutsche Seele. Reichspressechef Dr. Dietrich führte in seiner grundlegenden Rede über Gemeinschaft und Persönlichkeit auf der Kundgebung der deutschen Studenten in der neuen Aula der Universität Berlin aus, daß der Individualismus in unserm Volke überwunden und an seine Stelle durch den Nationalsozialismus die klare Erkenntnis der rassischen Bindung getreten ist. „Der Mensch ist nicht ein aus aller Wirklichkeit losgelöstes und für sich gedachtes Individuum, sondern die Seele des Volkes, der Rasse, ist der Schlüsselpunkt zu der Erkenntnis, daß der Einzelmensch körperlich wie geistig und seelisch gebunden ist an sein Volk. Wir erblicken heute in der Gemeinschaft des Blutes, in der Idee der Rasse die Grundlage unseres Denkens. Diese Erkenntnis ist die große epochemachende Entdeckung des Nationalsozialismus, die keine Vorläufer hat. Wie unser ganzes Leben, das politische wie das wirtschaftliche und das soziale Leben unter dieser Erkenntnis einen neuen Sinn erhält und von Segen getragen ist, weil alle Maßnahmen dem Volke wieder zugute kommen, so hat auch die Kunst unter diesem naturgebundenen Gesetz ein neues Ideal erhalten, das der Seele unseres Volkes strahlenden Ausdruck verleiht."

Dieser Glaube, der klare Erkenntnis, höchstes Wollen, unerschütterliches Vertrauen, Leistungen und Tat in sich trägt, spiegelt sich am unmittelbarsten und reinsten in dem Lied der Bewegung von Anfang an.

Die neuen Lieder der Kämpfer des Führers sind Glaubens- und Bekenntnislieder; mag dies oder jenes Lied vergehen, in ihrer Gesamtheit sind sie neben den großen Bauten der Zeit der schönste Ausdruck der Gefolgstreue, der Kameradschaft, des Opfersinnes, des Mutes und der Tatkraft. Darüber hinaus sind die Kräfte der blutmäßigen Einheit zu allen Zeiten in der Ge-

schichte unseres Volkes nirgends stärker hervorgetreten, als in der Tonsprache, und nichts vermag alle Volksgenossen, besonders die fern vom Mutterlande in der ganzen Welt verstreut wohnenden, so innig im Bewußtsein ihres Volkstums zu erhalten, wie die Lieder der Heimat, ihres Volkes. So ist die Musik der unmittelbarste und untrüglichste Ausdruck der Seele unseres Volkes. So ist das echte Volkslied auch zugleich das echte religiöse Lied unserer Zeit geworden. Für uns Deutsche gibt es heute keinen tieferen, glaubensvolleren Sang als das „weltliche Deutschlandlied".

So sind die Lieder aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, ist der Marsch aus der Zeit des großen Friedrich, sind die Lieder der Freiheitskriege voll von religiöser Kraft.

So sind die Lieder unserer Zeit, die bleibenden Wert haben, Volkschoräle.

So ist das Deutschlandlied ein „Volkschoral, ein großes Gebet" von überzeitlicher Kraft. Eichenauer bezeichnet es als ein Gebet an das Vaterland. „Schauer der Ehrfurcht umwehen die Töne" unseres echten Bekenntnis- und Vaterlandsliedes.

Mit dieser Tatsache ist die weltanschauliche Wertung der Musik als Erziehungsmittel im neuen Staate gekennzeichnet, und alle, die um kleinliche sekundäre Fragen streiten, beweisen, wie fern sie noch dem Gedanken der völkischen Schule stehen.

Indem wir durch Musik erziehen, pflegen wir deutsches Wesen und entfalten die Willens- und Gemütskräfte des deutschen Menschen. Musikpflege dient der Veredlung der Einzelpersönlichkeit und weckt den Sinn für die Gemeinschaft. Persönlichkeitsbildung aber erhält ihren Sinn erst aus der Gemeinschaft. Völkische Musikerziehung vermittelt das musikalische Kulturgut unseres rassisch geprägten Volkstums.

Völkische Musikerziehung schließt jede Isolierung vom Leben aus. Deshalb die Fenster auf und laßt das frisch pulsierende Leben einströmen in die Musikzimmer und Gesangsäle!

Damit ist die Eigengesetzlichkeit des Faches Musik keineswegs gefährdet, im Gegenteil: Wo Musik aus völkischem Leben wächst, ist auch der Drang zur Leistung vorhanden; Technik erhält erst von hier ihren echten Sinn, da sie nicht Selbstzweck, sondern Mittel im Sinne eines höheren Lebenszieles wird. Von diesem Gesichtspunkte aus gibt es keine Schulmusik alten Stils mehr. Wir können nur sagen: Musik in der Schule oder noch besser Jugendmusik. Es gibt keine Schulmusik mehr, es sei denn, man wolle jene vertrocknete, vom Leben losgelöste und sich in schulmeisterlichen Bahnen bewegende Musik lehrhaften Inhalts, die ohne jede Bindung zum Leben ist, und weiter jene vertrocknete Musikübung, die sich in Methodenspitzfindigkeiten oder stumpfsinnigem Eindrillen von Liedern verliert, ohne überhaupt den Weg zu den Herzen der Jugend zu finden.

Wir wollen in der Schule keine andere Musik als die, die draußen in den politischen Organisationen bei Festen und Feiern lebendig ist: Musik unseres Volkes, unseres Bekennens, unseres Glaubens, Volksmusik und die Musik der großen Meister unseres Volkes, auch die anderer Völker, wenn sie von besonderer volkhafter Bindung ist; denn wir werten den Musiker heute nach der musikkulturellen Struktur seines Volkes.

Die Musikübung der Schule soll, darf und will sich in ihrer Grundhaltung nicht unterscheiden von der HJ. Sie will erziehen, sie will und soll bekennenden Charakters sein. Sie soll und will aus gläubigen Erzieherseelen fließen und einzig und allein dem völkischen Erziehungsideal dienen. Der Schulmusikerzieher muß deshalb Schulter an Schulter in kameradschaftlichem Geiste mit dem Privatmusikerzieher an dem Wiederaufbau der völkischen Musikkultur arbeiten. Wir haben kein Verständnis für die Außenseiter, die immer wieder versuchen, Einspänner zu sein, und in Methoden ihr Heil sehen. Wir wollen als Musikerzieher gemeinsam mit NSLB, HJ und Reichsmusikkammer an der Lösung der Frage des Instrumentalspiels in der Schule arbeiten. Wir setzen uns ganz mit ein für eine gesunde Laien- und Volksmusikpflege.

Zugleich ist mit dieser Einstellung auch der Weg gewiesen.

## Weg.

„Im Mittelpunkt der gesamten Musikerziehung der Schule steht das deutsche Volkslied als wesenhafter Ausdruck des schöpferischen Volksgeistes und als getreues Abbild des Volkslebens. Nur im eigenen Singen und Spielen wird das Volkslied lebendig, nur in steter

Pflege innerhalb der Schulgemeinschaft kann es zum festen Besitz werden und damit eingehen in Familie und Volk." Neben das einstimmige Volkslied soll der mehrstimmige Satz auch mit Instrumenten treten. Jede Bearbeitung muß dem Wesen der Melodie gerecht werden.

Nur einen einzigen Ausspruch des Führers, der der Bedeutung der Volksliedpflege gilt: „Wir wollen wahren die ewigen Fundamente unseres Lebens, unser Volkstum und die ihm gegebenen Kräfte und Werte."

Bei Richard Wagner „In das Kunstwerk der Zukunft" heißt es: „Wer aber wird der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? Sagen wir es kurz: Das Volk. Dasselbe Volk, dem wir selbst heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzig wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken."

Dem Instrumentalspiel in der völkischen Schule wird erhöhte Bedeutung zukommen, nicht nur mit Rücksicht auf die notleidenden Privatmusikerzieher, sondern wegen seiner erzieherischen Bedeutung. Das Instrumentalspiel bedeutet nicht nur Belebung des Klassenunterrichts, sondern ist in Verbindung mit dem Singen besonders geeignet, der Fest- und Feiergestaltung Weihe und Form zu geben. Neben dem Singen wird das Spielen auch die Vorstufe zu einer jugendgemäßen Musikkunde, die im besonderen die Werk- und Persönlichkeitsbetrachtung der großen Meister umfaßt. Von bescheidenen Sing- und Spielformen aufbauend bis zu ausgewählten Beispielen größerer Formen soll ein wohlüberlegter Weg führen.

Eigenes Musizieren löst bei der Jugend immer größte Freude aus. Ganz abgesehen von der Bedeutung des Instrumentalspiels für die Belebung und Vertiefung des Gesangsunterrichts, für die Deutung und Befestigung des Notenbildes, für die Steigerung der Klangvorstellungen, für die Einführung in die Werke unserer großen Meister, wird die Musik auch wieder im Hause lebendig. Das Kind, das in seiner Freizeit die in der Schule musizierten kleinen Sätzchen für Flöte und Singstimmen zu Hause übt, regt die Mutter und Geschwister an, mitzutun. Das längst verstummte Klavier wird wieder geöffnet, der Vater greift auch wieder zur längst verstaubten Geige. Es hebt ein freudiges Musizieren an. Lautsprecher und Schallplatte treten zurück. Welcher Segen geht doch vom eigenen Musizieren aus! Zufrieden und glücklich schließen sich die Glieder einer Familie zum gemeinsamen Musizieren zusammen und adeln ihr Leben nach vollbrachter Arbeit durch Singen und Spielen im eigenen Heim.

Das Instrumentalspiel gehört heute bereits zum festen Bestand des Musikunterrichts der höheren Schule. Die vielseitigen Möglichkkeiten der Heranziehung von Privatmusiklehrern für die Vorbereitung der Schüler und der zu spielenden Werke sind überall bekannt. Was vor Jahren noch als unüberbrückbar schien, ist heute einem willigen Sicheinordnen in die Erziehungsaufgaben völkischen Lebens gewichen. Der Privatmusikerzieher wird zum wertvollen Helfer des Schulmusikerziehers, indem er die technischen und musikalischen Vorbedingungen im Schulorchester mitschaffen hilft, die das Musizieren erst zu einem freudigen und lebendigen machen.

In den verschiedensten Städten wird die Einrichtung von Jugendmusikgruppen an den Volks- und höheren Schulen betrieben. An Stelle der Absonderung der einzelnen Schulen, dem typischen Zeichen der Systemzeit, schließen sich geeignete und begabte Schüler mehrerer Nachbarschulen oder eines Schulkreises zu Musiziergruppen zusammen. Über das eigentliche Gebiet des Singens hinaus, das unsere vordringlichste Aufgabe zu sein hat und von dem aus jeder Musikunterricht zu gestalten ist, breitet sich hier ein Wille zu aktivem Musizieren aus, der der Hausmusik die wertvollsten Anregungen gibt. Auch die Musikschulen für Jugend und Volk, wie sie die HJ ins Leben ruft, fordern weitgehende Instrumentalpflege. Über den vertiefenden und gemeinschaftsbildenden Charakter solcher Einrichtungen hinaus finden sich hier HJ, Schul- und Privatmusikerzieher in ihrer Berufsarbeit zu einer völkischen Musikpflege zusammen, die Schule, Elternhaus und Gemeinde als „musikalisches Zentrum" umschließt.

Auch in der Volksschule hat neben dem Bekenntnislied unserer Zeit, dem Volkslied, besonders dem Landsknechts- und Fahrtenlied, auch das Instrumentalspiel Eingang gefunden. Wenn es sich bisher hier um bescheidene Ansätze handelt, so kann doch freudig festgestellt werden, daß die Liebe zu instrumentaler Betätigung auch hier beim Volkserzieher wie bei der Jugend in gleicher Weise vorhanden ist. Da alles völkisches Musizieren vom Singen herkommt,

ſo kann auch die erſte Inſtrumentalarbeit nur in engſter Bindung mit dem Volkslied erfolgen, Die Belebung des Liedgeſanges durch Vor-, Zwiſchen- und Nachſpiele in der einfachſten Form löſt bei allen Beteiligten die größte Freude aus. Schul- und Privatmuſik begegnen ſich hier an derſelben Stelle, indem beide die Muſik in Verbindung mit dem Volkslied pflegen. Die Aufgaben des Inſtrumentalunterrichts liegen deshalb zunächſt auch in der Erarbeitung einer guten Volksmuſik. Der Weg in die geſteigerte Inſtrumentaltechniſche Ausbildung wächſt erſt aus jener Freude gemeinſamen Tuns auf einfachſter Stufe und führt allmählich zum Drang nach größeren technischen Aufgaben. Die freiwilligen Sing- und Spielgemeinſchaften, wie ſie ſchon an vielen Schulen beſtehen, bilden ſomit die Grundlage einer geſunden Laienmuſik in Schule und Haus. Sie ſind der Boden, auf dem ſich ein geſunder Inſtrumentalunterricht aufbauen kann. Der Anſatzpunkt für den Muſiklehrer liegt deshalb auch nur in dieſem erſten freudigen Zuſammenmuſizieren der kleinen Spieler mit den Sängern. Ein volksmäßiges Muſizieren, das im geſungenen Volkslied ſeinen Anfang nimmt, bevorzugt naturgemäß Melodieinſtrumente, Violine, Flöte, daneben die Laute. Mit dem Beſtreben, Muſik der vorbachiſchen Zeit möglichſt rein wiederzugeben, hat auch die Blockflöte ihre Wiederentdeckung gefunden. Sie erfreut ſich im Inſtrumentalſpiel der Jugendlichen einer beſonderen Beliebtheit. Erfolgreich wird der Schulmuſikerzieher auch hier nur arbeiten können, wenn er im Privatlehrer den geeigneten Helfer findet; denn es genügt keineswegs, daß nur der Anfang gemacht wird, ſondern das Kind muß im Laufe der Zeit auch zu Leiſtungen fortſchreiten, die es in den Stand ſetzen, an größeren ſelbſtändigen Aufgaben teilzunehmen. Die Luſt am Inſtrumentalſpiel bleibt auf die Dauer nur da wach, wo Technik und muſikaliſcher Sinn gleichmäßig Förderung erfahren, je nach den Anlagen der Jugendlichen.

Die Anregung zum Inſtrumentalſpiel muß dauernd vom Schulmuſikerzieher ausgehen. Je mehr er die Kinder aus dem Privatmuſikunterricht zum Gruppenmuſizieren in der Schule heranzieht, deſto ſtärker wird der Antrieb zur Erlernung eines Inſtrumentes. Um den weniger bemittelten Kindern die Möglichkeit inſtrumentaler Ausbildung zu geben, iſt die Frage des Gruppenunterrichts von der Fachſchaft III, Muſikerzieher, der Reichsmuſikerſchaft in der Reichsmuſikkammer geregelt.

Die weſentlichſten Punkte der Richtlinien beſagen:

1. Der Gruppenunterricht iſt nur gedacht für die Kinder der Eltern, die wirtſchaftlich nicht in der Lage ſind, die Koſten für den Einzelunterricht aufzubringen.
2. Schüler, die bisher von einem Privatmuſiklehrer unterwieſen wurden, kommen für Gruppenunterricht nicht in Frage.
3. Der Gruppenunterricht erſtreckt ſich auf
   a) Kulturinſtrumente (Klavier, Violine, Cello, Flöte uſw.) bei einer Teilnehmerzahl bis zu drei;
   b) Volksinſtrumente (Laute, Mandoline, Blockflöte uſw.) bei einer Teilnehmerzahl bis zu ſechs in der Stunde.

Der Schulmuſiklehrer leitet die Muſiziergruppen. In kleinen Orten, wo kein Privatmuſiklehrer zur Erteilung von Unterricht für Volksinſtrumente vorhanden iſt, muß der Schulmuſiker die Erlaubnis der Unterrichtserteilung erhalten, wenn nicht das Inſtrumentalſpiel Schiffbruch leiden ſoll. Eine Trennung der Arbeit zwiſchen Schul- und Privatmuſikerzieher derart, daß jener die Geſangs-, dieſer die Inſtrumentalgruppen leitet, iſt aus grundſätzlichen Erwägungen heraus unmöglich. Man wird auch nicht durch tote Paragraphen und Verordnungen der Löſung dieſer Frage nahe kommen, ſondern nur durch eine von höchſtem Wollen und von innerer Verpflichtung getragenen Haltung aller Muſikerzieher.

Reklame und Werbung ſind äußere Mittel, die wohl zur Erreichung unſeres Zieles herangezogen werden können. Beſtimmend aber für den Erfolg iſt einzig und allein der Gemeinſchaftsgeiſt und der Idealismus der geſamten Erzieherſchaft, Wegbereiter zu ſein für eine Volksmuſikpflege auf breiteſter Grundlage.

Die Freude der Jugend an den Volksinſtrumenten iſt in letzter Zeit außerordentlich gewachſen. Überall entſtehen neue Laienorcheſter, beſtehend aus: Mandoline, Guitarre, Zither, Laute, diatoniſcher Zieh- oder Handharmonika, chromatiſchem Akkordeon, Blockflöte.

Mag der ernste Musiker dem Kulturinstrument den Vorzug geben. Vom Standpunkt der laienmusikalischen Betätigung ist auch dem Musizieren dieser Art in gewissen Grenzen freudig zuzustimmen. Der Musikerzieher findet hier ein neues Arbeitsfeld und gibt Anregungen, aus denen die Sehnsucht nach instrumentalem Spiel im höheren Sinne wächst. Wenn wir der Mandoline, da sie wenig für unsere Schularbeit geeignet erscheint, kein besonderes Lebensrecht in der Schule einräumen, so sind doch auch die Spieler dieses Instruments nicht auszuschalten. In Verbindung mit Geigen und Lauten ist sie gegebenenfalls bei Marsch- und Tanzmusiken zu verwenden. Besondere Anregung zu ihrer Beschaffung ist nicht gegeben.

In den zahllosen Vereinen der Mund- und Handharmonika-, der Akkordeon- und Zitherspieler, deren Tätigkeit von den Fachmusikern bisher gering eingeschätzt wurde, wird mit viel Hingabe und mit einem Höchstmaß von Idealismus gearbeitet. Der einfache Mann fühlt sich bei dieser Musik in seinem Kreise glücklich, und wenn sie wertvoll und volksgebunden ist, wenn sie vor allem ihre Grenzen kennt, wird auch diese Art des Musizierens zur Keimzelle einer vertieften Musikbetätigung werden können.

Der Musikerzieher, der von diesem Gesichtspunkte das Kind zurückstößt, das eines Tages mit der Mundharmonika ankommt, tötet die Lust und Freude am eigenen Musizieren. Er zerstört vor allem das Vertrauen der Kinder zu ihm. Gewiß empfiehlt es sich gewöhnlich nicht, die Mundharmonika in die Musikarbeit der Schule einzubauen, da ihre harmonischen Möglichkeiten (Tonika und Dominante) zu beschränkt sind und sie das harmonische Empfinden der Kinder nicht zur Entfaltung zu bringen vermag. Ebenso wenig hat sie ihre Berechtigung auf dem Konzertpodium. Im Laienorchester aber, außerhalb der Schule, auf Wanderungen und im frohen Kreise, besonders im Freien, trägt sie zu einem frischen, fröhlichen Gemeinschaftsleben bei.

Ziehen wir noch die Spielmannsgeige und die Verwendung der Fanfaren und Landknechtstrommeln in der HJ in Betracht, geben wir weiter der Tatsache Raum, daß an einer Reihe von Schulen Blasorchester bestehen, so kann man mit Recht von einer musizierfreudigen deutschen Jugend sprechen, die nur der richtigen Führung und der nötigen Stundenzahl für den Musikunterricht bedarf. Solange es uns nicht in der Grundschule gelingt, Musik und Notenverständnis zu übermitteln, für alle Schichten des Volkes ein musikalisches Können sicherzustellen, das sie befähigt, möglichst selbsttätig an der großen deutschen Musik teilzunehmen, solange werden auch alle Bemühungen um eine gesunde Hausmusikpflege vergeblich sein.

Aufgabe der verantwortlichen Stellen ist es weiter, den vielen Laienorchestern die Literatur zu schaffen, die erst das Musizieren wertvoll macht. Wir stehen mitten im Schaffensprozeß einer gesunden Laienmusik. Überall regen sich die Kräfte, eine aus dem Volkstum geborene Musik zu schreiben. Es ist ein Schaffen aus schlichter Echtheit, eine Musik, die trotz ihrer Einfachheit sich auch der verschlungenen Wege stimmgefügter Bauformen bedient.

Formale Zucht, Knappheit des Ausdrucks und Sparsamkeit der Mittel kennzeichnen diese Kunst als eine nach allgemeiner Haltung strebende, in der der Schöpfer sich in Opferbereitschaft dem Ganzen gegenüber verpflichtet fühlt.

Musik aus solcher Haltung, die in erster Linie das einstimmig-hymnische Singen in Verbindung mit einem guten leichtausführbaren Instrumentalsatz pflegt, führt zu einer Vertiefung unseres Fest- und Feiertagslebens. Sie wird Mitgestalterin des festlichen Lebens unseres Volkes und weckt die Freude am Musizieren auch über die Schule hinaus im Elternhaus. Den Erzieher mit all diesen Schätzen vertraut zu machen, ihm Mittel und Wege zu zeigen, ist das Gebot der Stunde. Der gute Wille ist im Erzieher auf dem flachen Lande wie in der Stadt vorhanden. An Stelle der Streitereien um Methoden hat daher eine möglichst umgehende Schulung der Musikerzieher einzusetzen, die, ausgehend von der gesanglichen Seite, auch der Erlernung von Volksinstrumenten Rechnung trägt. Dabei sollte man möglichst die Schul- und Privatmusikerzieher gemeinsam schulen und keine Gelegenheit versäumen, beide Erziehertypen in ständige Fühlungnahme zu bringen. Auch der NSLB wird durch Schulungskurse seinen Musikerziehern die Möglichkeit einer vertieften Schul- und Hausmusikpflege geben. Es haben bereits in einzelnen Gauen größere Schulungskurse und Lehrgänge stattgefunden. Auch die in Bayreuth geplante Musikwoche wird in weitsichtiger Erkenntnis allen Aufgaben der völkischen Musik-

erziehung Rechnung tragen. Unſere Ziele werden nicht zu hoch geſteckt ſein, aber die allmähliche Durchdringung der Volksſchule mit einer lebendigen volksgebundenen Muſik wird mit aller Zähigkeit verfolgt werden.

Die zweite große Aufgabe des Muſikerziehers der völkiſchen Schule iſt neben dem Singen und Spielen die Hinführung der Jugend zu den Werken unſerer großen Meiſter. Das eigene Singen und Spielen der Jugendlichen, von der das geſamte Schulleben getragen iſt, bildet auch hier, wie ſchon geſagt, die Vorſtufe für das Muſikverſtändnis. Der Fernſtehende ſieht das ſchon als überſpanntes Ziel an. Wir aber wollen, wie es der Führer am Tage von Potsdam betont hat, „wahren die ewigen Fundamente unſeres Lebens, unſeres Volkstums und die ihm gegebenen Kräfte und Werte." Dazu gehören die unvergänglichen Werke unſerer großen Muſiker. Die großen Muſiker unſeres Volkes ſind Blut von unſerm Blut, ſie verkörpern die feinſten ſeeliſchen Kräfte unſeres Volkes. Ihr Kampf war ein Ringen um Anerkennung deutſchen Weſens und deutſcher Größe. „Nicht eine ſanfte, fröhliche Ruh, ſondern große ernſtliche tapfere Arbeit, darinnen du, vielen Menſchen zum Segen, dein ſtolzes, heldiſches Gemüt brauchen, üben und bewähren mögeſt", das wünſchte Ulrich von Hutten vor vierhundert Jahren ſeinem beſten Freunde. Und das haben unſere großen Meiſter vorgelebt. In ihren Werken klingt dieſes Selbſtvertrauen, der Wille, ſich Wert und Geltung zu verſchaffen. Die Überzeugung von ihrer deutſchen Sendung, der Kampf um den Durchbruch einer arteigenen deutſchen Kunſt, nimmt die Jugend ganz gefangen und überzeugt ſie von dem reichen Seelenleben unſerer großen Meiſter. Roſenberg bezeichnet als den Höchſtwert nordiſcher Kunſt ihr Vorhandenſein als „geſtaltender Wille" und ſieht in der Erweckung des Willens den Sinn der Kunſt. Dieſe Willensbeeinfluſſung erleben wir im Kampflied der Bewegung gleichermaßen wie in den entſcheidenden Stellen des Durchbruchs ſieghafter Haltung in den Werken Beethovens, die durch ihren herben, beinah ſtarren Klang, die beharrlichen und eckigen Rhythmen, die formale Klarheit, durch ihr tiefes Fühlen, verbunden mit ungebändigtem Wollen, unmittelbarer Ausdruck willensbewußten Lebens ſind. Der bauende Wille in Bachs Kunſt, ſein aus nordiſchem Geiſte fließender unbeirrbarer Schöpferdrang, der auch fremdes Leben willig entgegennimmt, um es aus dem Weſen des nordiſchen Menſchen neu zu geſtalten, erweckt in uns den Stolz und die Liebe zu unſerem Großmeiſter Bach, der vor uns ſteht als eine ausgeſprochene kämpferiſche Natur, die feſt in deutſcher Erde wurzelt, der Werke ſchuf von unerhörter Architektonik, aus denen der bauende Wille, die Unbeugſamkeit, tiefe Gläubigkeit und der ganze Reichtum eines großen nordiſchen Menſchen ſpricht.

Wie ſoll dieſer Unterricht beſchaffen ſein? Die neuen Richtlinien werden Ihnen vollſtändige Klarheit geben. Vergegenwärtigen wir uns doch, daß es ſich um eine Ausbildung von Laien handelt!

Wie erziehen wir zu aktivem und andächtigem Hören? Keineswegs ſo, wie es die früheren Richtlinien forderten, indem ſie Form und Stil in den Vordergrund ſtellten. Form iſt Paſſives, Gewordenes, nicht Aktives. Deshalb iſt für jede Werkbehandlung:

1. Das Erlebnis der Ganzheit entſcheidend, alles Zerreden hat zu unterbleiben.

„Dem Weſen unſerer Jugend gemäß und der Aufgabe einer Laienmuſikerziehung entſprechend, hat der Gehalt den Vorrang vor der Form. Starrheit und Einſeitigkeit im Verfahren der Werkbetrachtung wird der Kunſt und der Jugend nicht gerecht. Die Wege ſind verſchieden, ſie richten ſich nach der Eigentümlichkeit des gegenſtändlichen Werkes, der Entwicklungsſtufe der Schüler und nach der Lehrerperſönlichkeit."

2. Es iſt eine enge Beziehung zwiſchen Werk und Schöpfer herzuſtellen, denn aus dem Kunſtwerk ſpricht die Seele des Schöpfers. Zur Belebung und Vertiefung des Eindrucks dient deshalb auf der Unterſtufe die Anekdote, auf der Mittelſtufe die Lebensſchilderung, auf der Oberſtufe das Bild der Künſtlerperſönlichkeit, wie ſie ſich in Werk, Selbſtzeugnis und Schrifttum darſtellt und wie ſie ſich vor allem im Leben unſeres Volkes in raſſiſcher Gebundenheit für dieſes Volk hingab und opferte. Weder mit den formanalytiſchen Erklärungen, die mehr das kompoſitoriſch Handwerkliche in den Vordergrund ſtellt, noch mit der künſtleriſch wertvollen Energetik, ſo unerläßlich dieſe für die Berufsbildung ſind, kommen wir

alſo bei der Werkerklärung für Laien zum Ziel. Wir kommen auf dieſem Wege ſchon deshalb nicht weiter, weil bei dieſen Betrachtungsweiſen dem Schüler die notwendigen Erfahrungen und Kenntniſſe fehlen. Schumann hält deshalb die formale Werkbetrachtung beim Laien für ausſichtslos. Nicht, daß wir ſie ganz entbehren können, aber der Ausgangspunkt in der Werkbehandlung iſt das klingende Werk ſelbſt und ſeine Beziehung zum Schöpfer. Dabei kommt es weniger auf eine Lebensbeſchreibung im üblichen Sinne an als vielmehr auf das „Erſchauen des Grundweſens der Perſönlichkeit“, die im Werk wieder ihren Niederſchlag findet. Damit ſtoßen wir aber erſt in den ſittlichen Gehalt der Muſik vor, die der Jugend ſtarken Antrieb für ihre eigene Lebenshaltung gibt. Jene Betrachtungen ſind erkenntnis- und wiſſensbildend, hier wirkt das Werk als Ausfluß einer ſtarken und großen Künſtlerperſönlichkeit. Die innere Verpflichtung unſerer großen Muſiker ihrem Volke und ihrer Kunſt gegenüber, ihr Kampf gegen die ſich entgegenſtemmenden äußeren Gewalten und artfremden Einflüſſe wirken auf die Willenskräfte der Jugend und geben ihr Antrieb für ihre eigene Lebensgeſtaltung. Nicht nur Achtung und Ehrfurcht vor der Größe deutſcher Muſik und ihrer Schöpfer iſt damit erreicht, ſondern „Lebensſteigerung“ wie es Michael Alt nennt „im Sinne geiſtig ſeeliſcher Erhebung und ethiſcher Wirkung durch das Kunſtwerk“. Dieſem Standpunkte werden die Richtlinien voll und ganz gerecht, indem ſie nicht Formen, ſondern Werke und Künſtlerperſönlichkeiten angeben.

Wenn wir auf dieſem Wege arbeiten, erfüllt der Muſikunterricht der völkiſchen Schule eine hohe erzieheriſche Miſſion.

Wir ſind das Volk Bachs, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Webers, Schumanns, Wagners, Brahms', Bruckners, Regers und Pfitzners uſw., und alle dieſe großen Geſtalten unſeres Volkes werden in der völkiſchen Schule einen Ehrenplatz haben müſſen.

Volks- und Kunſtmuſik ſind ihrem Weſen nach verſchieden, ſie erwachſen aber beide aus demſelben Grunde, dem Volkhaften. Sie durchdringen und befruchten ſich gegenſeitig und bilden allein die Gewähr für eine geſunde völkiſche Muſikkultur. Wie tief die großen Muſiker unſeres Volkes aus ſeinen Kräften ſogen, wie ſtark ſie an die ſchöpferiſchen Werke im Volke glaubten, beweiſen am beſten Wagners Meiſterſinger. Nirgends iſt tiefer und reiner die Verbindung und Durchdringung von Volks- und Kunſtmuſik in Tönen wiedergegeben worden. In dieſer deutſcheſten Oper hat Richard Wagner deutlich und bewußt jene Dreiheit im muſikaliſchen Leben unſeres Volkes dargeſtellt: „Ich faſſe Hans Sachs als die letzte Erſcheinung des künſtleriſch produktiven Volksgeiſtes auf und ſtelle ihn mit dieſer Geltung der meiſterſingerlichen Spießbürgerſchaft entgegen, deren durchaus drolligem tabulaturpoetiſchem Pedantismus ich in der Figur des „Merkers“ einen ganz perſönlichen Ausdruck gab.“

In Walter Stolzing malt Wagner das Bild des genialen nach keinen Schulregeln und nach keiner Fachkritik fragenden ſchöpferiſchen Muſikers, der in der Schlußſzene den ihm geſpendeten Lorbeerkranz an Hans Sachs gibt.

Kunſt- und Volksmuſik reichen ſich brüderlich die Hand.

Ich komme nun zu der Frage des Könnens. Die Gefahr eines techniſchen Drills, einer mechaniſchen Muſikübung iſt gebannt. Dafür ſorgt der Ausgangspunkt unſeres Tuns aus völkiſcher Beſtimmung. Technik iſt nie Selbſtzweck, ſondern nur Mittel, aber ſie muß auch beim Laien vorhanden ſein.

Die Muſikerziehung wird erſt da zur Perſönlichkeitserziehung, wo Seele und Körper in organiſchem Zuſammenhang ſtehen. Nur da, wo der Körper der Seele dienſtbar iſt, wo Technik Mittel zum Zweck iſt, wo aus innerer Haltung heraus der Körper ſich in Bereitſchaft ſtellt, zur Ausführung deſſen, was die Seele glaubt und will, kann von organiſch gewachſenem Muſikunterricht geſprochen werden. Deshalb ſind alle Gebiete, die der Schulung des Ohres, der Stimme, der Hand, des Muſikverſtändniſſes dienen, nicht Sondergebiete, ſondern erhalten aus dem Ganzen heraus ihre Zielſtellung.

Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß für ſolche Anforderungen auch die nötige Stundenzahl zur Verfügung geſtellt wird. Die Stundentafeln ſind bereits veröffentlicht. Eine Befreiung vom Muſikunterricht iſt in Zukunft nicht möglich.

Erreicht wurde:

1. Klassenunterricht auf allen Stufen.
2. Kombinationen sind ausgeschlossen.
3. Sing- und Spielgruppen sind weitgehend vorgesehen.

So ist der Boden für uns Musikerzieher bereitet. Da der Erfolg der Arbeit des Musikerziehers in erster Linie von seiner Persönlichkeit abhängt, gilt es jetzt, uns selbst zu prüfen, zu vervollkommnen, zu ringen und zu arbeiten, daß wir als rechte Pflüger durch unsere Zeit gehen. Nur, wer ganz im Glauben steht an das große Werk des Nationalsozialismus und sich in Gesinnung und Haltung den großen Aufgaben völkischer Musikerziehung zuwendet, nur wer innerlich erglüht von der Größe deutscher Kunst, wird bei der Jugend die nötige musische Bereitschaft vorfinden. Durch Opferbereitschaft und Glauben an das große Werk des Führers werden wir rechte Säemänner und Kämpfer für das neue Deutschland. Lassen Sie uns nicht vergessen, daß Kameradschaft eine Grundbedingung nationalsozialistischer Haltung ist! Selbst da, wo man verschiedener Meinung über methodische Fragen ist, darf nicht aus der Reihe getanzt werden. Deutsche Musikerzieher: Wir wollen deshalb gemeinsam mit der gesamten Erzieherschaft als Glieder einer großen Kette schmieden helfen am Neubau unseres Vaterlandes, das der Führer so herrlich auferstehen ließ. Dazu gehört, daß wir die kleinen Fragen der schulischen Belange überwinden und nur das eine große Ziel sehen: Deutschland muß und wird leben, wenn wir auch vergehen. Über uns die Fahne und vor uns der Führer! heißt unser Leitspruch, meine lieben Volksgenossen, und in diesem Zeichen sind alle Wege und alle Maßnahmen, die wir beschreiten und ergreifen, richtig; denn sie dienen unserer Jugend und unserm Volke.

# Musikerziehung und Musikepochen.

Vortrag, gehalten bei der Westdeutschen Schulmusiktagung, Januar 1938.

Von Univ.-Prof. Dr. Ernst Bücken, Köln.

Das Wort Jacob Grimms „Wir erkennen eine über alles leuchtende Gewalt der Gegenwart an, welcher die Vorzeit zu dienen hat“, soll diesen Ausführungen als Leitsatz voranstehen.

Eine Musikgeschichtsschreibung, die sich nicht freudig zu dieser Notwendigkeit des „Dienens“ bekennen wollte, die nicht schon von sich aus den Zeitforderungen der Musikpädagogik entgegenkommen würde, wäre blind gegenüber einer ihrer wichtigsten Aufgaben. Bejaht sie aber die Zeitforderungen und Zeitnotwendigkeiten, so verstößt sie keinesfalls gegen die wissenschaftliche Objektivität, hier im besonderen nicht gegen die Rechtsansprüche einer „objektiven Periodisierung“ ihres Fachgebietes. Dieser Rechtsanspruch kreist allein in sich selbst und wird von den Gegenwartsinteressen der Musikerziehung nicht berührt.

Aber in den Tatsachenfragen, den Fragen, was die heutige Musikerziehung an ihrem Stoffgebiet und hier im besonderen an ihren Musikepochen vordringlich interessiert und wichtig erscheint, wird und muß die Musikgeschichtsschreibung ihr das vollste Verständnis, nämlich das Verständnis der Mitarbeit zu den gleichen Zielen entgegenbringen.

Auf die erste und allgemeine Frage: „Was ist eine Musikepoche?“ antworten die musikgeschichtlichen Darstellungen seit Hugo Riemann, daß sie die Summe aller Stilerscheinungen eines bestimmten geschichtlichen Zeitabschnittes darstellt. Eine solche Auffassung war solange in Ordnung, als der Stil als eine Erscheinung angesehen wurde, die in der Lage war, alle Kräfte einer Epoche zu binden, sie künstlerisch auszudeuten, sie künstlerisch zu transformieren. Seit Beginn unseres Jahrhunderts aber ändert sich in einem großen Bezirk der Musikgeschichtsschreibung diese Bedeutung des Stiles.

Der umfassende Wesensbegriff des Stils, dieser Hauptschlagader der Epochen, wurde mehr und mehr zum Begriff der äußeren Formen, jener Formen, die aus eigenem Formwillen sich bildeten, aus geheimnisvollen Eigenkräften und Bewegungsenergien. Fragte man aber nach dem Anteil der Formen an der kulturellen Ganzheit des Lebens einer Epoche, so hieß es: Ihn kann die musikalische Stilforschung nicht aufzeigen, er steht in der Peripherie des Musikgeschehens,

von ihm zu sprechen ist Sache der allgemeinen Geschichtsschreibung und der Kulturgeschichte. Was dieser moderne Musikrationalismus von den Musikepochen übrig ließ, waren schemenhafte Umrisse, Denkkonstruktionen.

Heute, da wir die Kunstepochen wieder als eine Emanation des Kulturbewußtseins bestimmter Zeiträume ansehen, müssen Musikgeschichtsschreibung und musikgeschichtlicher Unterricht dieses Kulturbewußtsein in vollem Umfang und nach seiner ganzen Bedeutung berücksichtigen. Das bedeutet und wird in Zukunft noch mehr bedeuten eine Erweiterung des musikgeschichtlichen und musikerzieherischen Horizontes nach der musikkulturellen, musiksoziologischen und musikpolitischen Seite hin. Gerade aus diesen von der Musikgeschichtsschreibung jahrzehntelang fast ängstlich gemiedenen Gebieten werden uns — für unser Thema — eine Reihe wichtiger Fragestellungen zuwachsen.

An die Epoche der altgriechischen Musik war eine über die reine Musikproblematik hinausgreifende Fragestellung schon lange herangetragen worden. Genauer: Sie war aus ihr selbst hervorgegangen, aus einer Kulturepoche, die uns heute mit Recht wieder als das Vorbild einer Musikerziehung von größtem Ausmaß gilt. Von der Bildung des Musikmaterials der Tetrachorde bis zu den Musikformen ist hier jedes musikalische Gesetz zugleich Rasse-Gesetz, Stammes-Gesetz, Gemeinschafts-Gesetz. Selbst der Charakter der Tongeschlechter war in Rücksicht der klanglichen und ästhetischen Werte erst in zweiter Linie unterschieden und abgestuft, in erster dagegen nach rassebiologischen Gesichtspunkten. Das besagt die Benennung dorisch, lydisch, phrygisch usw. einwandfrei.

Neben der ewigen Lehre der musischen Erziehung der größten Gemeinschaft — des Volkes — steht aber im gleichen Kreise die Musik Griechenlands als eine ewige Warnung. Denn das große Griechenwort von der Gleichsetzung der musikalisch-seelischen und der gymnastisch-körperlichen Erziehung war nur solange ein Leitsatz der Staatsräson, als diese Gegenmächte sich ausbalanzierten. Als dieses Gleichgewicht gestört war, als die Gleichsetzung von Musik und Gymnastik nicht mehr das Kernstück griechischer Weltanschauung bildete, zerfiel die Kultur in Richtung auf rein sportliche Schaukämpfe und bloße Unterhaltungsmusik.

Bei der ältesten Epoche unserer abendländischen Musik gehört heute das besondere Interesse den Zeugen und Zeugnissen der altgermanischen Tonkunst. Alle Einzelfragen aber überragt hier an Bedeutung die wissenschaftlich durchaus gesicherte Annahme, daß die »Tiefenperspektive« der Tonkunst, der „Durgedanke", eine Gestalt-Idee und ein Gestalt-Gesetz der nordisch-germanischen Völker ist. Der Verlauf der mittelalterlichen Musikgeschichtsschreibung bekundet aber eine nicht ohne weiteres klarliegende Abweichung von diesen volkhaften Urerscheinungen und Anfängen. Diese Abweichungen offenbaren sich gerade in den frühesten Formen der geschichtlich beglaubigten Mehrstimmigkeit, in den sich auf den Vorzugsintervallen Quart und Quint aufbauenden Organa.
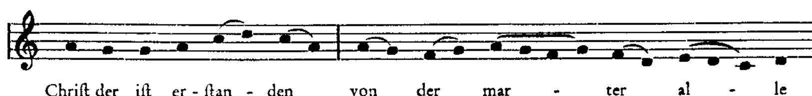
Erst die überraschende Entdeckung Peter Wagners, daß das Quart- und Quint-Organum schon im 7. Jahrhundert im Zentrum der Kirchenmusik, in Rom, beheimatet gewesen sei, vermag auf die richtige Bahn einer natürlichen Weiterentwicklung zurückzuführen.

Die Tatsachen liegen demnach so, daß die Kirche auf ihrem Vorstoß von Süden nach Norden den germanischen und keltischen Völkern „ihre" ursprüngliche, organale Mehrstimmigkeit zuführte, die nun ihrerseits auf das auchtochton-nordische Musizieren, das Singen und Spielen in den Vorzugsintervallen von Terz und Sext (Fauxbourdon-Manier) stieß. Es kam durch diesen Zusammenstoß zu einer Entscheidung, die auf lange hinaus nicht im Sinne eines freien musikalisch-künstlerischen, sondern eines machtpolitischen Ringens fiel. Denn die Kirche schützte ihre Mehrstimmigkeit mit derselben Macht, mit der sie die angestammte Musizierweise der nordischen Völker zurückdrängte. Es kam der Kirche keineswegs darauf an — wie noch H. Abert meinte („Die Musikanschauung des Mittelalters" S. 85) — den sinnlichen Reiz der ihr gegenüberstehenden heidnischen Tonkunst zu bekämpfen, sondern das an ihrer natürlich-volkhaften Art und Grundhaltung, was sich dem System der kirchlichen Tonkunst nicht anpassen ließ. Das geht aus manchen Zeugnissen der Zeit hervor, so aus einem Ausspruch des Johannes de Muris, der von der „Volksmusik" ganz allgemein sagte, man könne ihr nicht von der kunst-

mäßigen Seite beikommen, da sie auf anderen rassebiologischen Voraussetzungen beruhe (naturalis ad hoc dispositio).
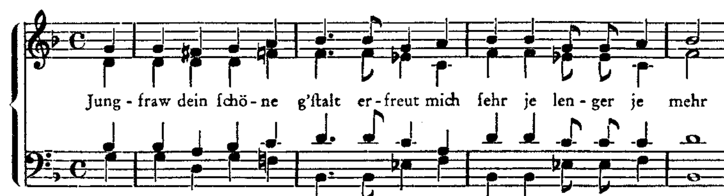
Da diese Voraussetzungen wohl einigermaßen zurückgedrängt, nicht aber gänzlich zerstört werden konnten, so lebte der mittelalterliche deutsche Mensch in zwei Musikwelten. Eine sehr anschauliche Bestätigung dieses Sachverhaltes geben die jüngst von Müller-Blattau ans Licht gezogenen ältesten deutschen geistlichen Lieder (in: „Zeitschrift für Musikwissenschaft", Jahrgang 17). Diese Gesänge der großen deutschen Volksfeste beruhen auf einem Material (Rufe, Rufzeilen), das ebensowohl scharf und klar betont angestammt nordischen Dur-Charakter hat, wie es — auf der anderen Seite und oft schon in der unmittelbaren Fortspinnung des Dur-Rufes ebenso klar erkennbar — sich den kirchentonartlichen Verhältnissen anpaßt.

Beispiel:

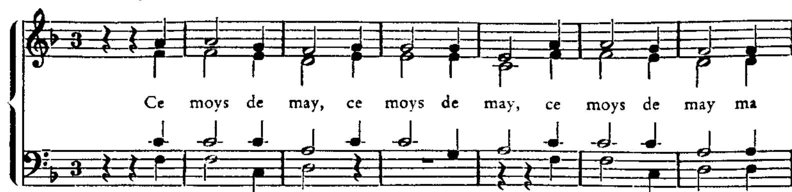



Die Weiterentwicklung hat Deutschland nicht in einem eigenen dolce stil nuovo an die Spitze der Renaissance-Nationen geführt. Die den Bahnen der großen Gattungen der Polyphonie folgenden Darstellungen bekunden, daß die deutsche Tonkunst überlange von dem kosmopolitischen Stil des Niederländertums überdacht war. Und doch hält unsere deutsche Musikrenaissance jedem Vergleich mit der Musik der anderen Weltvölker Stand. Aber nur, wenn man ihren Wesenskern richtig erfaßt. Ihn berührten die repräsentativen Potenzen der Welt-Renaissance im Kreise der lateinischen Oden, der Schulchöre und Schuldramen usw. kaum. Die wahre deutsche Musik-Renaissance ging den Bestrebungen und Zielen einer „volkssprachlichen Allgemeinbildungsdichtung" parallel. Hier wie dort — in der deutschen Renaissance-Dichtung und Renaissance-Musik — offenbart sich das gleiche Streben, die Kraft der in den führenden Gattungen und durch sie zur Herrschaft gelangten fremden Sprache — des Lateinischen — zu brechen. Und deshalb ist die deutsche Musik-Renaissance voll und ganz da zu finden, wo die deutsche Sprache voll und ganz zur Geltung gelangen konnte: Im deutschen Lied. Es ist die Stammform und der Urbestand der deutschen Musik-Renaissance. Instinktsicher hat Rochus von Liliencron (Deutsches Leben im Volkslied um 1530) die Zeugnisse der damaligen deutschen Tonkunst nicht von der Form-Seite her gekennzeichnet; denn da waren und blieben sie hohe und höchste polyphone „Kunst", sondern von der Seite des Gehaltes und des nationalen Wertes: als Musik der gesamten Nation, als Volkslieder.

Im polyphonen Lied der deutschen Musik-Renaissance steht der Musikerziehung ein Material zur Verfügung, das alles an die Hand gibt zum Erkennen unserer hier ganz aus dem Eigenen schöpfenden deutschen Volksmusikalität. Von den Gattungen der gleichzeitigen italienischen Frottolen, Villanellen und Villoten, den französischen Chansons, dem englischen Madrigal gilt Entsprechendes. Die Vergleichung dieser Musikkreise vermag das Erkennen der Stilcharaktere und der besonderen Artung der Musikalität der Nationen weitgehend zu fördern. Denn diese aus dem unmittelbaren Volkserleben geschöpfte Musik spricht noch in den kleinsten und feinsten Zügen eindringlich von ihrer volkhaften Haltung und Art. Selbst zwei in ihrem beiderseitigen Akkordsäulen-Satz stilistisch scheinbar vollständig angeglichene Gesänge, wie Haßlers „Jungfraw dein schöne g'stalt":



und Jannequins „Ce moys de may“:




differenzieren ſich im Sinne einer ſcharfen Scheidung der jeweiligen volkiſch-raſſiſchen Muſikalität. Haßler ſchreibt ſchon gleich von Anfang an ſein Lied ſo, daß kein Takt rhythmiſch dem anderen gleich iſt. Selbſt bei ihm, der unmittelbar vorher noch ſo ſtark unter dem Eindruck des romaniſch-geſtiſchen Tanzliedes ſtand, kommt jener typiſch germaniſche Zug, der dem ſtarren rhythmiſchen Gleichmaß widerſtrebt, zum Durchbruch. Der Romane, hier der franzöſiſche Madrigaliſt Jannequin, empfindet als Rhythmiker gerade in umgekehrter Weiſe. Er fühlt ſich von einem konſtanten, gleichbleibenden rhythmiſchen Gleichmaß getragen und beſchwingt. Aus den Untergründen der Erbanlagen ſeiner Natur, ſeiner Raſſe, kommt ihm nicht — wie dem Deutſchen — die Nötigung, das Gleichmaß des Rhythmus zu differenzieren. Jannequin behält deshalb ohne Bedenken den gleichen Grundrhythmus durch ſein Lied vom erſten bis zum letzten Takt konſequent bei. Wenn E. von Eickſtedt (Grundlagen der Raſſenforſchung) im Hinblick auf die raſſenſpezifiſchen Rückbeziehungen des Kunſtwerkes einmal ſagt: „Raſſe iſt Tempo“ — ſo kann das Haßler-Jannequinſche Beiſpiel dieſe Behauptung von der Kunſt her ſtützen, von der dieſer Geltungsanſpruch begrifflich und ſachlich herſtammt.

Bei der Barockepoche hatte ſchon Hugo Riemann die Notwendigkeit erkannt, ihre muſikgeſchichtliche Darſtellung unter zwei leitende Geſichtspunkte zu ſtellen: Unter einen muſikaliſchen: Generalbaß-Zeitalter und einen muſikpolitiſchen: Weltherrſchaft der Italiener. Dieſe letztere Auffaſſung iſt jedoch heute nicht mehr zu halten, und muß geändert werden in die ſituationsentſprechende vom Kampf der europäiſchen Nationen um die muſikaliſche Weltherrſchaft. Das Entſcheidende aber iſt, daß die Tonkunſt im Barock-Zeitalter eine kulturelle Doppelaufgabe zu erfüllen hatte. Dieſe riß den Boden der Muſik und der Muſikgattungen von Grund auf, und ſie zerſpaltete den deutſchen Muſiker. Den Notwendigkeiten dieſer Doppelaufgabe verdanken wir — es iſt wirklich ein Dank, den wir Späteren dieſer deutſchen Not abzuſtatten haben — die großen Gegentypen des deutſchen Komponiſten, den kämpferiſchen — den Händel-Typus — und den Muſiker als Reinerhalter der deutſchen Kunſtart — den Bach-Typus.

In einem noch durchaus lebendigen Zuſammenhang gerade mit unſerer heutigen Muſikerziehung ſteht die Barockepoche durch ihre unendliche Fülle von Gebrauchsmuſik, dieſem Gegenpol der gleichzeitigen Ewigkeitsmuſik von höchſtem und reinſten Kunſtwert. Wenn nun unſere Zeit gerade im Unterrichtsbetrieb, im Übungs- und Schulungsſpiel ungleich mehr von der Gebrauchsmuſik des Barock als von ihrer Gegenſeite konſumiert, ſo kann das immerhin aus der Erwägung noch geſtützt werden, daß dieſe Muſik auch da, wo ſie Kunſthandwerk iſt und bleibt, ſtets achtbar und im Kern urgeſund iſt.

Eine beſonders dankbare Gegenwartsaufgabe der Behandlung ſeines Muſikmaterials ſtellt das 18. Jahrhundert, die Epoche der über eine Reihe deutſcher Landſchaften verſtreuten Stilſchulen. Sie fordern geradezu die Durchprüfung ihrer Artung in Hinſicht auf ihre Boden-Verwurzelung, ihre ſtammesartlichen, bzw. raſſiſchen Bedingtheiten. Gerade bei dieſen Schulen, der Berliner, Mannheimer, Wiener Schule uſw., deren Stil wir kennen, iſt es wichtig, daß der eben genannte Fragenkreis im muſikgeſchichtlichen Unterricht erſchloſſen wird.

Bei der Berliner Schule kann die rein muſikaliſche Erſcheinung der fortſchreitenden ſtiliſtiſchen Stagnation — dieſe Wirkung — auch auf die Urſache zurückgeführt werden, daß der Kreis der Muſiker um Friedrich den Großen aus vieler Herren Länder bunt zuſammengewürfelt war. Dieſen Komponiſten fehlte die Verwurzelung mit der Landſchaft, in der ſie, und mit dem Stammestum, für das ſie ſchufen. Die dieſem Kreis der hohen, repräſentativen Berliner Muſik zunächſt noch fehlenden Bindungen aber hatte ſchon von ſeinen erſten Anfängen ab das Ber-

liner Lied. „Wir fangen in unsern Hauptstädten an" — heißt es im Vorbericht der »Oden mit Melodien« von 1753 — „artige Gesellschaften zu halten. Wir leben gesellig. Wir gehen spazieren in Alleen, in Feldern, in Gärten. Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt?" Dieser bislang der Musiklandschaft noch fehlende soziologische Faktor aber gab dem Berliner Lied die Bodenständigkeit, und, während Oper und Sinfonie schnell verklangen, eine Grundlage, auf der noch Generationen erfolgreich weiterschaffen konnten.

Es ist notwendig und wichtig, daß der musikgeschichtliche Unterricht aufzeigt, wie in den verschiedenen Schulen des 18. Jahrhunderts gerade die Stammescharaktere der Musiklandschaften bei dem Wettkampf um die Auswahl des Tüchtigsten und Wirkungsmächtigsten mitwirkten. Es gibt doch zu denken, daß von all den vielen Schulen und Vergruppungen der Epoche nur eine einzige als solche Ewigkeitsbedeutung erlangte. Es war die, deren an der Schaffung des gesamtklassischen Stiles von Anfang bis Ende mitbeteiligte Generationen schon seit Jahrhundertanfang dem einen gleichen Boden und der gleichen österreichischen Stammesart urverbunden waren. Die Bedeutung dieser Tatsachen tritt aber dann ins rechte Licht, wenn man sich auch darüber klar ist, daß das gleiche Musikjahrhundert auch der Idee des musikalischen Kosmopolitismus unterstand, die von Paris und London aus mit Lockungen aller Art warb. Wer ihr als Musiker folgte, mochte wohl ein großer Einzelgänger werden, für die Stil-Entscheidung, insbeondere die deutsche Stil-Entscheidung war er verloren. Und mochte er noch so großes Können in die Wagschale zu werfen haben. Beweis: Der entwurzelte, „kosmopolitische" Bach-Sohn Johann Christian!

Da hier keine Überschau über die Interessenverknüpfung von Musikerziehung und Musikepochen gegeben werden, sondern Grundsätzliches gesagt werden sollte, können diese Ausführungen vor den Toren des 19. Jahrhunderts Halt machen. Nur noch eine Schlußfrage der Gestaltung des Musikgeschichtsunterrichts möge gestreift werden, die mit den in den letzten Jahrzehnten so stark in den Vordergrund gerückten musikästhetischen Fragen zusammenhängt.

Viele, sehr viele dieser Fragen sind inzwischen zu „falschen Zeitfragen" geworden, der Musikgeschichtsunterricht kann sie also entbehren, und er wird an ihre Stelle setzen die Probleme der unio mystica, der Ureinheit der reinen Musikwerte und der volkhaften Werte von Tonwerk und Tonkunst. Nur ein diese Doppelwertigkeit voll berücksichtigender Musikgeschichtsunterricht kann der wahren Kunst- und Kulturaufgabe der Musik heute ganz gerecht werden. Und noch einem: Dem Wissensdurst unserer Jugend, der man es manchmal wahrlich nicht verdenken konnte, wenn sie der Unform eines gehäuften Daten und Tatsachenmaterials in der Darstellung der innerlichsten deutschen Kunst keinen Geschmack mehr abgewinnen mochte.

# Schul- und Privatmusiklehrer.

Vortrag, gehalten bei der Westdeutschen Schulmusiktagung, Januar 1938.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, stellv. Direktor der Hochschule für Musik, Köln.

Wenn man von einem Musikleben spricht, so ist damit gesagt, daß es unmöglich sein wird, hier wie an einem toten Körper anatomische Studien zu machen oder sezierenderweise einzelne Organe herauszulösen, ohne dabei andere, ebenso lebenswichtige zu verletzen. Und insbesondere das Musikleben Deutschlands darf ohne Überheblichkeit als das am reichsten gegliederte und am feinsten entwickelte in der ganzen Welt gelten und es wird deshalb nicht leicht sein, zwei an dieses Leben so eng angegliederte Berufsstände wie denjenigen des Schul- und den des Privatmusiklehrers getrennt zu betrachten. Wer sich von uns einmal dazu entschlossen hat, mit ganzer Kraft an der Gesundung und Fortgestaltung dieses unsres deutschen Musiklebens mitzuarbeiten, dem brauche ich nicht mehr zu sagen, wie auf allen Gebieten beide Berufe miteinander verflochten sind. Ich möchte an einem persönlichen Beispiel das einmal deutlich machen: der Gauobmann der Reichsfachschaft deutscher Komponisten beruft seine Kameraden zu einer Tagung. Hier sitzen vereint Schul- und Privatmusiklehrer beieinander. Oder der Landesleiter der Reichsmusikkammer hält Prüfungen ab, um den Stand der Berufsmusiker von unfähigen Elementen

zu säubern. Als Prüfungsmitglieder sind wieder Angehörige beider Berufe versammelt. Der musikalische Gaufachberater, der Fachberater der Regierung, der städtische Musikbeauftragte, der Führer der NS-Dozentenschaft hat gleichermaßen mit Schul- und Privatmusiklehrern gemeinsam zu arbeiten. Dasselbe gilt vom Fachberater der HJ. In den Prüfungen für Privatmusiklehrer sitzen Vertreter beider Stände kollegial nebeneinander, wie auch innerhalb der Hochschule derselbe Lehrer Studierende unterrichtet, die später beiden Berufen angehören werden. In der Volksbildungsstätte, in den Vorlesungen des Lektors für Musiktheorie an der Universität sind als Dozenten Angehörige beider Berufe tätig, und in den Musikausschüssen für Musikfeste, in den Kommissionen für Mikrophonprüfungen am Rundfunk ist das Gleiche der Fall.

Wie will man also hier trennen, absondern, Werturteile fällen und fördernd oder zurückdrängend eingreifen, ohne dem einen, dem andern zu nahe zu treten, organisch Gewachsenes zu verletzen oder keimhaft Emporwachsendes zu vernichten? Die geschichtliche Entwicklung allein kann uns hier Berater und Helfer sein.

Wenn wir von einer Untersuchung der musikalischen Zustände im vorchristlichen Zeitalter hier absehen, so tritt uns als erste Pflegerin der deutschen Musikkultur die Kirche entgegen, und so sind es auch Dom-, Kloster-, Stifts- und Pfarrschulen, in denen das deutsche Volk seine erste musikalische Belehrung empfängt. Der private Musikunterricht dagegen, dessen Geschichte im Gegensatz zur Schulmusik leider noch ungeschrieben geblieben ist, hat sich immer dann selbständig geregt, wenn die Einzelpersönlichkeit aus der Masse des Ganzen heraustrat. Und da ist der erste jener Individualisten der St. Gallener Mönch Tuotilo, der Schöpfer des Tropus und damit auch der musikdramatischen Weihnachtsspiele. Neben seinem Zeit- und Berufsgenossen Notker Balbulus, dem ersten Schulmusiker, wenn wir ihn so nennen dürfen, dessen rührende Fürsorge um seine Zöglinge heute noch als Vorbild dienen darf, steht Tuotilo als ein Vorläufer der Renaissancemenschen, der selbstbewußten und über ihre Umgebung hinausragenden Kraftnaturen da, universal in seinen Anlagen als Maler, Bildhauer, Musiker, aber auch als gefürchteter Faustkämpfer (wie etwa später Tartini, der Geiger, Theoretiker, Komponist und Meisterfechter) und als ein Mann, um dessen persönlichen Unterricht sich die Vornehmen seiner Zeit bemühten.

Der Klosterschulen müde, wandten sich im 11. und 12. Jahrhundert die Studierenden ins Ausland, vor allem nach Paris, und die nach ihrem Führer Golias benannten „Goliarden" bringen durch ihre lateinischen Lieder ein neues persönliches Element in die Dichtung, wie sie auch als Vermittler der Kunst des Discantierens wie der Mensuralmusik für Deutschland eine starke Bedeutung gewinnen. Als Vaganten mögen manche von ihnen, im Lande umherstreifend, sich ihren Unterhalt durch privaten Musikunterricht verdient haben. Doch darf als nächster großer Privatmusikerzieher jener Tristan gelten, der, wie Volker aus Alzey Held und Musiker zugleich, am Hofe eines Lehnsherren Waffenwerk, aber auch Singen und Spielen lernt, sowie auch seine Adelsgenossen ihre musikalischen Fertigkeiten an Höfen von Lehrmeistern sich holen. Vor König Marke übertrifft er an Künsten einen wallisischen Harfner, und Gottfried von Straßburg läßt ihn die Reihe seiner musikalischen Fertigkeiten aufzählen und die seiner Lehrer nennen. Weder lesen noch schreiben kann so mancher berühmte Minnesänger und gilt doch mit Recht als Dichter und Komponist.

Die ars nova und das damit verbundene künstlerische Gestalten der Balladen und Chansons eines Landino und Machaut setzt wiederum die enge Vertrautheit auch der Laien mit praktischer Musik und damit auch die Tätigkeit privater Musikerzieher voraus. Klagt doch sogar der große Landino über die ihm und seinen Berufsgenossen ins Handwerk pfuschenden Dilettanten.

Die Zeit der Städtekultur setzt dann an die Stelle der geistlichen die städtischen und privaten Schulen, wo auch die Musik als Zwangsfach ebenso wie die übrigen Lehrfächer unter reichlicher Anwendung von Prügeln eingebläut wird. Selbst Martin Luther rühmt sich noch, an einem einzigen Tage in der Schule einmal nicht weniger als fünfzehnmal mit der Rute „wacker gestrichen" worden zu sein. Immerhin aber hatte diese musikalische Zwangspädagogik den Erfolg, daß Otts Liedersammlung und Haßlers „Lustgarten" eine Schulung der Dilettanten im mehrstimmigen Chorgesang voraussetzen durfte, die noch heute erstaunlich ist.

Und auch der Einzelinſtrumentenunterricht, alſo doch wohl der durch Privatmuſiklehrer gegebene, blühte ſo, daß *Caſtiglione* in ſeinem „libro de Cortegiano“ im Jahre 1528 ſagen konnte, er ſehe denjenigen nicht für einen Edelmann an, der nicht auch in allen Sätteln der Muſik gerecht ſei und daß *Fiſchart* in ſeinem Lob der *Laute* dieſe als notwendiges Bildungselement bezeichnete. Das gleiche gilt etwa vom *Spinett*, welches die engliſche Königin Eliſabeth nicht minder gern und geſchickt handhabte wie ihre Hofdamen, ja wie alle Bürgersfrauen und -töchter, und Shakeſpeares Gedicht an eine klavierſpielende Dame nimmt Schillers bekannteres Poem „Laura am Klavier“ jahrhunderteweit vorweg. Daß in engliſchen Barbierſtuben für die wartenden Kunden Lauten an der Wand hingen und bei einem Stadtbrande Tauſende von Klavieren und Lauten als mitvernichtet gemeldet werden, beweiſt weiter die ſtarke Durchdringung der Völker jener Zeit mit künſtleriſchem Laienſpiel. Auch in Frankreich ſetzt ja die Muſik der *Claveciniſten* die aktive Teilnahme der muſikaliſchen Liebhaber voraus, und es iſt bezeichnend, wenn gerade damals die bis dahin ſo ſcharfe Satire gegen die Muſik und Muſiker verſtummt. Und ſelbſt jene Angriffe des Wiener Sittenpredigers *Abraham a Santa Clara* trüben dieſes Bild nicht. Er redet da in ſeiner beliebten Wortwitzelei von den Hochboen als Tiefboen, dem Orcheſter, das leider kein „Ohrcheſter“ ſei, vom Thier-rektor anſtatt Direktor, davon daß die Klarinetten weder klar noch nett ſeien, von den Vieh-olinen und meint: „ſpielt einer Klavier, ſo klagen wir“. Aber wir erinnern uns des ſpäteren Ausſpruches Alexander Scarlattis, der ſeinem Sohne Domenico, als dieſer ihm den Flötiſten Quantz vorſtellen wollte, vorwurfsvoll ſagte: „Mein Sohn, er weiß, daß ich die blaſenden Inſtrumente nicht leiden kann, denn ſie blaſen alle falſch!“ Und wir ziehen aus jener muſikaliſchen Strafpredigt immerhin den Schluß, daß es ſchon damals *Dilettantenorcheſter* gab, wenngleich die Begeiſterung oft das Können überwiegen mochte. Auch die Gemälde jener Zeit, ſo etwa die des Niederländers *Ter Boch*, auf denen private Muſikſtunden dargeſtellt werden, zeugen von ſolcher Laienkultur, und die inzwiſchen ſeßhaft und damit ehrlich gewordenen Stadtmuſikanten ſchätzte man höher als die höfiſchen, auf welche man ſeinen Haß gegen die luxustreibende und das Volk bedrückende Adelsgeſellſchaft übertrug.

Das Zeitalter *Ludwigs XIV.* und dasjenige des *Rokoko* ſtellt neben die ſtädtiſchen Schulen die *Adelsakademien* und *Ritterſchulen* und läßt den Typ des *Muſikmeiſters* entſtehen, den wir aus *Molières*, von Richard Strauß komponiertem „Bürger als Edelmann“ und aus Pergoleſis, unlängſt an der Kölner Staatlichen Hochſchule für Muſik geſpieltem „Maestro di musica“, aber auch aus Roſſinis „Barbier von Sevilla“ und nicht weniger gut aus *Watteaus* Genrebildern und *Kändlers* Meißener Porzellanfiguren kennen. Und auch über den Niedergang jener Art von Privatunterricht ſind wir aufgeklärt, ſo etwa aus *Diderots*, von Goethe überſetzter Schrift „*Rameaus Neffe*“, die, wie vorher des Venezianers *Marcello* ſatiriſches Buch „Il teatro alla moda“ den Geſanglehrer als Fabrikanten hohler Arienkoloraturen brandmarkte, vom Unterricht nur berichten läßt, daß hier die Brutſtätte des Klatſches ſei.

Inzwiſchen hatte der Schulmuſikunterricht im Gegenſatz dazu einen neuen Auftrieb durch den deutſchen *Humanismus* erhalten. Martin Luthers Forderung, der Staat und der Fürſt müßten die Pflege der Muſik in die Hand nehmen, regte zahlreiche Fürſten an, begabte junge Muſiker, mit Stipendien verſehen, zu großen Meiſtern als Schüler zu ſchicken, und auch die katholiſchen Landesherren bewieſen hier Verſtändnis und Gebefreudigkeit. Die Namen Froberger, Haßler, Schütz brauchen da nur genannt zu werden, und die *Schulchöre des 17. und 18. Jahrhunderts* wirkten weſentlich ins öffentliche Muſikleben hinein, ſei es als *Kurrende* oder als Mithelfer bei Hochzeiten, Gaſtmählern, ja ſogar im Koſtüm als Opernchor, ſo zum Beiſpiel in Dresden. Außerdem regte der deutſche Humanismus zu Vertonungen lateiniſch-klaſſiſcher Texte an, etwa einen Tritonius, einen Senfl. Und was die *Lutheriſche Kantorei* für ihre und alle ſpätere Zeit im deutſchen Muſikleben bedeutete, bedarf keiner Worte. Franziskus Naglers Buch „Klingendes Land“ weiſt hier nach, daß Hunderte tüchtiger und z. T. recht namhafter deutſcher Muſiker einen Kulturboden vorfanden, wie er anderswo kaum wieder vorhanden ſein wird.

Die franzöſiſche Revolution und ihr Verkünder *Rouſſeau* regten lebhaft die verſtärkte

bürgerliche Muſikpflege an. J. A. Hillers, des Thomaskantors Leipziger Chorſchule für Laien im Gewandhaus, ſeine und Chr. Fel. Weißes Kinderſingſpiele und Kinderlieder zeigen zugleich den Einfluß Peſtalozzis, und auch Nägelis und Silchers Chorvereine haben von der Forderung der künſtleriſchen Selbſtbetätigung Nutzen gezogen, wie hier ebenfalls eine neue volkstümliche Chorliedliteratur aus dem Boden wuchs. Und wenn der Humanismus in Glarean, Gafurius und Virdung Autoren von muſikaliſchen Lehrbüchern, die auch oder beſonders für Nichtmuſiker beſtimmt waren, ins Treffen ſtellte, ſo leiſtete Gleiches jene neuere Zeit in den Anweiſungen eines Quantz, Heinichen, Emanuel Bach, ja noch in Leopold Mozarts Geigenſchule.

Die Idee Peſtalozzis der ländlichen Berufsſchule greift Fellenberg begeiſtert auf, und Goethe erſinnt ſich nach ſeinem Vorgang, nach der Armenſchule bei Hofwyl ſeine Pädagogiſche Provinz in Wilhelm Meiſters Lehrjahren mit ihren Sonderklaſſen für Inſtrumental-, Geſang- und poetiſchen Unterricht. Aus dieſen Gedankengängen heraus wird auch der Plan einer Muſikaliſchen Feierſtunde geboren, und der Dichter Goethe ſetzt ſich lebhaft für die Pflege des Standesliedes ein, das der aus Frankreich herkommenden Zote den Boden abgraben ſoll. Er ſelbſt berichtet ja in ſeiner Eigenbiographie von dem luſtigen kindlich-pädagogiſchen Klavier-Unterricht, den er und ſeine Schweſter genoſſen, und noch in Weimar ſtellte ſich Goethe ein Streichquartett, ja ſogar einen Chor aus dortigen Privatmuſikern für ſeine Abendmuſiken zuſammen.

Leider nahm die Verordnung des Jahres 1824 (dem Jahre der 9. Sinfonie und der Geburt Anton Bruckners!) dem Schulmuſiker die Gleichſtellung mit dem Fachlehrer, und der aus den Revolutionsjahren 48/49 gewonnene Plan des Fröbelſchülers Hentſchel und des Wagnerfreundes Brendel, eine Volksgeſangſchule zu ſchaffen, ſcheiterte an der Indolenz der reaktionären Bürokratie, wie ja ſchließlich Wagner ſelbſt ſeine Idee der Muſikſchule weder in Dresden noch in München verwirklichen konnte und einen ſchwachen Erſatz in ſeinen „Bayreuther Blättern" ſchuf.

Dafür aber bringen die Jahre 1834 und 1841 die ſtaatliche Aufſicht über den Privatmuſiklehrer als erſte Vorläuferin der Verordnung vom Jahre 1925, ohne daß freilich die von dem genialen Miniſter Falk geſchenkte Lehrfreiheit den Rückgang der Schulmuſikbewegung aufhalten konnte. Und es iſt bezeichnend, wenn gerade der von Franz Liſzt geſchaffene Allgemeine deutſche Muſikverein, der eigentlich nur Schaffende und Nachſchaffende vereinigen ſollte, Hermann Kretzſchmar auf Grund ſeines mutigen Appells in den „Grenzboten" im Jahre 1900 mit einer Denkſchrift betraute, die dann Grundlage aller neueren, den Schul- wie den Privatmuſikunterricht fördernden Beſtimmungen wurde und den Muſiklehrer zum gleichgeachteten Kollegen an der höheren Schule machte. So ſollte der einſtige Verſuch des Rationalismus, die Muſik vom Geſamtbildungsziel der Schule abzudrängen, endgültig vereitelt werden, und die Wiederentdeckung des alten deutſchen Volksliedſchatzes durch den Wandervogel gab die natürliche Wegrichtung. Der Kampf der Muſiker gegen die Schultyrannen, den Sebaſtian Bach und J. A. Hiller durchgefochten, aber verloren hatten, war nun zum Heile der deutſchen Muſik entſchieden.

Dieſe kurze, aber notwendige Überſicht dürfte uns gezeigt haben, wie ſehr ſich die Bedeutung der Schulmuſik und diejenige des Privatmuſikunterrichts immer mit dem Wechſel der großen Geiſtesperioden änderte und wie ihr Inhalt von jenen Perioden mitbeſtimmt wurde. Aber auch die Auswirkung beider Berufsgebiete auf das allgemeine Muſikleben konnte hierbei wenigſtens andeutungsweiſe beleuchtet werden. Es wäre gewiß reizvoll und lehrreich, nun auch einmal das rein perſönliche Verhältnis unſerer großen ſchaffenden Muſiker, die ja doch immer die Spitze jeder muſikaliſch-beruflichen Pyramide darſtellen werden, zum muſikaliſchen Unterricht zu unterſuchen. Wir wiſſen ja, daß ſo mancher unſterbliche Meiſter der Muſikgeſchichte ſich noch auf der Höhe ſeines Ruhmes dankbar ſeines, vielleicht damals längſt vergeſſenen Lehrers erinnerte: Schütz rühmte ſich allerdings noch der großen beiden Gabrieli als ſeiner Lehrer und Freunde, und Bach entſchuldigte ſeine Urlaubsüberſchreitung mit dem Hinweis auf den berühmten Buxtehude. Aber Händel beſuchte dankbar auch einen Zachow, Beethoven umarmte mitten auf der Straße ſeinen alten Lehrer Schenk, dem er mehr

Intereſſe dankte als dem großen Haydn, hinter deſſen Rücken ſie ihre Stunden abgehalten, und Brahms erinnerte ſich ebenſo gern des kleinen Hamburger Muſikers Marxſen wie Max Reger ſeines alten Freundes und Lehrers Adalbert Lindner, der ihm ja doch ſeinen Weg zu Riemann und damit in die große Welt freigemacht hatte. Es waren deutſche, wenn auch heute kaum mehr bekannte Privatmuſiklehrer, die große ausländiſche Meiſter heranzogen: Elsner einen Chopin, Dehn einen Glinka. Und wir erinnern uns, daß Neefe in Bonn als Korreſpondent auswärtiger Blätter auf ſeinen Schüler Beethoven hinwies, allerdings auch, daß Salieri den jungen Franz Schubert gegen Beethoven einnahm, daß Heinrich Dorn ſpäter neidiſch gegen ſeinen einſtigen Schüler Richard Wagner hetzte, weil dieſer es gewagt, wie er ſelbſt, einen Nibelungenring zu komponieren. Und wir wiſſen, daß Hugo Riemann ſich öffentlich gegen Rich. Strauß wandte und dafür eine Abfuhr von ſeinem eigenen einſtigen Schüler Reger erhielt. Wir kennen große ſchöpferiſche Meiſter als pflichteifrige Privatmuſiklehrer, ſo Bach, der freilich ſeinen eigenen Sohn Emanuel als kaum begabt anſah, der einen Krebs ſchätzte und das Neſthäkchen ſeiner Familie, Joh. Chriſtian, verwöhnte, um dafür von dieſem ſpäter als „alter Zopf" abgefertigt zu werden, ſo wie Reger es erlebte, daß unbegabte Schüler ihm fortliefen, um aus einer Muſikredaktionsſtube heraus giftige Pfeile gegen ihn abzuſchießen. Wir kennen weiter aber auch Schüler als fleißige Mitarbeiter des Meiſters, einen Süßmayr bei Mozart, Raff bei Liſzt, freilich auch einen Joſef Schalk, von dem Bruckner hätte ſagen dürfen „Gott ſchütze mich vor meinen Freunden" und deſſen eigenmächtige Eingriffe in die Werke ſeines Meiſters wir erſt heute wieder ausgemerzt haben. Wir ſehen weiter kleinere Meiſterſchüler als notwendige Verbindungsmänner zur nächſten Epoche, einen Emanuel Bach, als deſſen geiſtige Schulbuben ſich Mozart, Haydn und Beethoven betrachteten, wir bewundern bedeutende ſchöpferiſche Muſiker als Verfaſſer richtunggebender Lehrbücher, von Couperin, Rameau über Ph. E. Bach bis zu Regers Modulationslehre, von den Harmoniebüchern Rimsky-Korſakows und Tſchaikowſkys nicht zu reden; und auch Bachs, für ſeine Schüler geſchriebene Inventionen, Brahmſens Klavierſtudien, ſeine Quintenſammlung, Regers Bearbeitungen gehören hierher ebenſo wie Bachs Notenbüchlein für Frau und Söhne, ſeine rührend ſorgſamen Generalbaßregeln für die Frau und Schumanns Muſikaliſche Hausregeln. Vergeſſen wir ſchließlich nicht, daß Werke, die unter die größten der deutſchen, ja der geſamten Muſikgeſchichte gehören, für die Schule oder für den Privatſchüler geſchrieben wurden, ſo Bachs Matthäuspaſſion und Beethovens, für Erzherzog Rudolf gearbeitete Missa solemnis, und der Treue ſeiner Schülerin Marie Antoinette verdankte es Gluck, daß er nach Paris gehen und dort ſeine Reformoper vor die Öffentlichkeit bringen durfte. Die enge Verbindung des praktiſchen Muſikers mit der Bildungsſchule lehrt nicht weniger ein kurzer Blick in die Muſikgeſchichte: Bach gab eine gute und angeſehene Stellung auf, um eine weit geringere in Leipzig unter unwürdigen Umſtänden anzunehmen, nur um ſeinen Kindern eine gediegene Schulbildung zu ermöglichen, Beethoven bat ſeinen Verleger Breitkopf, ihm regelmäßig mitſamt den Korrekturbögen die neueſten Leipziger Bucherſcheinungen ohne Rückſicht auf Schwierigkeit des Inhalts zu ſchicken und fügt hinzu: „Schande über jeden Muſiker, der es hierin nicht ebenſoweit bringt wie ich". Anton Bruckner kämpfte jahrelang um ſeine Anſtellung als Univerſitätslektor und war ſtolz auf ſeine „Gaudeamuser", Hans Pfitzner ſagte einmal, wie ſehr er alle die beneide, die eine humaniſtiſche Schulbildung genoſſen hätten, und Max Reger zog anſtatt, wie zuerſt beabſichtigt, nach Eiſenach, lieber nach Jena, um dort an der Univerſität mit Eucken und andern Gelehrten verkehren zu können. Allerdings machte ſo manchen auch ſeine Bildung einſeitig: Hanslicks Name braucht hier nur genannt zu werden, aber auch das Ehrendoktordiplom einer deutſchen Univerſität an Brahms, das dieſen den „erſten zeitgenöſſiſchen Meiſter der ernſten Muſik" nannte, hat mit Recht Wagner verbittert und zu einer galgenhumoriſtiſchen Grabſchrift für ſich ſelbſt angeregt. Und leider waren es akademiſche Kreiſe, die in der Zeit der muſikaliſchen Inflation einen Scherchen zum Univerſitätsmuſikdirektor machten und ſich lebhaft für Brecht-Weills edelkommuniſtiſche Lehrſpiele intereſſierten, um darüber einen Reger und Pfitzner zu vergeſſen.

Die Lehre für uns iſt daraus leicht zu ziehen: ein jeder folge dem altindiſchen Spruche „Erkenne dich ſelbſt", d. h. ſieh die Gefahren wie die Vorzüge deines Berufes und deiner Vorbildung. Vom akademiſch Gebildeten darf weder das Wort des Theaterdirektors




Gafori (1451—1522) im Schülerkreife

(Aus F. Gafori, De Larmonia muficorum inftrumentorum opus 1518)



Mufikergruppe aus der fog. Maneffifchen oder großen Heidelberger Handfchrift

aus dem Vorſpiel zum „Fauſt“ gelten, er habe ſchrecklich viel geleſen, noch das des Cäſar über Caſſius: „Er denkt zu viel, die Leute ſind gefährlich“. — Von dieſem Denken um des Denkens willen, dem Intellektualismus kamen die Gefahren, welche die atonale Muſik mit ſich brachte, d. h. die von Adolf Weißmann (der im Hauptamt Schulmuſiklehrer in Berlin war), dem neben Paul Bekker ſchlimmſten Kulturdeſtrukteur, ſogen. „Entgötterung der Muſik“, der Don Quixote-Kampf gegen die angeblich überlebte Romantik der Muſik, als wenn es von Bach bis Pfitzner und Strauß eine unromantiſche Muſik gäbe, kam weiter die von Mersmann, dem einſtigen Aſſiſtenten des Berliner Muſikwiſſenſchaftlichen Seminars erfundene „Phänomenologie“ der Muſik, die Schering mit Recht muſikaliſche Brückenbaukonſtruktion nannte. Und es kam die ernſthafte Beſchäftigung mit Weills „Jaſager“ und „Bürgſchaft“, mit dem Jazz. Und eine andere Gefahr drohte: die des Alleswiſſens und Halbkönnens, des Univerſalismus verbunden mit Dilettantentum, ebenſo wie ſich auf der anderen Seite der Privatmuſiker vor Verödung im Spezialiſtentum, in der Routine zu hüten haben wird. Denn nicht jeder iſt hier mit dem Ziel ins muſikaliſche Leben eingetreten, Privatunterricht geben zu wollen. Für viele war es der Nothafen, für andere der verhaßte Nebenerwerb. Schreibt doch auch Mozart an Buchberg, er ſei in Not und jener möge verbreiten, daß man bei Mozart auch Unterricht haben könne. Und wieviele Nichtmozarte müſſen Gleiches tun, aber ſie tun es anders wie er, von dem wir reizende Stücke beſitzen, die er im und für den Unterricht ſchrieb. Ungern arbeiten ſie und darum ſchlecht, mit dem ſteten Blick auf die Uhr wie ein gleichgültiger Orcheſtermuſiker in der Probe. Andere wieder ſehen den Reiz dieſes Berufes in der ungehemmten perſönlichen Freiheit, in dem Kitzel, ſich bewundern oder gar anbeten zu laſſen, wie Frank Wedekind es in ſeinem ſatiriſchen Schauſpiel „Muſik“ ſchildert, das aber einen tragiſchen Ausgang nimmt. Was kümmert ſo manchen dieſer Pſeudolehrer die ſpätere Verzweiflung ſeiner Adepten, die dann, ihrer Erſparniſſe ledig, nicht vorankommen? Und wie vielen ſolcher Lehrer fehlt die pädagogiſche Schulung, die Einfühlungsgabe, die Selbſtentäußerung. Und nicht jeder erkennt neidlos, wie einſt Robert Schumann dem jungen Brahms, die Palme zu und ebnet ihm den Weg, wie mancher wieder möchte lieber durch Heranziehen von Wunderkindern oder Paradeſchülern unlautere Reklame für ſich ſelbſt machten. Selbſt Leopold Mozart hat hierin an ſeinem Sohne geſündigt, deſſen Geſundheit frühzeitig zerrüttet wurde und deſſen wirklicher Bedeutung der eigene Vater trotz des Hinweiſes eines Haydn verſtändnislos gegenüberſtand.

Solcherlei Gefahren ſind allerdings dem Schulmuſikberufe fremd. Er iſt von Anfang an mit der Pſychologie des Kindes vertraut gemacht worden und kann echte von ſcheinbarer Begabung unterſcheiden, ſieht ja auch den Schüler häufiger, kann ihn auch von andern geiſtigen Fächern her beobachten und beurteilen ebenſo wie im Verkehr mit ſeinen Kameraden, kann die gegenſeitige Erziehung der jungen Menſchen anregen. Mit Hilfe der verbindenden Kulturfächer vermag er, das muſikaliſche Intereſſe zu wecken und zu vertiefen, kann im Rahmen der Schulvorträge, wozu auch bedeutende Künſtler herangezogen werden ſollten (wie Hans Pfitzner in der Berliner Schulmuſik-Akademie 1936 vor den Studierenden ſprach) und im Rahmen der Schulaufführungen die eigentlichen, raſſiſchen und kulturellen Quellen der Muſik aufzeigen. Dem Privatmuſiklehrer dagegen wird es wieder möglich ſein, dem Schüler in ſeinem Heim eine künſtleriſche Atmoſphäre zu bieten, ihn zu Konzerten mitzunehmen und dabei zu unterweiſen, wie es Sebaſtian Bach mit ſeinen Söhnen tat, aber nach ihm auch Bruckner und Reger. Und er kann und ſoll als Grundlage jedes Inſtrumentalſpiels die Theorie vermitteln, wie Friedrich Wieck ſie einem Robert Schumann ſelbſt gegen deſſen anfänglichen Widerwillen aufgenötigt und ihn dadurch zum ſchöpferiſchen Muſiker erzogen hat. Daß es Eltern gibt, die ſolchen Doppelunterricht dem Lehrer ihres Kindes verbieten wollen, darf nicht als Hemmnis gelten. Es muß darum nicht jeder gleich auch ein Komponiſt werden, und ich freue mich, daß ſich unter meinen zahlreichen einſtigen Privatmuſiktheorieſchülern neben Komponiſten auch nicht weniger als vier Rundfunkdirigenten, der muſikaliſche Leiter der Elektrola-Geſellſchaft, Schriftſteller uſw. befinden, ebenſo wie meine Muſikaliſche Rundfunkarbeitsgemeinſchaft, wie ich aus Zuſchriften entnahm, von Lehrern, aber auch Oberförſtern, Ärzten, ja ſelbſt von Geſchäftsleuten ſtändig mitgehört wurde. Und wenn beide, Schul- wie Privatmuſiklehrer ihren Zöglingen nicht mehr beibringen ſollten, als die innere Achtung und Bereitſchaft der Muſik und dem Muſiker gegen-

über, so wäre damit schon viel getan. Es würde so verschwinden der Typ des, von Schlagworten lebenden Mitschwätzers oder der Typ jenes angeblich Gebildeten, der sich rühmt, unmusikalisch zu sein, ohne sich zu schämen, während er es für selbstverständlich hält, auf dem Gebiete der Literatur, der Baukunst usw. beschlagen zu sein. Goethe hat es für einen Mangel seiner Erziehung angesehen, von den Wirkungselementen der Musik nichts zu wissen und hat in ständigem Briefwechsel mit Zelter versucht, das Versäumte nachzuholen, und der alte Herzog von Meiningen, der Schöpfer des berühmten dortigen Schauspiels wie der Hofkapelle, die Bülow, Strauß, Steinbach und Reger dirigierten, erklärte es Reger gegenüber für einen schlimmen Bildungsfehler, daß er nicht gelernt habe Partituren zu lesen.

Allerdings sollte dieses Heranführen des jungen Menschen an die Elemente der Musik behutsam, ohne die aus den Lehrbüchern bekannte Trockenheit geschehen, unter Beachtung des Wagnerschen Satzes: „Theorie kann nur aus den praktischen Beispielen der musikalischen Literatur gelernt werden". Und der Lehrer beider Berufe sollte sich hüten, der Schnellfertigkeit der Jugend nachzugeben und, wie ich es leider sogar einmal hier erleben mußte, innerhalb einer Lehrstunde Werturteile über ein modernes Kunstwerk von einer Prima fabrizieren zu lassen.

Dieselbe Behutsamkeit und Achtung muß gegenüber jedem andern musikalischen Berufe verlangt werden. Der festangestellte oder doch seiner Anstellung ziemlich sichere Schulmusiker wird nach der gesetzlichen Bestimmung nur dort privat unterrichten dürfen, wo kein staatlich geprüfter Privatmusiklehrer am Platze oder wo über diesen hinaus Nachfrage nach Unterricht vorhanden ist. Das Gleiche gilt von seiner Betätigung als Chorleiter usw. Seine häufig größere Fähigkeit, vor der Öffentlichkeit aufzutreten und sich Respekt und Gehorsam zu verschaffen, seine oft umfassendere geistige Bildung darf nicht dazu dienen, den Berufsdirigenten auszustechen, soweit nicht im Können allzugroße Unterschiede bestehen. Seine Vertrautheit mit den besonderen Bedingungen der Schulmusikliteratur, ihrer vokalen und instrumentalen Voraussetzungen sollte ihn nicht dazu verleiten, in jeden Privatunterricht hineinzureden und damit den betreffenden Privatlehrer zu desavouieren oder aber sich zum Hauskomponisten der Anstalt zu machen.

Andrerseits sollte der Privatmusiklehrer suchen, vom Schulmusiker zu lernen und es ihm an innerer und äußerer Sicherheit nachzutun. Was die Vertrautheit mit der Musikgeschichte, vor allem der neueren anlangt, so sind oft die Erfahrungen innerhalb der Prüfungen hier geradezu niederschmetternd. Und dabei erinnere ich mich persönlich, daß nicht mein, vom Lehrerseminar herkommender und dort als bedeutender Musiker, auch als Komponist geschätzter Klavierlehrer sondern ein unbekannter kleiner Dorfschullehrer mir in den Ferien zum ersten Male den Namen Max Regers nannte und mir seine Werke vorführte. Beide also, Schul- und Privatmusiklehrer sollten kameradschaftlich einander die Hand reichen, wie es immer wieder am Tage der Hausmusik geschehen ist. Der, an mehreren Schulen unseres Bezirks eingeführte Vorunterricht hat ergeben, daß hier ein gesunder Weg gefunden wurde, den musikalischen Nachwuchs, der von allen Seiten bis zur Reichsjugendführung dringend verlangt und erwartet wird, zu mehren, ja daß darüber hinaus mehr Nachfrage nach Unterricht als Angebot von seiten der Privatmusiklehrer besteht.

Nicht darauf kommt es also an, daß beide Berufe sich als Endzweck der Natur betrachten, das örtliche Musikleben als Domäne ihres Tatendranges ansehen und etwa gar einander nach dem alten Spruch bekämpfen: „musicus musicum odit", nicht darauf, daß man Konkurrenzchöre gründet und mit 30 Mann die Matthäuspassion oder die 9. Sinfonie mehr schlecht als recht aufführt, vielleicht noch auswärtige Stars hinzuholt, die ohne Probe wegen ihrer kostbaren Zeit sich dem Ganzen gar nicht einfügen können, auch wenn sie es wollten, sondern darauf, den gemeinsamen Kulturboden gemeinsam zu pflegen ohne den falschen Ehrgeiz, es der Großstadt nachzutun und damit das bodenständige Musikleben zu vernichten, und unter Achtung des Bezirks des Berufsnachbarn. Nur einen Feind dürfen sie beide kennen den Snob und den Philister. Wolf-Ferrari sagte unlängst einmal: „Wir Italiener beneiden euch Deutsche darum, daß Ihr in der Musik große Anknüpfungspunkte auch in der neueren Zeit habt, was uns gerade fehlt." Für musikalische Ausgräber ist also ebenso wenig Platz wie für die ewig Morgigen.

Bei der Bonner Tagung des Deutschen Gemeindetages im Rahmen der Gaukulturwoche Köln-Aachen betonte der Leiter der Kulturabteilung, Dr. Benecke: „Die Verwaltung der Kultur durch

die Gemeinden bleibt undurchführbar, trotz aller aufgewandten Mittel und Beamtenkräfte, wenn nicht auch tüchtige, fachlich gebildete Ehrenbeamte mit ans Werk gehen."

Hier ſteht alſo die Bahn frei und offen zur Betätigung der ſchönſten Art für beide Berufe, und es wäre nicht notwendig, daß oft auf wenigen Einzelnen die Laſt zahlreicher Nebenämter liegt. Die Reichsmuſikkammer, die parteiamtlichen und gemeindlichen Organiſationen bieten eine Fülle von Wirkungsmöglichkeiten, wie ich ſie im Eingang aufgezählt habe. Die Zeit muß vorbei ſein, wo es dem Muſiker, dem Lehrer als etwas Fremdes ja Berufsfeindliches galt, an der Politik und der Kulturpolitik mitzuarbeiten. Hat doch unſer Führer einmal geſagt: „Wir Politiker betrachten uns nur als die Schrittmacher der Kultur, der Kunſt." Die Erkenntnis, daß jede Kunſt aus dem Volke kommt, daß der Künſtler nur der Volksbeauftragte in ſeinem Fache iſt, wird auch dem muſikaliſchen Lehrſtande neue Ziele und Aufgaben weiſen. Vorausſetzung bleibt dabei immer und ewig die Zurückſtellung der eigenen Perſon und des Sonderberufsintereſſes gegenüber dem großen Volks- und Kunſtganzen. Ich möchte mit einem Worte ſchließen, das in dieſen Tagen der größte lebende deutſche Muſiker und zugleich Muſikpolitiker, Hans Pfitzner ſprach: als er auf Sebaſtian Bach hinwies: „Je mehr man ſich ſelbſt in der Kunſt vergißt, umſo weniger wird einen ſpäter die Nachwelt vergeſſen."

# Von den Zielen des Muſikunterrichts auf den deutſchen höheren Schulen.

Von Dr. Robert Jeuckens, Aachen.

Das neue deutſche Bildungsideal iſt „der deutſche Menſch". Wie die Geſchichte unſeres Volkes beweiſt, gehört zum deutſchen Menſchen die Muſik, in einem höheren Grade als bei vielen anderen Kulturvölkern.

Lernen wir aus den, mangelnder Erfahrung entſprungenen, Fehlern der Vergangenheit. Wir wollen nicht mehr höchſte Ziele weiſen, die zwar an ſich erſtrebenswert ſind, aber in der höheren Schule nicht erreicht werden können. Wir wollen nicht koſtbare Zeit vertun mit Dingen, die für den Wiſſenſchaftler intereſſant, für die große Menge des Volkes aber bedeutungslos bleiben. Die Forderungen, die wir aufſtellen, müſſen ſowohl von den Lehrern wie von den allermeiſten Schülern auch wirklich erfüllt werden können, ſo daß wirkliche Luſt und Liebe zur Muſik und ein Verſtändnis für große Werke unſerer muſikaliſchen Meiſter geweckt wird, wie wir es von den zukünftigen Führern unſeres Volkes verlangen dürfen. Dazu ſind wir imſtande, nachdem wir ſeit Jahren den Unterricht mit beſtem Willen gegeben, in harter Arbeit Methoden gefunden, aber auch das Verſtändnis der Jugend beobachtet und ſo die Grenzen ihrer Aufnahmebereitſchaft und damit unſerer Wirkungsfähigkeit erkannt haben.

Als Ziel ſtellte Kretzſchmar auf: Alle Deutſchen können muſikaliſch werden; deswegen brauchen ſie keine Muſikanten zu ſein. Der hervorragende Muſikerzieher unterſchied alſo ſchon vor vielen Jahren bewußt, und zwar bei uns Deutſchen, die aktiv veranlagten Inſtrumenteſpieler und die weit größere Gruppe der Singenden oder nur andächtig Zuhörenden; er geſtand letzteren ſich — anſcheinend — mehr paſſiv Verhaltenden volle Berechtigung zu. Dieſer auf Menſchenkenntnis gegründete Standpunkt wird heute nur noch von blaſſen Theoretikern und ſolchen Leuten angefochten, denen der Sinn für die Wirklichkeiten des Lebens getrübt iſt. Die deutſchen Menſchen ſind von der Natur nicht alle über einen Kamm geſchoren. Wir können gar nicht ohne weiteres von allen ſeitens der Natur verſchieden begabten Gruppen zumal unſerer weder körperlich noch geiſtig gereiften Schüler auf künſtleriſchem und beſonders dem muſikaliſchen Gebiete die gleichen Leiſtungen fordern; wir können auf dieſem Gebiete nicht allen die gleiche Arbeit als ſittliche Pflicht abverlangen, wie es bei der Verſtandesarbeit unſerer Fächer in ziemlichem Maße möglich iſt. Wir können einfach nicht die beiden Geſchlechter und auch nicht die verſchiedenen Altersſtufen, ja nicht einmal alle auf derſelben Altersſtufe Stehenden gleichmäßig behandeln und bilden. Meine eingehenden jugendkundlichen Unterſuchungen haben dieſe eigentlich ſelbſtverſtändliche Wahrheit ausdrücklich bewieſen. Wir dürfen demnach nicht ein einziges, alle unabänderlich verpflichtendes Ziel des Muſikunterrichts

aufstellen. Solche Großzügigkeit erst ermöglicht es uns, den Mittlern zwischen dem Bildungsgut und der aufnehmenden Jugend, uns nach den musikalischen Anlagen und Neigungen der jedesmal vor uns sitzenden Jugend, soweit es das Bildungsziel gestattet, zu richten und dementsprechend nach sorgfältiger Überlegung die Ziele bald näher, bald ferner zu stecken, bald dieses, bald jenes zu bevorzugen, bald bei diesem, bald bei jenem Unterrichtsstoffe länger zu verweilen.

Wenn wir also die allgemeinen Ziele des Musikunterrichts an den deutschen höheren Schulen darlegen, so geschieht es unter steter Berücksichtigung unserer bisherigen Erfahrungen. Wir richten die Ziele auf auch aus den Möglichkeiten, den Gegebenheiten und den Eigenschaften der jugendlichen deutschen Menschen selber.

Neben den nationalen und den damit eng verbundenen jugendkundlichen Erfordernissen verlangt nun noch ein bisher nicht immer beachteter, allgemein menschlicher Erziehungsgrundsatz nach Berücksichtigung: Weniger Wissen um die Kunst, mehr Praxis! Auf unserem Gebiete führt bloßes Wissen ohne Selbstausübung meistens nicht zu einem innern Erleben von wünschenswerter Stärke, auf das hier doch alles ankommt, formt und bereichert zu wenig im Sinne des Bildungsideals. Ein gelehrtes Wissen über musikalische Dinge kann also nicht Ziel sein. Da anderseits das Wissen, wenn es mit Selbstausübung oder Empfindung sich verbindet, bedeutungsvoll werden kann, so ist es uns als Helfer willkommen, und seine übertreibende völlige Ablehnung wäre schädlich, worauf ich noch zurückkomme. Der erwähnte Grundsatz wirkt naturgemäß nicht nur auf die Arbeitsmethode, sondern auch auf die Ziele bestimmend ein.

Über das erste Ziel dürfen wir uns kurz fassen. Alle Schüler — soweit ihnen nicht die Gabe des Gesanges vollständig versagt ist — sollen als deutsche Menschen singen, viel singen; ausdrucksvoll singen, auch auf Mittel- und Oberstufe noch mit der auf der Unterstufe gelernten guten Tonbildung, das heißt überhaupt: bis zu einem gewissen Grade künstlerisch annehmbar; in einer Satzart, die ihnen gemäß ist, also in der homophonen, nur für die Begabteren auch in der polyphonen. In erster Linie Lieder des deutschen Volkes, bei genügendem Interesse der Schüler aus verschiedenen Blütezeiten. Und diese Lieder sollen wenigstens zu einem großen Teile auch ihrem Texte nach zu einem festen Besitz werden. Wir bedürfen des Singens zu unserem Gemeinschaftsleben; es ist aber auch für die Erziehung zum bewußten musikalischen Hören, dem letzten Ziele, wichtige Vorübung. Die Sänger leben sich durch eigenen Vortrag in die Gesamtstimmung ein, wandeln ihr Gefühl immer aufs neue um, lockern es auf und gewöhnen sich an musikalische Ausdrucksweise, an die Sprache der Musik, indem sie sie selber anwenden. Doch müssen wir uns klar bleiben, daß die Sangesbereitschaft bei männlichen Jugendlichen geringer ist als bei weiblichen, daß sie auch innerhalb der Geschlechter je nach Altersstufe und Veranlagung nicht bei allen in gleichem Maße vorhanden ist. Ist sie in einer Klasse sehr gering, so lassen wir das unerreichbare Ziel zurücktreten zugunsten eines andern.

Nach höherem Ziele, dem mehrstimmigen Gemeinschaftsgesang, greift der Schülerchor, ausgewählt aus den stimmbegabten Mitgliedern aller Klassen. Auch er soll viel singen, nicht drei Chöre im ganzen Schuljahre, und diese bei jeder Gelegenheit immer wieder der Schulgemeinde vorsetzen. Solche Chöre brauchen nicht bis zur letzten Feinheit ausgearbeitet zu werden; die besten Erfolge hat noch immer der gehabt, der, nach Grundlegung in den unteren Klassen, der Jugend Abwechslung brachte, sie vor viele Aufgaben stellte und gelegentlich auch die gute Gestaltung dem Augenblick des festlichen Vortrages überließ, wenn er eben eine Führernatur war. Dies ist aber nur dann möglich, wenn die Schüler von dem Vorzutragenden ergriffen sind, wenn sie nicht nur uralte Motetten singen sollen, sondern wenn bezüglich der Stoffe und Komponisten Abwechslung herrscht. Die Auswahl müßte natürlich nicht nur nach den Interessen der Schulfeiern geschehen, sondern auch in Zusammenhang stehen mit dem übrigen Musikunterricht, um, zumal in Orten ohne Konzertbetrieb, ihn durch Vorführung besonderer Werke zu unterstützen. Ob dabei männliche Jugend sich heranwagen darf an Meister des polyphonen Chorgesanges, vor allem Bach und Händel, muß für jeden Chor erst durch die Tat bewiesen werden. Die Wiener Klassiker aber und die Meister des 19. Jahrhunderts, vor allem wiederum das deutsche Volkslied bieten ein weites wohlzugängliches Feld des Sichhineinfühlens und allmählichen Hineinwachsens in das Kunstverständnis.

Gelegentlich wird man auch einzelne begabte Klassen besonders ausbilden oder eigene Sing-

ſcharen ſchaffen und ſie von Lauteniſten, Streichern oder Bläſern begleiten laſſen. Ja, man kann einwandfreie Vorſänger verwenden und kleine Chöre beſonders ſtimmbegabter und ſchnell leiſtungsfähiger Schüler heranziehen. Das alles iſt möglich und darf als Ziel hingeſtellt werden, denn es iſt mehrfach ſo gemacht worden.

Das Erreichen eines zweiten Zieles kann die Schule nur in beſchränktem Maße fördern. Infolge der Ausbreitung von Grammophon und Rundfunk wächſt die Gefahr, daß die Jugendlichen ſich immer mehr der aktiven Muſikübung entziehen. Aus ſeiner Kenntnis der Schüler iſt aber der Muſiklehrer imſtande, Begabte zum Erlernen des Inſtrumenteſpieles anzuregen, ſodaß ſie die Möglichkeit erhalten, ſich oft und durch Übung gründlich in Muſikwerke zu vertiefen. Vielleicht darf man hoffen, daß durch Bereitwilligkeit von Muſiklehrern, ſolchen Begabten ohne Entgelt entſprechenden Unterricht zu erteilen, mehr erreicht wird als ſonſt möglich iſt. Weiter kann die Schule Fortgeſchrittene zur Ausübung von Hausmuſik als Duo, Trio oder Quartett aneifern und dieſes Gemeinſchaftsſpiel auch für den Klaſſenunterricht nutzbar machen, was für Spielende wie Hörende wertvoll iſt. Geben wir aber ruhig zu, daß für die Erweckung der Hausmuſik trotz aller bisherigen Anſtrengungen noch faſt alles zu erreichen bleibt. Darüber hinaus muß die Schule möglichſt viele privat Ausgebildete zu einem collegium musicum zuſammenfaſſen, das aber nie und nimmer die Form eines Blasorcheſters annehmen darf, weil ein ſolches für künſtleriſche Darbietungen wenigſtens durch Schüler nicht in Betracht kommt. Ein Schülerorcheſter iſt für interne Veranſtaltungen der Schule wichtig und kann den Chor begleiten, aber auch, wie der Chor, aus der muſikaliſchen Literatur charakteriſtiſche Beiſpiele muſikaliſcher Formen und Stilarten darbieten. An weitere Öffentlichkeit ſoll es aber ſelbſtändig nur dann treten, wenn es rein und ausdrucksvoll ſpielt und Originale oder einwandfreie Bearbeitungen hochſtehender Werke darzuſtellen vermag. Seine erziehliche Hauptaufgabe bleibt es, unter Ausſchluß der Öffentlichkeit Schüler an das Zuſammenſpiel zu gewöhnen und ihnen ſelbſt ein tieferes Verſtändnis von Orcheſterwerken und deren Formen zu vermitteln.

Die bisher behandelten Ziele beſitzen Eigenwert; ſie ſtreben aber naturgemäß auf ein zuſammenfaſſendes letztes Ziel hin. Peter Raabe, der Präſident der Reichsmuſikkammer, hat in ſeiner Schrift „Die Muſik im Dritten Reich" auf die Gefahr hingewieſen, daß durch den Rückgang aktiver Muſikausübung infolge der allgemeinen Verhältniſſe Deutſchland hinſichtlich der Muſikpflege — er denkt vorwiegend an das Konzertleben — von den anderen Ländern Europas übertroffen wird; in welchem Maße, ſei noch gar nicht abzuſehen. Die materiellen und organiſatoriſchen Maßnahmen, das zu verhüten, liegen außerhalb des Bereiches der Schule. Aber die Schuld beruht auch nicht nur auf den angedeuteten wirtſchaftlichen Gründen. Ein guter Teil der in Theater und Konzertſaal begegnenden Kunſt hat ſich vom natürlichen Gefühl des Volkes weit entfernt, iſt ariſtokratiſch geworden, iſt auch formal höchſt entwickelt. Dies aber ſteht dem Verſtändnis und der leichten Aufnahme ſeitens der meiſten, ſogar vieler ſonſt gebildeter Menſchen entgegen. Und doch würde niemand, der vor den großen Leiſtungen unſerer Vorfahren die berechtigte Achtung empfindet, deshalb auf den geradezu heroſtratiſchen Gedanken kommen, ihre gewaltigſten Werke deshalb aus Theater und Konzertſaal zu verbannen. Wenn wir alſo als Volk nicht kulturell verarmen wollen, ſo bleibt uns gar nichts anderes übrig, als zum Verſtändnis ſolcher Werke alle diejenigen, die dazu fähig ſind, emporzuleiten, die Fähigkeit muſikaliſchen Verſtändniſſes, das heißt bewußten muſikaliſchen Hörens, möglichſt zu entwickeln, zu verbreiten und dadurch dem Theater und dem Konzertſaal — von dem notdürftigen Erſatz Rundfunk ſoll hier nicht geſprochen werden — eine wieder wachſende Hörerſchaft zu bieten, die nach deren Aufführungen einfach verlangt, der bedeutende Muſikwerke lebenswichtig ſind. Nur ſo kann der erwähnten Gefahr begegnet werden, nur von innen heraus.

Dieſe Erziehung zum bewußten muſikaliſchen Hören iſt wohl das höchſte Ziel des Unterrichts. Wir nun haben in der höheren Schule ein auserleſenes und wegen ſeiner Jugendlichkeit in höherem Grade bildſames Material und können an dieſem die Erziehung mit Ausſicht auf Erfolg in Angriff nehmen. Gegenüber Zweiflern ſeien hier drei Tatſachen hinzugefügt: Die Luſt an der Betätigung durch Singen iſt bei den männlichen Primanern lange nicht ſo verbreitet wie die, ſich eine gewiſſe Klarheit über Form und Gehalt eines Werkes zu verſchaffen; und auch ſehr viele Mädchen zeigen dieſelbe Neigung. Manche der, zum Beiſpiel wegen „falſchen Singens", unmuſikaliſch Erſcheinenden haben ein gutes Muſikempfinden. Und die Vorliebe der Primaner

für die Wiener Klassiker beweist, daß sie sich auf größere Werke wohl konzenterieren können. Wir dürfen also mit Mut und Vertrauen an unsere Arbeit gehen. Tüchtigen (!) Lehrern ist sie oft genug gelungen.

Die Wichtigkeit dieses Zieles rechtfertigt einige Bemerkungen dazu. Für das Verständnis der Sprache der Musik leisten, wie bereits angedeutet, ein- und mehrstimmiges Singen, dilettierendes Instrumentenspiel als Solist oder in der Gemeinschaft erhebliche Vorarbeit, zumal in Auflockerung des Gefühles. Dieses muß auch sonst mit allen Mitteln von unten auf von der musikalischen Seite her entwickelt werden. Die in fast allen Schülern vorhandene Anlage zum Genießen von Kunstwerken muß planmäßig gefördert werden, indem man sie immer wieder in ihrer Altersstufe entsprechende wertvolle Werke einführt und so an musikalischen Ausdruck von Gefühlen gewöhnt. Da jedoch das Fühlen im Menschen mit dem Erkennen unlösbar verbunden ist, läßt sich das Erfühlen durch ein Wissen um Leben und Art des Komponisten, um die Entstehungszeit und -umstände sowie den Stil der Werke, um die Einstellung, mit der ein solches Werk gehört werden muß, fördern.

Aber wie zum gründlichen Verständnis einer fremden Sprache grammatische Unterweisungen unerläßlich sind, so auch für die Sprache schwieriger Musikwerke Kenntnis ihrer Ausdrucksmittel, das heißt Gewöhnung an ihre Gestalt. Schering erklärt Musikalische Bildung S. 77: „Sich die formale Bildung und Gliederung eines Musikstückes klarzumachen, ist der erste Weg zum Verständnis und Genuß". Und Robert Schumann sagt: „Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden". Man darf weiter hervorheben: Stehe ich vor einem Kunstwerke, dessen Aufbau ich nicht überschaue, so kann ich nicht in Ruhe auf die Einzelheiten der einzelnen Teile achten; die Eindrücke verwirren sich; es kommt kein Genuß zustande. Außerdem überwiegt bei manchen Werken die Form, das bewegte Spiel der Töne, so sehr, daß ohne genauere Kenntnis solcher Formen ein künstlerisches Genießen unmöglich ist. Demnach muß in großen Zügen Formenlehre getrieben werden, mit Knaben nach den Erkenntnissen der Jugendpsychologie mehr als mit Mädchen. Festzuhalten ist aber, daß der Gefühlsgehalt und damit die Entwicklung des Gefühls im Vordergrund stehen. Solche Erarbeitung ist Praxis für dieses Gebiet, und sie bedeutet viel weniger passives Verhalten, als es gemeinhin behauptet wird.

Wir wollen uns klar bleiben, daß das Verständnis je nach Begabung der Klassen verschieden sein wird, daß wir uns mit unseren Anforderungen, also der Zielsetzung, beweglichen Geistes darauf einzustellen haben, daß wir endlich in der Jugend ein volles Verständnis wohl nie erwecken können. Halten wir uns frei von der Überschätzung „des jugendlichen Genius"! In unseren Zeiten haben manche Erzieher allerlei in die Jugend hineinprojiziert, was sie als Erwachsene beschäftigte, die Jugend aber noch nicht berührte und ergriffen hatte. Und so wurde Jugendbewegung zum Teil mehr Angelegenheit einzelner jugendbewegter Führer im Mannesalter, als der Jugend selbst. Was die meisten Erwachsenen nicht nachfühlen konnten, sollten die Jugendlichen erfassen können. Diese Überschätzung der Jugend und die daraus sich ergebende Übersteigerung der Ziele haben die besonnenen Erzieher immer abgelehnt. Auf der Reichsschulmusikwoche in Hannover gaben die Praktiker der höheren Schule es deutlich genug zu erkennen. Es bleibt bei der Selbstverständlichkeit: Die Tiefe der Geheimnisse offenbart sich nur Auserwählten des reiferen Alters, also wohlgemerkt bei weitem nicht einmal allen Erwachsenen. Unser Unterricht wird sich also in vielen Fällen damit begnügen müssen, möglichst nahe an das Verständnis heranzuführen, dieses selbst aber der Zukunft anheimzustellen für den Fall, daß das Gemüt sich zu ausreichender Kraft entwickelt. Aus dem gleichen Grunde werden wir darauf verzichten, das begründete künstlerische Urteil für den Regelfall als Ziel zu bezeichnen.

Die Notwendigkeit der Erziehung zum bewußten musikalischen Hören hat sich, wie die anderen Ziele, aus dem Wesen der Musik, vorzüglich ihrer erhabensten Leistungen, ergeben. Ist dieses Hauptziel einigermaßen erreicht, so kann sich der Musikunterricht an der Konzentrationsarbeit beteiligen, die ja ebenso wie der Grundsatz eines gemäßigten Arbeitsunterrichtes aus der deutschen höheren Schule nicht mehr wegzudenken ist. Dann erst vermag er mit Erfolg die musikalische Seite von Geschichtsepochen, etwa des Barock, nachfühlen zu lassen. Diese Konzentrationsarbeit, in unserem Sinne betrieben, ist also kein neues Ziel unseres Musikunterrichtes, das von außen herangetragen würde, sondern nur eine Anwendung der durch Anstreben des

Eigenzieles entwickelten Fähigkeiten. Sie verstößt also auch nicht gegen die Geschlossenheit der Musikerziehung. Wird aber der Konzentration zuliebe nicht mit dem Einfachsten begonnen und das Schwierigere darauf aufgebaut, wird Zusammengehöriges auseinandergerissen, dann ist das Eigenrecht unseres Faches auf „Arbeit gemäß seinen Eigenheiten" verletzt. Dann sucht man ihm ein neues Ziel von außen aufzudrängen, die Musik zur Dienerin anderer Fächer zu machen. Und das muß sie zurückweisen. Sie muß alle willkürlich gesetzten, nicht ihrem eigenen Wesen entwachsenen Ziele ablehnen. Sie darf das Recht als Einzelfach nicht aufgeben.

# Kann unsere Jugend wieder zu Bach gebracht werden?

Eine Betrachtung zur Wiedergeburt des Klavierunterrichts.

Von Hedwig Seelig, Heidelberg.

Wir haben heute noch an den Zersetzungs-Erscheinungen aus der Kestenberg-Zeit auf dem Gebiete des Klavierspiels zu leiden. Noch sind wir keinen Schritt weiter in der Wiederherstellung der eigentlichen Bedeutung eines geregelten Klavierunterrichts auf möglichst breiter Basis.

Wenn man die ungeheure Flut ästhetischer, musikgeschichtlicher, pädagogischer usw. Abhandlungen über Bach und all unsere anderen alten Meister (ich setze den Begriff Bachspiel der Einfachheit halber für die ganze Epoche), die allein in den letzten 20 Jahren zu Papier gebracht wurden, betrachtet, sollte man meinen, wir befänden uns in Deutschland in einer Art Hochblüte des Musikgeschehens. Hält man aber die Musizierfähigkeit unserer aus diesen 20 Jahren stammenden Jugend für eben diese alten Meister dagegen, so kann man nur staunen über die Dürftigkeit und Bescheidenheit des Könnens. Konnte man doch an Hand der durch die Reichsmusikerschaft durchgeführten Hausmusikabende anläßlich der Schütz-Bach-Händel-Feiern statistisch nachweisen, daß in Mittelschulen z. B. nur etwa ½% bis 2% der Schüler fähig waren, ein meist recht einfaches Stück von Bach oder Händel zu spielen. Sehr aufschlußreich dagegen war allerdings die Statistik über die dort unterrichtenden „Musiklehrer". 55% waren Schwarzarbeiter ohne Unterrichtsberechtigung. (Statistik vom Jahre 1935.)

Geht das nochmals ein Jahrzehnt so weiter, dann werden wohl alle Fugen Bachs, seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger bis in das letzte Bruchteilchen eines Motivs zergliedert und zerschrieben sein, aber es wird, außer ein paar Berufsmusikern, niemand mehr da sein, der fähig ist, die Schätze deutscher Geistesblüte zum Leben zu erwecken.

Mit dem reinen Wissen um Bach und seine Zeit scheint es also nicht getan zu sein. Man muß ihn auch können.

Und hier hat die große Umwälzung zu beginnen. Neu daran wird namentlich das eine sein, daß es einer breiteren Schicht in unserem Volk, all den reichbegabten Kindern, die bisher durch irgend ein Verhängnis der musikalischen Verarmung, wenn nicht gar der Verwilderung preisgegeben waren, ermöglicht wird, an unsere urdeutsches Wesen kündenden alten Meister herangeführt zu werden und zwar nicht nur theoretisch, sondern durch jahrelanges Erarbeiten. Man komme mir nicht mit der abgebrauchten Wendung: die Kinder lehnen Bach ab. Sie lehnen ihn nicht ab, wenn er ihnen ganz systematisch nahegebracht wird.

Und damit bin ich bei meinem eigentlichen Thema: Wer bringt die Geduld (nebst Können) dafür auf? Die 6—8 Dutzend Absolventen unserer großen Hochschulen, die jahrelang bei 6—8stündigem täglichen Üben meist auf die rein pianistische (d. h. im edlen Sinne egoistische) Bahn getrieben wurden, sicher nicht. Wohl werden sie des Lebensunterhaltes wegen Unterricht erteilen müssen, aber ihrem Werdegange nach zeitlebens nach der pianistischen Laufbahn schielen. Sie sind in den meisten Fällen nicht die richtigen Vermittler für unsere Kinder, lehnen es sogar oft ab „Anfangsunterricht" zu geben. Abgesehen davon reichen sie auch garnicht aus, das ganze Deutschland mit dem Lehrermaterial zu versehen, das wir nötig haben; denn dann würden auf dem platten Land und in der Kleinstadt, mit dem meist wertvollsten, weil unverbrauchten Kindermaterial, immer wieder die stümperhaften Auchlehrer ihr Wesen treiben und wir kämen um keinen Schritt weiter. Es gilt aus der heranwachsenden Jugend gut begabte (sie brauchen keineswegs überragend zu sein), kluge, fleißige und möglichst unegoistische

Vertreter auszuwählen und sie in Seminarien, die überall im Lande verteilt sein müßten, für ihren schönen und für die deutsche Kultur so überaus wichtigen Beruf, vorzubereiten. Wohl müssen sie eine gewisse Stufe von pianistischem Können erreichen, doch darf die rein pianistische Leistung nicht das Ausschlaggebende sein, sondern die pädagogische und hauptsächlich die methodische. Nach einwandfreiem Studium der 2- und 3stimmigen Inventionen von Bach, 3—4 Haydn-Sonaten, desgl. Mozart-Sonaten oder -Variationen müssen die künftigen Lehrer und Lehrerinnen (letztere eignen sich ihrer größeren Geduld und Bescheidenheit wegen besser zu diesem Beruf) in mindestens dreijähriger Seminarschulung, neben ihren selbstverständlichen Fach- und Theoriestudien, methodisch im Unterrichten an Kindern geschult werden und zur Liebe zum Lehren angeleitet werden. Nach einem abzulegenden Examen (ohne drohendes Examen wird nur die Hälfte gearbeitet) muß der Seminarist soweit sein, daß man ihm mit gutem Gewissen ein Kind zum Unterrichten anvertrauen kann. Dieses hat er nun mit Geduld zu leiten und zwar Schrittlein für Schrittlein, stets aufbauend auf das eine Ziel hinarbeitend: sauber und ohne Stocken ein kleines Pensum weiterzulernen. Mit Liebe und Ernst ist der Unterricht ständig durch Übungen zu untermauern (übt ja auch der Sportsmann ganz simple Übungen, um bei seiner eigentlichen Sportleistung nicht auf die Nase zu purzeln), durch immer lebendiger werdende Skalen zu durchpulsen, um bei einigermaßen geistig gewordenen Händen nach 1—1½ Jahren mit unseren alten Meistern anzufangen. Haben doch sie und unter ihnen gerade Bach unendlich viel für unsere Kinder geschrieben.

Haben wir erst einmal einen Grundstock von Lehrern (in einigen Gegenden Deutschlands gibt es ihn schon), die sich bescheiden wollen, ihren Schülerkreis schlicht und sauber aufzubauen, so können wir vom „ersten Schritt vorwärts" reden. Solange es aber als erstrebenswertes Ziel gilt, möglichst nach 2—3 Jahren Beethoven-Sonaten, Chopin-Walzer oder das Schubert-Impromptu zu spielen, solange bleiben wir in einem heillosen Sumpf stecken.

Nun kommt aber noch ein zweiter Punkt, der nicht weniger wichtig ist: Diese bereits vorhandenen gut geschulten und noch zu schulenden Lehrkräfte gilt es in Zukunft an die deutsche begabte Jugend heranzubringen und da hätte sich das bisher Unerhörte zu vollziehen: Den Musikunterricht aus dem ihn entwürdigenden Niveau des „Privatunterrichts" mit kühnem Griff herauszunehmen und ihm den Platz zu sichern, den er seiner ungeheueren Wichtigkeit nach beanspruchen darf.

Zwei Gründe sind im neuen Staate dafür ausschlaggebend: Zum ersten, dem Privatunterricht hängt doch ein recht fataler Geruch aus einer überlebten Zeit an, in der nur dem Musikunterricht zugängig war, dessen Vater das nötige Geld dazu aufbrachte, es also zum guten Ton gehörte, mit oder ohne Erfolg Musikstunden zu nehmen. Ein für unsere Zeit unmöglicher Zustand, der uns nie einen Weg aus der Wirrnis und der Versandung herausfinden läßt. Es muß bei der meist ganz wahllos auftretenden musikalischen Begabung jedem deutschen begabten, willigen Kinde in Zukunft ermöglicht werden, Einzelunterricht zu genießen.

Zum zweiten muß der Musiklehrer aus dem entwürdigenden Stand des „Privatlehrers" herausgerissen werden und seine Lage dadurch der Öffentlichkeit gegenüber anerkannt werden, daß man Gelder bereitstellt, die für Unterricht an begabte Kinder, gleich welchen Standes, verwendet werden. Solange man den Privatmusiklehrer herumbetteln und für sich Propaganda machen läßt, bleibt er in seiner immer etwas bemitleideten Lage, ja man nimmt es ihm sogar schon jetzt wieder übel, daß er „so Propaganda" für sich mache, das sei doch früher nicht gewesen! (So geschehen im Jahre 1936.)

Wenn man z. B. liest, daß in einer Stadt mit 80 000 Einwohnern die Grund- und Fortbildungsschulen mit 990 000 RM, also nahezu mit einer Million (außer Mittel-, Handels-, Frauen-, etc. Schulen mit nochmals einer halben Million) bezuschußt werden, weil die Einnahmen mit nur 23 000.— RM zu Buch stehen, so sollte man doch annehmen, daß man vielleicht ein Zwanzigstel davon für Musikunterricht im völkischen Sinne flüssig machen könnte. Es geht im Neuen Deutschland nicht an, daß man es dem „Privatunterricht" und dem Zufall überläßt, für den unserer Musikkultur so bitter notwendigen Nachwuchs zu sorgen.

Man würde sich an verschiedenen Stellen in unserem Vaterlande angewöhnen, mit etwas mehr Achtung auf den Volksgenossen Musiklehrer, der nicht beamtet ist, zu sehen, für den man

bisher im günstigsten Fall eine gewisse gutmütige Duldung übrig hatte, aber eigentlich überzeugt war, daß es ohne ihn ganz gut auch ginge und der Staat ganz recht hätte, wenn er ihm bisher keinerlei Beachtung schenkte.

Man versuche doch einmal an jede Volksschule mit etwa 1000 Schülern nur zwei Musiklehrer zu je 25 Schülern einzusetzen (die Belastung von anfangs 4000—5000 RM im Jahr sollte doch wohl zu verantworten sein) und man könnte alsbald die segensreiche Auswirkung bemerken, daß wir nicht mehr $1/2$% Bachspieler im deutschen Volk hätten, also nahezu auf dem musikalischen Analphabetenstand angelangt wären, sondern einen Bachspielerstand von 4—5% erreicht hätten.

Und diese geringe Prozentzahl muß das nächste Ziel sein, das wir uns als Pioniere der wahren Volksmusik stecken müssen.

Glied eines Volkes zu sein, das einen Bach aus seinem Blut gebar, verpflichtet eben zu mehr als Ziehharmonika (die Ziehharmonika an ihrem Platz in allen Ehren) zu spielen. Ich glaube nicht, daß Meister Bach gerade sehr zufrieden wäre, wenn er unsere heutige Volksmusik hörte; bei seinem Temperament könnten wir da allerhand erleben.

Er hat doch wohl seine Musik auch für das deutsche Volk geschrieben und seine zahlreichen Stücke für seine Schüler hat er sicher nicht nur für die oberen Zehntausend, wie man heute als 150prozentiger so schön sagt, sondern für manches bitterarme Bürschlein geschaffen, das den Willen und das Blut hatte, seinem Geiste zu folgen und ihn nachzustammeln.

Daß das keine ganz einfache Angelegenheit ist, sondern Mühe und Arbeit erheischt, hat vielleicht die „Volkstümlichkeit" Bachs in den Zeiten gänzlicher Verflachung, in die unser Volk durch den liberalistischen Einfluß getrieben wurde, völlig in den Hintergrund treten lassen. Deswegen heißt es heute doppelt scharf auf der Hut sein und die Verflachung nicht durch eine der Trägheit und der Halbheit entgegenkommende Volksmusik noch zu steigern, sondern mit eisernem Griff das Steuer herumzureißen und dem deutschen Volk die Möglichkeit wieder zu geben, mit deutscher Kunst und deutschem Geist sich zu erfüllen. Nötigenfalls mit schulischem Zwang bei Begabten.

Man überlasse doch einmal zum Beispiel die Mathematik dem Privatunterricht! Wie wenige Kinder hätten den Wunsch, Mathematikstunden zu nehmen und wie tief würde die Kurve unserer leistungsfähigen Ingenieure und Erfinder schon in zehn Jahren fallen. Nur durch jahrelanges Schulen waren diese möglich.

Ich mache mich anheischig, zu behaupten, daß mit fünf Prozent Bachspielern unter unserer deutschen Jugend die Hauptbresche in den immer mehr verflachenden Musikbetrieb geschlagen ist. Diese fünf Prozent in deutschestem Geist vorgedrungenen jungen Volksgenossen werden dafür sorgen, daß es bald zehn Prozent werden, die Konzerte werden sich wieder füllen trotz der 150prozentigen Verneiner, Instrumente werden wieder gekauft werden, die Lehrer werden wieder beschäftigt sein und was die Hauptsache ist: Das deutsche Volk hätte seine ihm gebührende Volksmusik.

# Und Notenbilder stehn und sehn mich an —

Kritische Betrachtungen von Martin Frey, Halle a. Saale.

Trotz der „instruktiven" Studien-Ausgaben stößt der Musikfreund oft auf rätselhafte Notenbilder, über die ihm der Herausgeber meist die Antwort schuldig bleibt. Welche Nöte bereiten ihm z. B. die kleinen „Nötgen", wie Phil. Em. Bach die sogenannten Vorschlagsnoten so hübsch nennt, und die Verzierungen in den Werken unserer Altklassiker und Klassiker. In manchen Fällen geben die Ausgaben uns überhaupt keine Auskunft, oft auch erhalten wir eine unrichtige Belehrung. Man wirft die Norddeutsche und die Wiener Schule in einen Topf, ist der Meinung, daß die Vorschriften Phil. Em. Bachs auch für Haydn, Mozart und Beethoven Gültigkeit haben.

So kann man z. B. im Vorwort einer Revisionsausgabe der Mozartschen Violinkonzerte lesen: „Maßgebend sind besonders die theoretischen Festlegungen Phil. Em. Bachs, dessen Grundsatz: alle durch kleine Nötgen angedeuteten

Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem bloß die folgende soviel verliert, als die kleinen Nötgen betragen."

Den Akzent erhält also demnach stets die erste der kleinen Vorschlagsnoten und nicht die Hauptnote. Das stimmt jedoch nicht immer. Ph. E. Bachs Regeln gelten im allgemeinen nur für die Berliner Schule. Wien hat sich ganz frei von dem norddeutschen Musik-Diktator gehalten. Den besten Beweis liefern Mozarts erste Klaviersonaten, die wenige Jahre später als die Violinkonzerte entstanden. Hier notiert Mozart, ganz gleich ob es sich um einen Pralltriller, einen Mordent oder einen Triller handelt, stets *tr*. Er segelt also schon äußerlich nicht im Fahrwasser der Berliner Schule, die für jede der genannten Verzierungen ein besonderes Zeichen hat.
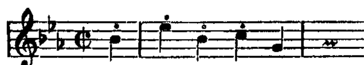
Es würde unmusikalisch sein, wollte man z. B. im Andante der Sonate K.-V. 279 der ersten der drei häufig wiederkehrenden „Nötgen" den Akzent geben und der folgenden Hauptnote von ihrem Werte etwas rauben. Ebenso würde im ersten Satz der F-dur-Sonate (K.-V. 280) der Takt mit den dem Triller vorangehenden drei „Nötgen" viel von seinem Reiz verlieren, nähme man das C'' mit der linken Hand zugleich. Der Quartenvorhalt kommt schöner zur Geltung, wenn die „Nötgen" vorausgehen und mit dem *d''* des Trillers der rechten Hand gleichzeitig die linke $\substack{c\\g}$ spielt. Ein weiterer Beleg ist auch die Es-dur-Sonate Haydns (No. 49 der Gesamtausgabe) in allen drei Sätzen, ferner Mozarts a-moll-Rondo K.-V. 511.

Dem Wiener Brauche schloß sich auch Beethoven an. Und doch schreiben fast alle Ausgaben in den Takten 14 und 15 der Sonatine op. 49 No. 1 vor, daß die erste der „Nötgen" gleichzeitig mit den Noten der Baßstimme zu spielen, daß also die Betonung nicht auf die Hauptnoten sondern auf die Vorschlagsnoten zu verlegen sei. Weitere bekannte Beispiele für unrichtige Angaben finden wir u. a. in der Modulationsgruppe auf der ersten Seite der G-dur-Sonate op. 14 No. 2, im Nebenthema der E-dur-Sonate op. 14 No. 1, im Largo der Es-dur-Sonate op. 7, im Rondo (Hauptthema) derselben Sonate und im 8. Takt der f-moll-Sonate op. 2, No. 1. Wir haben es in allen diesen Fällen nicht mit Vorschlägen sondern mit Nachschlägen zu tun. Auch R. Schumann und Chopin hängen die „Nötgen" der vorausgehenden Note an. (Siehe Klavierkonzert a-moll das Hauptthema und Intermezzo und u. a. Nocturno E-dur op. 62.)

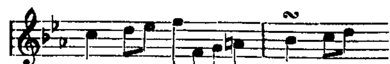
Zu den verkannten, oft falsch behandelten Notenbildern gehört auch der Doppelschlag über der Note. Auch hier heißt es: keine Regel ohne Ausnahme. So setzt z. B. Haydn in den beiden vielgespielten G-dur-Sonaten gleich im ersten Takte Doppelschlagszeichen über die Noten, will aber zweifellos die Verzierungen als zwischen den Noten befindlich gespielt wissen, wie es ja auch wohl überall angegeben ist. An der bekannten C-dur-Sonate (No. 35 der Gesamtausgabe) versündigt man sich geradezu, wollte man den Doppelschlag über den Noten in den Takten 21—25 und 36—40 nach der Regel behandeln, wie es leider verschiedene Ausgaben vorschreiben.

Mozart setzte beim Spieler so viel Verständnis und Geschmack voraus, daß er unbedenklich das Zeichen sehr oft über die Noten schrieb, den Doppelschlag aber mit der Hauptnote beginnen lassen wollte. So begegnen wir dem Doppelschlag im Andante espressivo der a-moll-Sonate innerhalb von 7 Takten fünfmal an falscher Stelle.

Einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit meiner Annahme, daß der Doppelschlag über der Note mit der Hauptnote anzufangen hat, wenn die melodische Linie es gebieterisch verlangt, liefert das entzückende Es-dur-Konzert Mozarts (K.-V. 449) im letzten Satz. Die Oboe beginnt das Hauptthema:
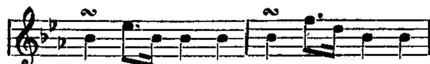


mit *b* ohne Doppelschlag, die Violinen mit Doppelschlag. Es wird jedem ohne weiteres einleuchten, daß die Geigen ebenfalls mit der Hauptnote beginnen müssen. Die sonst entstehende Dissonanz dürfte Mozart wohl kaum gewünscht haben. Es ist dann anzunehmen, daß auch der Klavierspieler die 6 Doppelschläge des Themas mit der Hauptnote anzufangen hat. Ebenso ist der Doppelschlag der folgenden Stelle auszuführen:



In der Reprise zeigt die Partitur die Verzierung zwischen den betreffenden Noten, im Autograph jedoch steht der Doppelschlag auch hier über der Note.
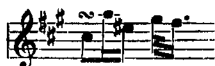
Auch Beethoven verfuhr öfters sorglos in der Notierung, z. B. im Adagio von op. 2 No. 3, im Adagio op. 10 No. 1, im Allegretto op. 10 No. 2, im 1. Satze op. 14 No. 1, im C-dur-Rondo op. 51 No. 1, im 1. Satze der C-dur-Sonate op. 2 No. 3.

Joh. Christian Bach, der jüngste Sohn des Thomaskantors und vom 15. Jahre Schüler seines Bruders Phil. Emanuel, hat sich allem Anschein nach von dessen Ornamentiklehre freigehalten. Wir begegnen z. B. keinem „Prallenden Doppelschlag", einer Erfindung des Berliner Bach. Es besteht wohl kein Zweifel, daß er den Doppelschlag über der Note in seiner schon stark auf Mozart hinweisenden c-moll-Sonate op. XVII No. 2 im 1. Satz und im Adagio:



mit der Hauptnote begonnen hat.

Ja selbst Phil. Em. Bach dürfte Ausnahmen gemacht haben. In seiner herzerfrischenden A-dur-Sonate (Urtextausgabe, erste Sammlung No. IV) finden wir auf S. 24 im langsamen Satze:
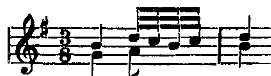


Die Richtigkeit unserer Annahme bestätigt auf S. 25 die Wiederholung des Gedankens mit dem ∾ zwischen *cis* und *a*.

J. S. Bach, dem irgend eine fremde Hand im ersten der „Sechs Präludien für Anfänger" einen „Prallenden Doppelschlag" untergeschoben hat, band sich, wie auch Händel, in der Ausführung des Trillers durchaus nicht immer an die Regel; er fing oft mit der Hauptnote an. Er wird auch mit dem Doppelschlag in dem E-dur-Präludium für Anfänger und im G-dur-Präludium (Wohltemp. Klavier II. Teil) frei umgegangen sein.

Chopin, der genau zwischen ⁓ und zwei Vorschlagsnoten unterscheidet, notiert im Es-dur-Nocturno op. 9 No. 2 im 2. Takte des Urtextes den Doppelschlag über *c*, wollte aber fraglos ihn auch mit *c* seinen Anfang nehmen lassen.

Bei Haydn lesen wir in der G-dur-Sonate mit den zwei Doppelschlägen im 1. Takt (No. 27 der Gesamtausgabe) im Durchführungsteile Takt 14—17 in manchen Ausgaben den Doppelschlag über den Noten *fis''*, *h''*, *gis''*, *a''*, eine hier undenkbare Verzierung; in anderen Ausgaben finden wir Pralltriller und in einer Neuausgabe viermal *tr* mit ( ) darüber als Erläuterung. Der Pralltriller dürfte hier wohl die einzig richtige Lösung sein.

Ebenso rätselvoll ist Mozarts Notierung in den Klaviersonaten, in denen er *tr*, als Universalzeichen für Triller mit und ohne Nachschlag, Pralltriller und Mordent setzt. Sollte Mozart im ersten Takte des Adagio der F-dur-Sonate (K.-V. 280) wirklich einen ausgeführten Triller im Sinne gehabt haben? Wäre hier nicht ein Pralltriller angebracht, der den Siziliano-Rhythmus deutlich hervortreten lassen würde? Auch im 3. Satz der G-dur-Sonate (K.-V. 283) könnten bei dem Presto-Tempo des sonst nicht schwierigen Werkes Pralltriller besser wirken als Triller. Da Mozart in jener Epoche seines Schaffens immer *tr.* notierte, den Doppelschlag jedoch als solchen mit seinem Zeichen versah, so ist die oft angegebene Ausführung:



die das im 2. Takte zu erstrebende *d''* vorweg nimmt, ohne Zweifel zu verwerfen. Mit *c'* (einer Quintole) aber zu beginnen, verbietet schon in den meisten Fällen das Zeitmaß. — Im ersten Satze dieser Sonate (Takt 22) bedeutet *tr* wohl ⁓; einige Ausgaben schlagen Triller ohne Nachschlag vor.

Wer Gelegenheit und damit den Genuß hatte, die Autographen der Mozartschen Sonaten in der Staatsbibliothek zu Berlin einzusehen, wird nicht verstehen, wie Adolf Beyschlag in seinem,

ſonſt ſo gediegenen, zuverläſſigen und von größter Sachkenntnis zeugenden Buche „Die Ornamentik der Muſik“ auf S. 195 unter dem Kapitel W. A. Mozart u. a. ſchreiben kann: „Zieht man die etwas umſtändliche Schreibweiſe ſeiner Zeit in Betracht, ſo iſt Mozarts Ornamentik die denkbar einfachſte.“ Das kann ſich nur auf die allerdings genau gekennzeichneten kurzen und langen Vorſchläge beziehen; denn hinſichtlich des *tr* bleiben verſchiedene Möglichkeiten offen, wie ſchon oben angegeben worden iſt. Nicht richtig iſt auch, wenn Beyſchlag über das Arpeggio ſagt, das aufſteigende ſei immer durch ≀ veranſchaulicht . . . der Mozartinterpret bleibe von den Zeichen ∿, ∿, ∽, S unbehelligt. Soweit er hätte nachprüfen können, entpuppten ſich die vielen ∿ der Druckausgaben in den Autographen ſtets als *tr*.

Das ſtimmt nicht ganz. Das Arpeggio hat Mozart nach altem Brauche durch einen ſchrägen Strich in die Akkordreihe zu erkennen gegeben, und im Rondeau en Polonaise der D-dur-Sonate (K.-V. 284) kommen neun ∿ vor, im Andante der a-moll-Sonate erblicken wir außer dem normalen ∾ auch ∽ und S. Leider gibt die Urtextausgabe nicht immer die Notierungsweiſe Mozarts an.

Immer noch begegnet man der Meinung, daß unſere Klaſſiker ſich mehrerer Stakkatozeichen bedient hätten. Das iſt ein Irrtum, dem leider die Urtextausgabe und andere von ihr allzuabhängige Ausgaben Vorſchub leiſten. Daß Beethoven für staccato nur ''', für portato aber .... notierte, ſollte heute jedem bekannt ſein.

Anders iſt es bei Mozart, der nur Punkte anwandte. Daß aus den Punkten bei ſeiner ſchnellen Niederſchrift oft Striche wurden, iſt zwar nicht wegzuleugnen, kann und darf aber niemand zu der Anſicht bringen, daß die Striche Keilpunkte ſein ſollen.

Es gibt Originalausgaben Mozartſcher Klavierwerke, die nur Keilpunkte, die Zeichen für den Doppelſchlag immer umgekehrt aufweiſen. Das ſind Eigenheiten der Notenſtecher geweſen. Manche Ausgaben bringen Punkte, wo im Autograph ein ſenkrechter Strich zu ſehen iſt und Keilpunkte, wo Mozart offenſichtlich Punkte gemacht hat. Selbſt die Urtextausgabe iſt nicht frei von ſolchen Eigenmächtigkeiten.

Der vorurteilsloſe Leſer erſieht jedenfalls aus meinen Ausführungen und Beiſpielen, daß nicht alle Notenbilder wörtlich aufzufaſſen ſind, auch nicht jedes Alla breve-Zeichen als richtig zu nehmen iſt. Ich denke dabei an die Adagio-Variation aus Mozarts D-dur-Sonate (K.-V. 284), an den Schlußſatz der B-dur-Sonate (K.-V. 333), an das Andante mit Variationen in Beethovens op. 14 No. 2, an das e-moll-Prélude (op. 28 No. 4) von Chopin, an den 1. Satz der B-dur-Sonate Haydns (Der Prinzeſſin Marie Eſterhazy).

# Völkiſche Muſikerziehung 1919.

Von Martin Wolſchke, Grimma.

Völkiſche Muſikerziehung 1919? In einem Jahre, da die Phraſe des Internationalismus auf allen Gebieten Trumpf war? Zu einer Zeit, da die Vertreter dieſer Phraſe in politiſch und kulturell maßgebenden Stellen ſaßen? War da eine völkiſche Muſikerziehung überhaupt möglich? Gab es da noch Menſchen, die ſie nicht nur erſehnten, ſondern auch zu verwirklichen ſuchten? Sie gab es. Wohl war es ihnen nicht möglich, auf breiter, organiſierter Grundlage zu ſchaffen; nein, vereinzelt, teilweiſe ganz auf ſich ſelbſt geſtellt, mußten ſie gegen die Strömung der Zeit ihre Arbeit leiſten. Gegen die Strömung der Zeit, das bedeutet Kampf. So konnten nur die Beſten und Zäheſten beſtehen und durchhalten. Zu ihnen gehört Karl Storck.

Schon 1911 hatte er in ſeiner „Muſikpolitik“ rückſichtslos die Fehler des geſamten Muſiklebens aufgezeigt und Wege zu ihrer Beſeitigung geſucht und dargelegt; Fehler, die auch nach Kriegsende noch vorhanden waren. Beſonders bekämpfte er aufs ſchärfſte den Berliner „Muſikbetrieb“, den ein Anhänger dieſes Betriebes folgendermaßen kennzeichnet:

„Noch entſcheidender aber für die Bedeutung Berlins als Muſikſtadt war der Ruf und Einfluß ſeiner Kritik. Sie iſt der Maßſtab für das allgemeine Werturteil geworden.“ — „Der Anfänger, der Muſiker, der ſich die Provinz erobern will, kann ihre Hilfe nicht entbehren, weil er ohne ſie nicht vorwärts kommt, der ſchon Berühmte braucht ſie, um ſeine Stellung zu

behaupten, und welchen Wert ihr das Ausland beimißt, zeigt der Beſuch großer Künſtler, die kommen, um ſich gewiſſermaßen den letzten, endgültigen Stempel zu holen, der ihrem Anſehen noch gefehlt hat.“ — „Das Zeugnis eines Berliner Erfolges galt ſozuſagen als Freibrief in der muſikaliſchen Welt.“

Alſo nicht um der Zuhörer willen, ſondern um eine Kritik, einen „Freibrief“ für die muſikaliſche Welt zu erhalten, wurden Konzerte gegeben! Hier greift Storck ein und ſetzt dagegen:

„Ich habe dieſe Einſtellung der Kritik ſeit Jahren bekämpft. Es kann keinesfalls Aufgabe der Kritik ſein, Künſtlern Zeugniſſe zu geben. Der Kritiker ſteht nicht in Dienſten der Künſtler, ſondern der Kunſt. Er iſt Kulturwärter; er hat die doppelte Aufgabe: das Volk zur Kunſt hinaufzuleiten und die Kunſt zum Volke zu bringen. Aus dieſem Verhältnis zum Volke ergibt ſich ſein Verhältnis zur Tätigkeit des Künſtlers. Er hat dieſe künſtleriſche Tätigkeit einzuſchätzen nach den ihr innewohnenden Kultur- und Kunſtwerten. Stellt er ſich auf dieſen Standpunkt zu den Erſcheinungen unſeres Muſiklebens, ſo fallen vier Fünftel aller Soliſtenkonzerte außerhalb des Bereichs des zu Beſprechenden. Denn hier hat der Rahmen des Ganzen die höchſte Bedeutung.“

Für ihn iſt die Kritik nie um ihrer ſelbſt willen da. Er ſieht ihre alleinige Aufgabe auch nicht darin, den Genuß, den ein Kunſtwerk verſchafft, „aus der Welt des naiven Empfangens in die des bewußten Erkennens der Urſachen meines Genuſſes“ zu übertragen. Für ihn, den Muſikpolitiker, iſt die Hauptaufgabe der Kritik eine andere.

„Ich ſähe den Kritiker am liebſten hier ſtehen als *Vermittler*. Das wäre ein wunderbares Dienen für die Kunſt, nach zwei Seiten hin fruchtbar, für die Schaffenden wie für die Empfänger. Die durch die ſtete Übung — es iſt eine Art von Training in der Beſchäftigung mit Kunſt — hochgeſteigerte Empfänglichkeit für Kunſt in Verbindung mit dem Kunſtwiſſen gibt dem Kritiker gegenüber dem Künſtler die Überlegenheit des *Kunſtverſtandes*. Er iſt vielſeitiger, als der Künſtler, der verloren iſt, ſobald er nicht in ſeinem Schaffen *die* Kunſt ſieht. Er iſt vor allen Dingen klüger für die Verwendung der Kunſt, als der Künſtler. Ohne eine gewiſſe Naivität des Schaffens iſt echte Kunſt nicht denkbar. Der Kritiker ſieht dagegen die geſchaffene Kunſt auf ihre Brauchbarkeit an. Gerade weil er Kunſtpolitiker iſt, iſt ihm die Kunſt nicht nur um ihrer ſelbſt willen da, ſondern iſt für ihn ein Faktor des Lebens: Was kann dieſe Kunſt unſerm Volke, unſerer Zeit ſein? Wie könnte ſie ihm mehr ſein? Warum bedeutet ſie ihm viel? Warum bedeutet ſie ihm nichts? Das ſind Fragen für eine außerordentlich fruchtbare Kunſtkritik. Als mehr verſtandesmäßige Natur ſteht der Kunſtkritiker anders im Leben, als der nur die ihm verwendbaren Lebenserſcheinungen aufſaugende Künſtler. So iſt er berufen, der *Wortführer des Volksverlangens* an die Kunſt zu werden. Und er wird verſtändlicher zum Künſtler reden können, als das Volk, da er ihm näher ſteht, da er tiefer in das Weſen der Kunſt Einblick getan hat.“ —

Hier liegt ſeine, des Muſikpolitikers, gewiſſe großartige Einſeitigkeit: Während er Bewußtmachen des Kunſterlebens von kunſtpolitiſcher Beurteilung und Einordnung trennt, und letzteres über erſteres ſtellt, iſt für uns heute eine Trennung unmöglich; das eine bedingt das andere. Storcks Einſtellung rechtfertigt ſich aber aus ſeinem Kampf gegen die damaligen Verhältniſſe. Sein Ideal war: Muſikkultur wieder als Volkskultur. Er hatte die ganze Hohlheit ſeiner Zeit und im beſonderen des Muſikbetriebes erkannt und ſuchte ſie von ſeiner Weltanſchauung aus, die in ſchroffem Gegenſatz zu den Zeitverhältniſſen ſtand, zu bekämpfen. Seine Weltanſchauung aber war raſſiſch! (Er ſetzt nur meiſt entſprechend der älteren Terminologie für Raſſe „Volk“). So mußte er die kunſt„politiſche“ Seite in den Vordergrund ſtellen; denn „politiſch“ hieß für ihn nicht etwa „diplomatiſch“ ſondern, aus ſeinem Schaffen heraus müſſen wir es folgern, „das Volk betreffend“!

Die Muſikkritik war ein Teil ſeiner Muſikpolitik. Er glaubte nicht etwa, mit ihr alle Fragen löſen und bewältigen zu können, aber ſie war der Teil, wo auf die großartigen Forderungen die mindeſtens ebenſo großartige Tat folgte. Zwei Beiſpiele mögen das zeigen, ein „negatives“ und ein „poſitives“. Abſichtlich ſind ſie der Tages- und nicht der Fachpreſſe entnommen; denn hier zeigt ſich ſein Wille und Mut: Er wählte als Kampffeld die damals vielgerühmte und vielgeſchmähte Tagespreſſe. Er blieb auf dieſem Kampffeld auch, als ſeine Gegner immer mehr

Boden gewannen (oder beſſer „erkauften"), denn nur mit der Zeitung konnte er ſich über Fachkreiſe hinaus an weiteſte Schichten wenden, konnte er vor allem nicht nur einmal, ſondern immer von neuem eine möglichſt große Zahl ſeiner Volksgenoſſen erfaſſen und f ü h r e n.

Was er im Dezember 1919 in der „Deutſchen Zeitung" unter der Überſchrift: „Heines Verklärung. („Dichterliebe". Singſpiel in drei Bildern von Julius Bramer und Alfred Grünewald. Muſik von Felix Mendelsſohn-Bartholdy.)" ſchreibt, iſt ein Beiſpiel für ſeine maßvolle und bei aller Schärfe des Kampfes nie ausfällige Art. Er ſchreibt da:

„Man erinnert ſich, daß voriges Jahr ein Zentrumsabgeordneter im preußiſchen Landtag den Erfolg des „Dreimäderlhauſes" als ein Zeichen des geſunden Geſchmackes des deutſchen Volkes pries. Da er nicht ein Wort fand für die grauenhafte Barbarei, mit der hier Schuberts Muſik vergewaltigt wurde und offenbar ſelber kein Gefühl dafür hatte, wie entwürdigend und verflachend dieſes Verniedlichen und Verſüßlichen des geheimnisvoll tiefen Vorgangs des künſtleriſchen Schaffens wirken muß, konnte man ihm nicht einmal in den Punkten zuſtimmen, in denen er recht hatte. Denn in der Tat: der Erfolg des „Dreimäderlhauſes" hat auch ſeine guten Seiten. Er zeigte, daß unſer Volk nicht nach der gepfefferten Koſt verlangt, die ihm zumeiſt geboten wird; daß ihm harmloſe Vorgänge, in anmutiger Form dargeboten, ein viel reineres Behagen bereiten als alle Perverſitäten und raffiniert zurechtgedrechſelten Abſonderlichkeiten; endlich, daß es einen Heißhunger hat nach aus dem Herzen quellender, ſinnesfreudiger Muſik. Alle Trikotpoſſen, den ganzen ſeichten und geilen Operetttenplunder ließe unſer Volk willig liegen, wenn ihm echte Singſpiele geboten würden. Das iſt die wertvolle Lehre des Erfolges des „Dreimäderlhauſes".

Bis jetzt haben nur die ſchlimmſten Spekulanten daraus Nutzen gezogen. Die Aasjägerei iſt in Schwung gekommen. Schubert wurde ein zweites Mal geplündert, Schumann, Chopin und Liſzt mußten herhalten. Das Rezept iſt einfach; aber die neugebrauten Tränke wollen nicht recht ſchmecken. Das haben alle Kunſtbräus ſo an ſich. Man weiß nicht recht warum, aber nach einiger Zeit widerſtehen ſie einem.

Nun kommt hier eine neue Apothekerfirma auf einen neuen Einfall: man verkoppelt Dichter und Muſiker. Der Dichter gibt den Inhalt mit ſeinem Leben und Dichten, und ein jenſeits der geſetzlichen Schutzfriſt verſtorbener Komponiſt muß die Muſik liefern. Juda iſt Trumpf: was war alſo zeitgemäßer, als die beiden jüdiſchen „Genies" Heine und Mendelsſohn zuſammenzuſpannen. Mendelsſohns Muſik paßt zwar höchſtens zu den erſten Strophen von Heines Liedern, ſie hat nichts von ſeinem ätzenden Witz, — aber wozu braucht die Muſik zum Texte zu paſſen? Ich war trotz allem überraſcht, wie gering die Wirkung der übrigens durchweg ganz reizlos inſtrumentierten Muſik Mendelsſohns war; nicht eine einzige Nummer konnte wiederholt werden. Überhaupt hatte ich das Gefühl, daß von einem Erfolge höchſtens nach dem zweiten Bilde die Rede ſein kann, als zu bengaliſcher Beleuchtung die „Loreley" geſungen wurde. Und die iſt ja von Silcher. Aber der „Erfolg" wird ſchon „gemacht" werden. Der treffliche Silcher muß übrigens für dieſes enge Bündnis mit den Herrſchaften vom klügeren Blut reichlich büßen."

Wir können hier nur feſtſtellen, wie publiziſtiſch meiſterhaft dieſe Kritik geſchrieben iſt, wie alles in einer Art und Weiſe geſagt wird, die nicht an der Sache vorbeiplaudert, aber auch von jedem verſtanden werden kann, wie Storck niemals nur negativ kritiſch iſt, ſondern aus jeder Ablehnung einen Nutzen zieht und einen Weg zur Verbeſſerung weiſt, und wie er ſchließlich den Leſer zum eigenen Mitdenken anregt („Man weiß nicht recht warum . . ."), was beſonders wertvoll iſt!

Wo Storck aber Werken begegnet, die artgemäß und wertvoll ſind, da hegt und pflegt er ſie mit ebenſo großer Liebe wie mit fanatiſchem Willen, ſie ſeinem Volke ganz zu eigen zu machen. Ebenfalls im Dezember 1919 ſchreibt er über Humperdincks „Hänſel und Gretel":

„Nicht daß ein häufigeres Hören Humperdincks Schöpfung Abbruch täte. Nein, hier ſind Dauerwerte des beſten deutſchen Volkstums eingefangen: Kinderlied und Kindertanz und dazu der Märchenduft des deutſchen Waldes. Neben Webers „Freiſchütz" und Wagners „Siegfried" birgt kein deutſches Bühnenwerk den Zauber des deutſchen Waldes ſo ſicher wie dieſes Märchenſpiel, das dabei ſeine Selbſtändigkeit wahrt, da nirgends der Vorſtellungskreis des Kindes überſchritten wird. Wir Älteren aber beugen uns in williger Ehrfurcht dem am Urquell der Phantaſie genährten Kinderſinn . . .

Humperdinck ſelbſt rückt durch dieſes Werk in die Nachbarſchaft von Weber und Wagner und erfährt damit den überſchwenglichen Dank der Volksſeele für ſeine getreue Eckartstat. Der Kritiker freilich muß ſchärfer ſcheiden: Dort iſt urſprüngliche Schöpfertat, hier vornehmſtes Kunſthandwerk. Nicht um die Anerkennung zu verkleinern, ſage ich das — warum ſollte nicht auch einmal ein deutſcher Künſtler überſchätzt werden? —, ſondern weil hier ein einzig daſtehendes Beiſpiel dafür iſt, wie hohes techniſches Können, ſtiliſtiſches Feingefühl und liebevolle Verſenkung in die Aufgabe zu Höchſtleiſtungen gelangen können, wenn ſie ſich in den Dienſt des ewigen Volkstums ſtellen."

Ich glaube, wir können und müſſen Storck für ſolche Taten am beſten dadurch danken, daß wir ihn als Vorbild nehmen; denn das, was er uns hier gegeben hat, iſt — Kunſtbetrachtung!

# Der öſterreichiſche Meiſter Joſef Reiter im Deutſchen Opernhaus zu Berlin.

Zur Aufführung von „Totentanz" und „Bundſchuh" in Berlin.

Von Fritz Stege, Berlin.

Das „Deutſche Opernhaus" in Berlin hat mit der Aufführung des „Totentanz" (Erſtaufführung) und des „Bundſchuh" (Deutſche Uraufführung) aus der Feder des 76jährigen, vom Führer mit der Goethemedaille ausgezeichneten deutſchöſterreichiſchen Tonſetzers Joſef Reiter eine künſtleriſche Ehrenpflicht erfüllt, auf die der in Deutſchland halb vergeſſene Komponiſt längſt Anſpruch erheben durfte.

Das Tanz- und Singſpiel „Der Totentanz" iſt in den Jahren 1901—02 entſtanden. Das Vorſpiel der noch nicht vollendeten Oper wurde von Ferdinand Loewe im Wiener Konzertverein 1901 aus der Taufe gehoben. Einer der warmherzigſten Förderer Reiters, der Deſſauer Theaterdramaturg Dr. Arthur Seidl, ſetzte im Verein mit Hofmuſikdirektor Franz Mikorey die Uraufführung an ſeiner Bühne durch. Außer fünf Wiederholungen iſt eine weitere Bühnendarſtellung des „Totentanz" nicht bekannt geworden[1].

Die Kompoſition der Oper „Der Bundſchuh" liegt noch weiter zurück. Das Werk wurde innerhalb des Jahres 1895 vertont, die Uraufführung erfolgte 1897 in Troppau unter ſehr mißlichen Umſtänden. Im Jahre 1900 nahm Guſtav Mahler den „Bundſchuh" für die Wiener Staatsoper an und erzielte einen durchſchlagenden Erfolg.

Die Texte beider Opern ſchrieb Max Morold (Hofrat von Millenkovich), der namhafte Wiener Schriftſteller, Biograph Reiters, Bruckners und Hugo Wolfs, ehemaliger Direktor des Burgtheaters und Mitarbeiter unſerer ZFM.

Die dichteriſche Vorlage des „Totentanz" iſt ein volkstümliches Motiv aus der ſchleſiſchen Sagenwelt. Der dramatiſche Kern der Handlung läßt ſich in einen Satz zuſammenfaſſen: Der „Todſpieler" ruft ſolange die ſchönſten Mädchen einer Stadt zum Todesreigen, bis der Bürgermeiſter die Einwilligung zur Hochzeit ſeiner Tochter mit einem armen Maler gibt. Die hier zugrunde gelegte „magiſche" Macht der Muſik, die nicht nur Menſchen zu ewigem Schweigen zwingt (Sagengruppe des Rattenfängers, des Wotan-Zuges in der volkstümlichen Abwandlung des „Wilden Jägers" uſw.), ſondern ſie (Finale I) fröhlich macht und zum Tanze veranlaßt, kehrt in vielen volkstümlichen Vorlagen wieder und beherrſcht geradezu die deutſche Volksoper von der „Zauberflöte" und „Oberon" bis zu Werner Egks „Zaubergeige".

In welcher Weiſe gliedert nun Max Morold ſeinen Stoff? Aus natürlichen dramatiſchen Gründen ſchuf der Textdichter zu dem armen Maler Wido den Gegenſpieler Odilo, der ſich ebenfalls um Emma, die Tochter des Bürgermeiſters bemüht, wie ſich aus der dramatiſchen Expoſition in geſchickter Kürze ergibt. Im erſten Akt ſtellt ſich die Hauptperſon, der „alte Sackpfeifer" vor im Geſpräch mit Wido. Es ſchließt ſich ſofort der Auftritt Odilos an, der die Zuhörer ſogleich

[1] Vergl. die Joſef-Reiter-Biographie von Ludwig Etzmansdorfer, Verlag Leopold Höglinger, Braunau am Inn, Seite 146ff.

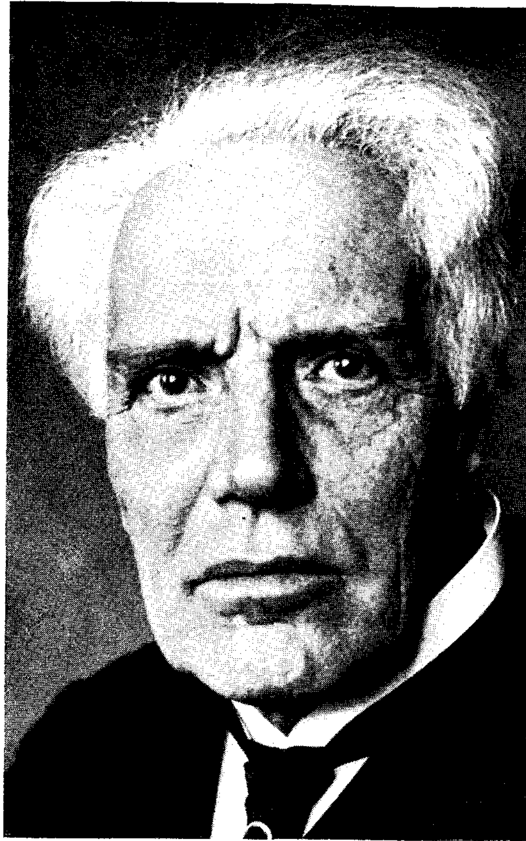
mit dem offenherzigen Bekenntnis einer Revolte gegen den Bürgermeister überrascht. Nun lernen sich Emma und Wido kennen, und in dramatischer Eile entsteht Liebe auf den ersten Blick („Ich weiß nicht, wer du bist, doch glaub' ich dich zu kennen. Dein Auge blitzt mir so vertraut" gesteht Emma in großer Freimütigkeit.) Es kommt zu dem Zusammenstoß der beiden Nebenbuhler, zur Revolution und Festnahme der Stadträte, die erst durch die Zauberweise des Spielmanns (entsprechend der Wirkung von Papagenos Glockenspiel) befreit werden. Als der Spielmann vom Bürgermeister die Vereinigung Widos mit Emma erbittet, schlägt die Dankbarkeit des Stadtvaters in Wut um. Er läßt den alten Spielmann festsetzen, aber der Sckreck tötet den Alten auf der Stelle.

Im zweiten Akt erleben wir vor dem Kirchhof das Entsetzen der Einwohnerschaft über das Treiben des Alten, der um Mitternacht mit der Sackpfeife aus dem Grabe steigt und ein Mädchen nach dem andern in die Nacht des Todes versenkt. Odilo und der Bürgermeister kommen gleichzeitig auf den Gedanken, das Instrument des Spielmannes aus dem Grabe zu entwenden, um somit dem Spuk ein Ende zu bereiten. Wieder geraten Odilo und Wido aneinander, die Mitternachtsstunde schlägt, der Spielmann nimmt aus den Händen Widos die ihm geraubte Sackpfeife und der Totentanz beginnt von neuem. Wido aber wird verbannt, weil er dem Alten die Pfeife zurückgab.

Der dritte Akt zeigt die Gewissensangst des Bürgermeisters vor den Folgen seiner im ersten Akt bewiesenen Ungerechtigkeit. Um der Volkswut zu entgehen, vereint er endlich Wido mit Emma und läßt Odilo festnehmen. Und der versöhnte Spielmann führt seine toten Mädchen in das Leben zurück. Überzeugend ist der Triumph des Lebens über den Tod herausgearbeitet in dem Leitspruch der variierten „Media-Vita"-Sequenz: „Denn zwischen Tod und Leben mitten innen seh ich die Liebe doch den Sieg gewinnen."

Ganz anders geartet ist Morolds Dichtung zum „Bundschuh", und die unvergleichlich stärkere dramatische Kraft in konzentriertester Form verleiht diesem Einakter eindringliches, spannungserfülltes Leben. Es ist äußerst geschickt, wie Morold zunächst das allgemeine Wesen der Bauern malt und mit wenigen Strichen Menschen von Fleisch und Blut auf die Bühne stellt mit allen ihren Fehlern, Lastern, Eifersüchteleien, Grobkörnigkeiten und Gehässigkeiten als typische Charaktermerkmale der entarteten Bauernaufrührer, scharf abgegrenzt gegen den Bundschuhführer Hans Fuchs in seiner geistigen und körperlichen Überlegenheit, seinem Stolz und seiner Gottgläubigkeit. Ganz allmählich, in Beachtung aller Spannungsmöglichkeiten, geht der Dichter an den Konflikt heran, der den Bauernführer in einen Zwiespalt zwischen Pflicht und Liebe bringt. Als die Bauern die gefangene adlige Dame Ehrengard hereinführen, weiß der Zuschauer noch nicht, welche inneren Beziehungen beide miteinander verbinden. In dem Verhör prallen zwei unversöhnliche Weltanschauungen der Bauern und des Adels aufeinander. Zwei starke Menschen, die unsere Sympathie erringen, stehen sich unerschüttert gegenüber. Das Eingreifen der Mutter, die den Sohn in seinem Pflichtgefühl bestärkt, beschleunigt die Peripetie der Handlung. Überraschend ist die Lösung des Konfliktes, die in der Opernliteratur allenfalls ein Seitenstück in Hugo Kauns Oper „Menandra" findet: Hans Fuchs ersticht die Geliebte, um sie vor Mißhandlungen zu retten. Es folgt der kurze dramatische Abschluß: die Rächer nahen, die Mutter sieht in diesem veristischen „Cavalleria"-Finale, wie der Sohn den Todesstreich erhält. In den letzten Worten der Mutter „Löscht das Herdfeuer aus!", den Schlußworten der Oper, liegt ein tiefer Empfindungsreiz. Im „Bundschuh" finden wir jene kernige Kraft volkstümlichen Ausdrucks, dessen Mangel im „Totentanz" leider zu bedauern war. Dieses Textbuch, dessen veristischer Einschlag durchaus kein Nachteil zu sein braucht, ist wie aus einem Guß gestaltet, kurz und knapp, gradlinig mit dem Blick auf das dramatische Ziel aufgebaut — ein dichterischer Wurf, wie man ihn sich für die Vertonung gar nicht besser wünschen kann.

In der kompositorischen Ausführung beider Libretti offenbart sich am deutlichsten, wie stark der Tonsetzer in seiner Einstellung zu diesen beiden grundverschiedenen volkstümlichen Themen von der Textbuchgestaltung abhängig ist. Im „Totentanz" dürfte Reiter am meisten von den beiden dichterischen Gegenpolen angeregt worden sein: der lebensbejahenden Liebe des Malers Wido und seines Kreises und der düsteren, unheimlichen Totentanzstimmung, in deren Mittelpunkt der alte Spielmann steht. Die charakteristischen Bordunquinten der Sackpfeife in



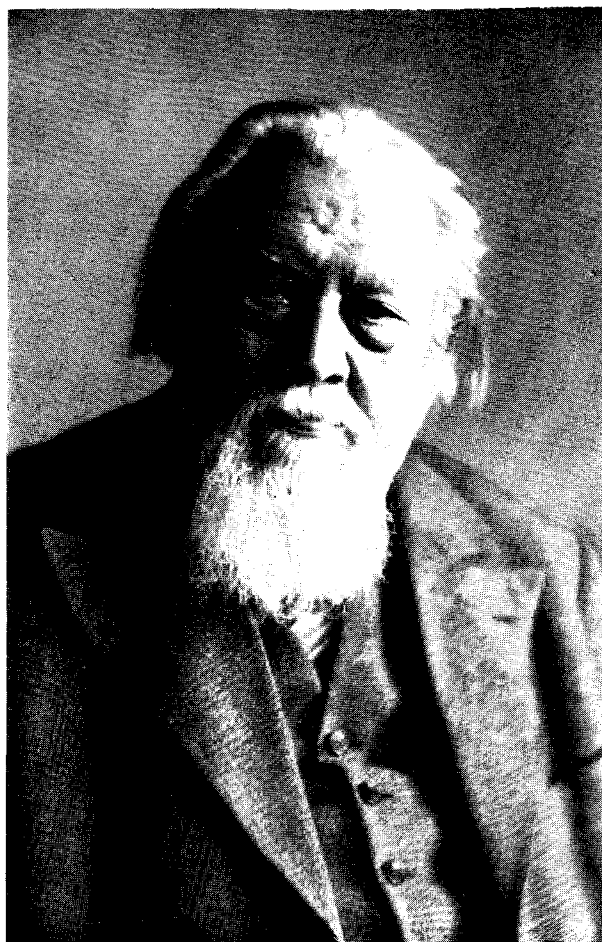
ZFM Archiv

Wer immer strebend sich bemüht — —
(Goethe)

März 1918 Ludwig Wüllner

(Albumblatt im Beſitze von Auguſt Pohl, Köln)

Prof. Dr. Ludwig Wüllner. Geb. 19. Auguſt 1858, geſt. 19. März 1938



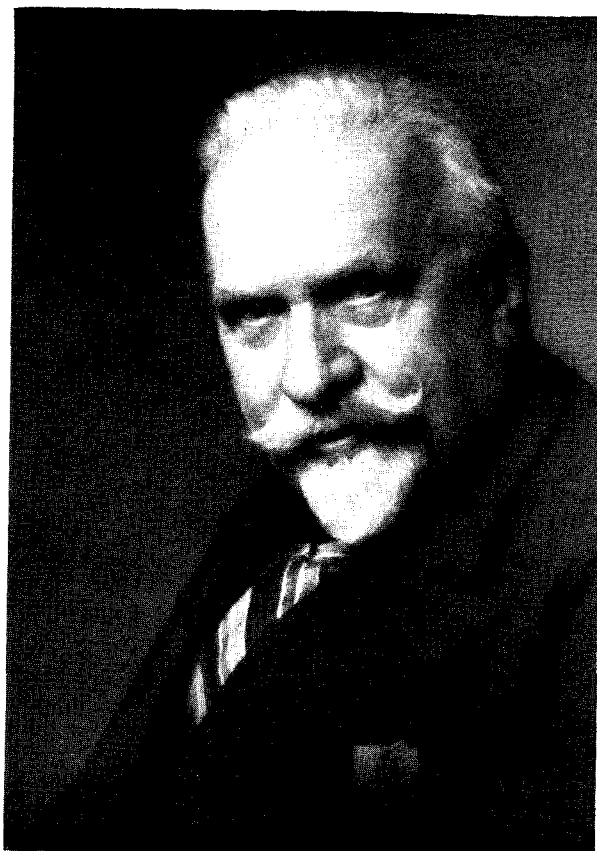
ZFM Archiv

## Prof. Josef Reiter

Inhaber des Goldenen Ehrenzeichens der NSDAP

Besitzer der vom Führer verliehenen Goethe-Medaille

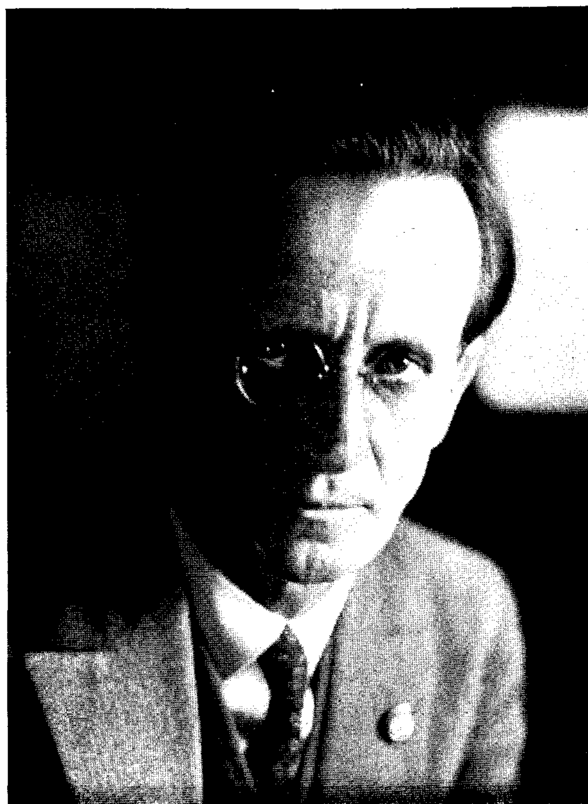
Inhaber des Beethovens-Preises



ZFM Archiv

Hofrat Max von Millenkovich-Morold

der Textdichter Josef Reiters



Prof. Carl Ehrenberg

Geb. 6. April 1878

den Spielmannsweiſen ziehen ſich leitmotiviſch durch die Handlung und erleben ihren Höhepunkt in dem Vorſpiel zur Kirchhofſzene und dem Totenreigen. Den Kontraſt bildet die etwas naive Frühlingsſehnſucht Widos in einer jugendlichen Überſchwenglichkeit, die Reiter geradezu mit hyperromantiſchen Einfällen ausſtattet. Hier tritt eine melodiſche Weichheit zu Tage, die voll und ganz dem lyriſchen Weſen des Textes entſpricht. Die Melodik Reiters knüpft an das deutſche Singſpiel an, ſie erinnert an Humperdinck, an Lortzing, nicht zuletzt an Richard Wagner („Triſtan-Schalmei" im Vorſpiel zum zweiten Akt). Daß Reiter gerade mit ſeinem ſchlichten Einfühlungsvermögen in die Welt der Volksſage nachhaltige Wirkungen zu erzielen vermag, daß er in einem Reichtum vielſeitiger Formen vom einfachen Lied bis zum Quintett wertvolle Gedanken auszuſprechen weiß, ſteht außer Frage. Das Auftrittsliedchen des Spielmanns, die prächtige Tanzmuſik zur Austreibung des Winters nach Scheffels „La régine Avrillouse", dann der muſikaliſch beſonders gelungene letzte Akt mit ſeinem flüſſigen Melodienſtrom überzeugen von den tondichteriſchen Fähigkeiten Joſef Reiters.

Aber ebenſo wie der Text des „Bundſchuh" vermag auch Reiters Muſik in ungleich ſtärkerem Maße zu feſſeln, weil der Komponiſt hier näher an die Kraftquellen mittelalterlichen Volkstums herantritt und archaiſierende Wendungen zu geſchickten Milieuſchilderungen verwertet.

Etwa in dem gelungenen Liede vom „Schwartenhals" mit folgender Schlußwendung:

Doch wer wird gleich zu Grun - de gehn, das Schwert das hängt zur Sei - ten, und will ge-troſt zu

Fu - ße gehn weil ich nicht han zu rei - - - ten.

Oder in der übermütigen Ballade von der Frau Ehrengard:

Von O - ber-burg Frau Eh - ren - gard, gar jung und ſchön und un - ver - mählt

die ebenfalls mit einer typiſchen melismatiſchen Kadenz abgeſchloſſen wird:

Von O - ber - burg Frau Eh - ren - gard.

In ſeiner Inſtrumentation läßt Reiter die kleine Flöte gern mit den Streichern mitgehen zur Untermalung der Landsknechtsſtimmung mit Trommeln hinter der Szene und Fanfaren. Das Hauptlied des „Bundſchuh": „Der Reiche lebt durch unſ're Kraft" verbindet ſich an ſeinem Höhepunkt vor Erſcheinen der Frau Ehrengard zu einem derb ſtampfenden Tanz über den hohlen Quinten des Streichkörpers im Verein mit den uniſono geführten hohen Holzbläſern:

(Orcheſterpartitur im Kommiſſionsverlag von Th. Rättig, Wien I).
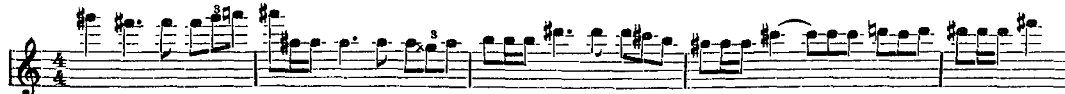
Chor

Der Rei - che lebt durch unſ' - re Kraft

Holzbl.

Str.

Oder in dem Bauernmarſch des Finale beim Ausmarſch zur Schlacht:



Das eigene Orcheſterkolorit, das ein erfreuliches Bemühen des Komponiſten um ſtiliſtiſche Treue erkennen läßt, gibt dem Geſamtwerk eine kraftvolle Note. Wenn auch im Gegenſatz zum „Totentanz" die lyriſche Melodik vor den mehr illuſtrativen dramatiſchen Akzenten, vor der zeichneriſchen Wiedergabe der Volks- und Naturſtimmungen zurücktritt, ſo finden ſich gelegentliche ausdrucksvolle Wendungen wie in dem einzigen Liebesduett mit folgendem Hauptthema:




Die Beiſpiele verraten bereits, wie anſpruchslos und doch gefällig Reiters Erfindungsgabe iſt. Man wird in ſeinen Schöpfungen keine künſtleriſche Subjektivität ſuchen, die ausgeprägt eigene Wege einſchlägt, wohl aber ein verſtändnisvolles Fortführen jenes geſunden Singſpielcharakters, der unſere klaſſiſche Vergangenheit durchleuchtet.

Das Deutſche Opernhaus hat keine Mühe geſcheut, um mit größter Sorgfalt eine ſehenswerte Inſzenierung durchzuführen. Der von Hans Batteux inſzenierte „Totentanz" wußte geſchickt mit hellen und dunklen Tönungen zu operieren in ſcharfer Kontraſtierung. Unvergeßlich bleibt die weiche, lichte Frühlingsſtimmung mit dem echt volkstümlichen Frühlingsreigen, die unheimliche Kirchhofſzene mit den ſich öffnenden Gräbern. Paul Haferung hat namentlich im Rathausbild mit ſeinen gotiſchen Holzſchnitzereien und dem altertümlichen Backſteinwerk der Mauern ein wahres Muſeums-Prachtſtück gebaut. Dem „Bundſchuh" gab Wilhelm Rode perſönlich Leben und Geſtalt. Das Weſen der Bauern-Freiſchärler war in vielen kleinen Epiſoden mit echt maleriſchem Auge nachgezeichnet und von großer Lebenswahrheit erfüllt.

Mit einem gewaltigen Aufgebot von gegen vierzig Soliſten, unter denen Nata Tüſcher und Hans Wocke, Dörr, Schirp, Windiſch, das Liebespaar Berta Stetzler (eine einzigartige Leiſtung!) und Piſtor, Elſa Larcén beſonders hervorzuheben ſind, verband ſich die gehaltvolle, von unendlichem Fleiß und tiefem Verſtändnis zeugende Orcheſterleitung von Arthur Rother. An dem großen und hoffentlich nachhaltigen Erfolg durft der greiſe Komponiſt perſönlich teilnehmen.

# Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die letzten Wochen des Berliner Muſiklebens waren beſonders reich an vielſeitigſten muſikaliſchen Eindrücken. Sein Charakter wurde beſtimmt durch eine Zunahme ausländiſcher Gaſtkonzerte, durch bemerkenswerte Neuheiten in Form von Erſt- und Uraufführungen in der Oper und im Konzertſaal. Nicht zu verkennen iſt der ſteigende Zuſpruch zu den großen, gediegenen Konzerten, die wie Bruno Kittels meiſterhafte Aufführung der „Missa solemnis" häufig ausverkauft ſind. Konzertereigniſſe beſonderer Art waren der Beſuch des berühmten Amſterdamer Dirigenten Willem Mengelberg, der leider nur ein rein deutſches Programm mit einem gefühlstiefen Beethoven und Schuberts h-moll-Sinfonie in ſeeliſch verklärter Ausdeutung darbot, ferner das Erſcheinen des geſamten Karlsbader Kurorcheſters unter Leitung des gewandten Franz Konwitſchny mit ſudetendeutſchen Erſtaufführungen: ein Orgelkonzert von Michael Komma, das von gregorianiſchen Stilelementen bis zu romantiſchen Volksliedanklängen ein weites Stilgebiet umfaßte, das Vorſpiel zum zweiten Akt der Oper „Kranwit" von Theodor Veidl in äußerlich prunkvoller Inſtrumentation und voll rauſchender Melodik, eine unterhaltſame „Egerländer Rhapſodie" von Joſef Pleier mit warmen Gefühlstönen und volkstümlicher Derbheit des Ausdrucks. In dieſer Veranſtaltung überwog die kulturpolitiſche

Note ebenſo wie in einem von Eugen Jochum verſtändnisvoll geleiteten Konzert, das uns mit neuer bulgariſcher Muſik vertraut machte. Den Schöpfungen von Stojanoff, Zankoff und Steinoff war die Miſchung ſlawiſcher-orientaliſcher Stileigenheiten ebenſo gemeinſam wie die Weichheit harmoniſch ſchlichter Stimmungsmalerei in folkloriſtiſcher Melodienfreudigkeit. In einem Liede von Zankoff trat überraſchenderweiſe ein auffällig nordiſcher Zug zu Tage. Das ſtärkſte Werk war die „Balkan-Ouvertüre" von Steinoff, die in Fantaſieform auf breiter thematiſcher Grundlage ruſſiſchen Einſchlag verſpüren läßt. Ihr überzeugender Anwalt war der Dirigent der Nationaloper in Sofia, Prof. Naidenoff.
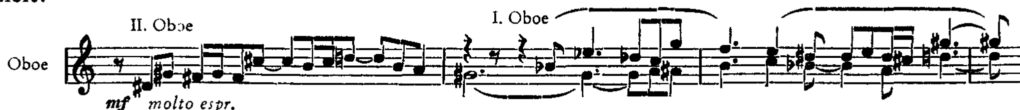
Die Buntheit des Berliner Konzertlebens trägt den Stempel international überragender Bedeutung, wenn Erneſt Anſermet, der namhafte Genfer Dirigent, an die Spitze des Philharmoniſchen Orcheſters tritt, um in Mozarts Jupiter-Sinfonie und in Debuſſys farbenſprühender, leuchtender Meeres-Sinfonie ſein geniales Können in der Ausdeutung feinſter Einzelheiten erneut unter Beweis zu ſtellen. Oder wenn namentlich die künſtleriſchen Gäſte Italiens immer zahlreicher in Erſcheinung treten, nicht zuletzt durch die „Deutſch-Italieniſchen Austauſch-Konzerte" herbeigerufen. So gaſtierte in der Singakademie das Turiner Kammerorcheſter „Gruppo Strumentale Italiano". Eine durchgebildete, ſoliſtiſch reife Vereinigung, die ſechs Proben italieniſchen Schaffens mitbrachte. Werke von Lupi, Rota, Salviucci erklangen neben einer Introduzione von Sanzogno voll kühner Freiheiten der Harmonie, einem geiſtvoll inſtrumentierten, durchſichtig lockeren Divertimento von Tocchi nach melodiſch reizvollen Vorlagen italieniſcher Klaſſiker, ſchließlich eine Serenata für Bläſer und Streicher von Caſella, deren Einfälle oft von pikantem Witz und von Ironie neben volkstümlichen Anklängen durchtränkt ſind. Der italieniſche Dirigent Giovanni di Bella brachte Hans Gebhards „Ländliche Suite", ein ſchlicht empfundenes Flötenkonzert von Karl Marx und einige „Monatsmuſiken" von Gerhard Maaß zu Gehör, die dem jeweiligen Charakter des Monats entſprechend kurze kantatenartige Gebilde über eine Volksweiſe darſtellen und in gepflegtem Unterhaltungsſtil eine erfriſchend ſtarke, erdgebundene Note aufweiſen.

In welcher deutſchen Stadt findet man eine ähnliche Reichhaltigkeit des muſikaliſchen Lebens, das durch Hinweiſe auf Veranſtaltungen der „Nordiſchen Geſellſchaft" mit Liedvorträgen der umjubelten Erna Berger, durch finniſche und andere Muſik noch an Vielſeitigkeit gewinnt? Selbſtverſtändlich kommt auch die einheimiſche junge Kunſt nicht zu kurz, etwa in dem uraufgeführten Präludium Edmund von Borcks.

Edmund von Borck, der in Eugen Jochum einen warmen Fürſprecher fand, darf wohl neben Paul Hindemith zu den meiſtaufgeführten deutſchen Tonſetzern im Ausland zählen und iſt eine eigenwillige, intereſſante Perſönlichkeit, die von der Warte einer unverkennbar hohen Geiſtigkeit herab die Verſtändigung mit dem Durchſchnittshörer nicht leicht macht. Borck iſt der ſtrengſte Gegenpol zu jenen Komponiſten, die ſich zur Volkslied-Konjunktur bekennen, und wird bei allen denjenigen Konzertbeſuchern Freunde finden, deren Ohren noch nicht jener klanglichen Härten entwöhnt ſind, auf die der Volkston Verzicht leiſtet. In allen Werken Borcks, die durch ſtiliſtiſche Treue zu ſich ſelbſt geadelt ſind, offenbart ſich die unbeugſame Starre einer melodiſchen Linearität in oft rückſichtsloſer Gegenführung verſchiedener Stimmgruppen, wie gleich das kanoniſch eingeführte Hauptthema in den Anfangstakten in Begleitung von Holzbläſern und tiefen Streichern erkennen läßt:




Oder im Oboenſolo eines Seitenthemas, das in den Holzbläſern anſprechende Wirkungen erzielt:




Das kurze Werk gewinnt durch ſeine ſakrale Strenge, durch ſeine architektoniſche Größe in dramatiſch ſpannender Form und durch ſeine ſparſame Inſtrumentation (namentlich in der

Behandlung des Blechs), ohne die einſtweilen noch anfechtbare Problematik des gedanklichen Inhaltes zu leugnen. Man darf auf die Oper geſpannt ſein, die Edmund von Borck inzwiſchen nahezu vollendet hat.

Dazwiſchen ſpielen ſich die großen klaſſiſchen Sinfoniereihen des „Landesorcheſters" unter Fritz Zauns tatenfreudiger Führung ab, ziehen ſich wie ein buntes Band die bedeutſamen traditionellen Beethoven-Zyklen der Philharmoniker hindurch, die gegen Ende der Spielzeit das geſamte ſinfoniſche Schaffen Beethovens berückſichtigen und diesmal noch durch Mozart-Werke ergänzt werden. Bezeichnend genug: Die bevorſtehende Aufführung der „Neunten" iſt ſchon drei Monate vorher ausverkauft! Leiter der Orcheſterkonzerte iſt Carl Schuricht, dieſer hochbefähigte, hingebungsvolle Stabführer voll warmen Empfindens und ſtiliſtiſcher Treue. Dazu die Sinfoniekonzerte des Deutſchen Opernhauſes unter Arthur Rother, deſſen ſorgſam wägender, aber nicht minder einfühlſamer Leitung wir einen glanzvollen „Bolero" von Ravel dankten — oder die Konzertreihen der Volksoper.

Neu iſt die intenſive Anteilnahme des Rundfunks am Muſikleben, der im Sendeſaal erſtaunlicherweiſe völlig konzertmäßige Darbietungen (geſchmücktes Podium, Muſiker im Frack) durchführt im Wettbewerb mit den freien Konzertkünſtlern, die nicht den Vorzug einer gleichzeitigen Rundfunkübertragung genießen. Der Reichsſender paradiert mit ſeinem Bruckner-Zyklus, dem Hans Weisbach in wahrhaft hinreißender Größe die muſikaliſche Geſtalt gibt. Ihm zu Ehren eröffnete Reichsintendant Dr. Glasmeier im Funkhaus eine Bruckner-Ausſtellung in Anweſenheit von Prof. Max Auer, Präſident der Brucknergeſellſchaft, und anderen Ehrengäſten aus Wien (Prof. Moißl, Direktor Furregg). Die Ausſtellung umfaßte Lebensdokumente und Manuſkriptproben aus dem ſinfoniſchen Schaffen, dazu das wichtigſte Schrifttum, im Vordergrunde die grundlegende Bruckner-Biographie des Verlages Guſtav Boſſe. Bei der grandioſen Ausdeutung der Fünften Sinfonie nahm Hans Weisbach in Anweſenheit von Staats- und Kunſtvertretern unter beiſpielloſem Jubel des Hauſes aus den Händen von Prof. Auer die Ehrenmedaille der Bruckner-Geſellſchaft entgegen.

In der Staatsoper, die ſich mit einer kunſtvollen Fidelio-Inſzenierung unter Hermann Abendroths dramatiſch durchpulſter, ſtürmiſch bejahter Leitung einen großen Erfolg ſicherte, wurde endlich einmal das Schaffen Siegfried Wagners zur Diskuſſion geſtellt in Geſtalt des „Schmied von Marienburg".
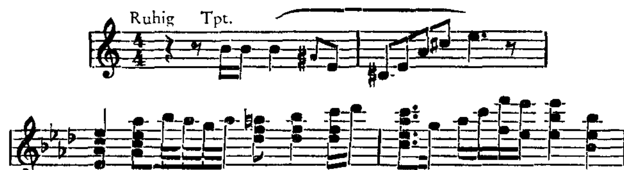
Wagner als ſein eigener Librettiſt löſt das Problem des Librettos vom Standpunkt der großen romantiſchen Oper, die die Einzelperſon zum Träger völkiſcher Gedanken werden läßt und die Haupthandlung mit zahlreichen Einzelfiguren und Nebengeſchehniſſen bereichert. Der Schmied von Marienburg ſchwört einen Meineid, um das Ehrenſchild des Ritterordens rein zu halten, und deckt mit dieſer Tat einen jungen Ritter, der den Ordensregeln zuwider in Liebe mit einem Bürgermädchen verbunden iſt. Er büßt für dieſe Tat ſeeliſch in einem fantaſievollen Zwiegeſpräch mit dem Teufel als Perſonifikation des ſchlechten Gewiſſens, und körperlich durch den Tod, als er ſich den heimlich eindringenden Feinden der Ordensburg entgegenſtellt. Aber an dieſem ſtarken dramatiſchen Faden hängen nicht minder eindringlich gezeichnete Einzelſchickſale wie die eigene Frau, die einen Verräter zu decken ſucht, dem einſt ihr Herz gehörte — das Mädchen, das in der Hand des Vaters das Subjekt der Rache gegen den verhaßten Orden werden ſoll, der Ritter und die übrigen kernigen Geſtalten der Marienburg — alle in einem ſehr geſchickten und logiſchen Gewebe miteinander verbunden, wenn ſie auch manchmal zu ſehr beſcheidener Handlung zugelaſſen ſind wie des Waffenſchmieds Mutter in ihrer Sehnſucht nach einem Enkel, oder gar der einſilbige Einſiedler, der der heimliche Vater des beſagten Mädchens iſt. Aber — Wunder genug: Alle dieſe Geſtalten leben und treten dem Zuhörer nahe, auch wenn ſie nur mit wenigen Strichen gezeichnet ſind. Das Geheimnis dieſer Lebensfähigkeit liegt darin, daß Siegfried Wagner es aus warmer Menſchlichkeit heraus verſtanden hat, jeder Figur einen für ſie allein charakteriſtiſchen, von den übrigen ſehr unterſchiedlichen Weſenszug zu geben — ſei es die wirklich rührend innige Liebesfähigkeit des Mädchens, die Kinderſehnſucht der Mutter, die Hilfloſigkeit des Einſiedlers, die Wahrheitsſucht des Schmiedes uſw. Jede Geſtalt iſt in dem ihr verliehenen Charakterzug groß und echt.

Betrachtet man nun die Muſik, ſo muß man ſich allerdings über die Nähe Richard Wagners hinwegſetzen. Denn in typiſchen Modulationen (Trugſchlüſſen), in den Vorhalten, in der

Inſtrumentation, in den Doppelſchlägen (das Ohr der Heutigen empfindet bereits ein eingewurzeltes Mißtrauen gegen jeden Tonſetzer, der den Doppelſchlag als melodiebildendes Element benutzt) uſw. zeigt ſich das Vorbild Richard Wagners. Aber trotz alledem wirkt die Muſik Siegfried Wagners beſtrickend, weil die Mittel des Ausdrucks vor der Wahrheit und Echtheit des Ausdrucks in den Hintergrund treten. Gewiß, es iſt ſehr ſelten, daß eine epigonale Haltung in der Muſik auch dem Fachmann tiefergehende künſtleriſche Achtung abnötigt. Bei Siegfried Wagner iſt dieſe Ausnahme aber beſtimmt zutreffend, weil der Strom des urſprünglichen Gefühls, der Reichtum leuchtender Herzenswärme in Verbindung mit einem geſunden Humor ſo unverfälſcht groß und natürlich iſt, daß man darüber die Einfachheit der darſtellenden Mittel kaum gewahr wird.
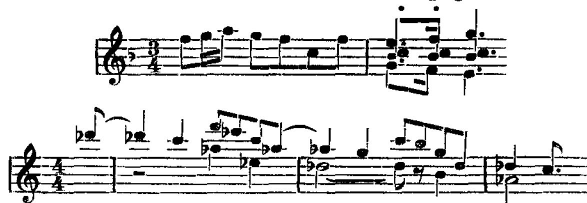
Wer ſich noch nicht mit dem Gedankengut Siegfried Wagners vertraut gemacht hat, ſei auf nachfolgende kleine Beiſpiele hingewieſen.

Da ſind zunächſt zwei beſonders ausgeprägte Themen des Vorſpiels, das den Werdegang des Rittertums, ſeinen Kampf und Aufſtieg ſchildert:
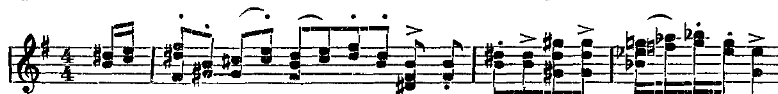



Beide Themen erlangen eine beſondere Bedeutung im Schlußbild beim Tode des Haupthelden, das zweite begleitet das große, meiſterhaft angelegte Chorfinale mit ſeinem „Sonnenhymnus". Eine Szene von gewaltiger Kraft des Ausdrucks und zugleich der volkspolitiſche Leitgedanke der Oper, der in der Erkenntnis beſteht, daß auch eine geſchlagene Schar ritterlicher Kämpfer ſich durch Liebe zu Gott und zur Heimat wieder mit neuem Mut, mit neuer ſeeliſcher Stärke wappnen kann.

In dieſen kleinen Themen liegt ebenſoviel Gemüt und ſonnige Herzlichkeit eingeſchloſſen wie in den beiden Liebesthemen des jungen, ſchweren Konflikten unterworfenen Paares, von denen das erſte ebenfalls eine beſondere leitmotiviſche Bedeutung gewinnt.



Wie gemütvoll in echter Menſchlichkeit Siegfried Wagner muſikaliſch zu charakteriſieren weiß, zeigt ſich in der Unterredung des Schmiedes mit ſeiner Mutter, deren dramatiſchen Wert man anfänglich unterſchätzt, bis ſich dann beim Hinweis auf den vermißten Kinderſegen ihrer Schwiegertochter und bei ihrer gedanklichen Vorſtellung der erſehnten Enkel ein paar entzückende Kinderlied-Themen auslöſen, wie das folgende zu den Worten „Der hämmert jetzt ſchon und ſingt ein Lied, der wird wie ſein Vater ein tüchtiger Schmied":



Dazu der erwähnte Humor, wenn beiſpielsweiſe ein betrunkener Türmer in die Werkſtatt des Schmieds hereintorkelt und ſeine Schäferſtunden mit einem Mädchen in beabſichtigt trivialer Bänkelſängerweiſe ſchildert, oder wenn das Mädchen im Keller des Einſiedlers plötzlich entſetzt die Nähe von Ratten ſpürt und von ihrem Vater ironiſch darob gehänſelt wird.

Der Reichtum an melodiſchen Einfällen iſt im „Schmied von Marienburg" wahrhaft unerſchöpflich. Dieſes Werk darf in Verbindung mit den oben erwähnten Kriterien wirklich als eine echte Volksoper gelten.

In der ſehr ſorgſamen, ſchönheitsvollen Inſzenierung von Edgar Klitſch erfreuten Fritz Wolff, Sigmund Roth, Alf Rauch, Otto Hüſch, die ausgezeichnete, liebliche Käthe Heidersbach, Hilde Scheppan, Margarete Kloſe u. a. Die muſikaliſche Leitung hatte Robert Heger als verſtändnisvoller, gediegener Anwalt des Werkes. Er ſorgte für Auflichtung der mitunter etwas zu gedrungenen Inſtrumentation und gab dem melodienſeligen Werk Schwung und Leuchtkraft. Der Erfolg war groß.

# Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Der Karnevalsmonat bringt erfahrungsgemäß in Köln eine Hochflut von ernſten Konzerten, die vor dem Höhepunkt dieſes einheimiſchen Feſtes noch „unter Dach" kommen wollen. So ließ das 7. Gürzenichkonzert unter GMD Prof. Eugen Papſt den, lange hier nicht mehr gehörten Händelſchen „Meſſias" erklingen, an deſſen gewaltigen Aufgaben der Dirigent ſeinen Chor der Konzertgeſellſchaft zur Meiſterſchaft heranſchulen konnte. Mit Amalie Merz-Tunner, Lore Fiſcher, Peter Anders und Joſef von Manowarda im Soloquartett, außerdem Prof. H. Bachem an der Orgel, hinterließ das Werk den nachhaltigſten Eindruck. Das 8. Konzert wurde als Beethovenabend mit der Egmontouvertüre, dem Violinkonzert, deſſen Solopart Kuhlenkampff ſtilrein und mit neuen, wertvollen Kadenzen verſehen, vortrug, und der 7. Sinfonie geſtaltet und von Papſt wieder ſorgfältig durchgeführt. Der 5. Abend der Reihe „Wir ſchlagen eine Brücke", den der Reichsſender unter GMD Schulz-Dornburg mit der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" vermittelt, bot Schubertſche Lieder, ſeinen „Geſang der Geiſter über den Waſſern", als Vorgabe Lannerſche Walzer, dazu Schubertſche Menuette und als gemeinſames Lied den „Lindenbaum", der dann zu Bruckner mit ſeinem, vom Troisdorfer Sprengſtoffchor prachtvoll geſungenen „Germanenzug" und der Erſten Sinfonie des Meiſters überleitete. Eugen Papſt füllte auch das 6. Meiſterkonzert aus mit einem concerto grosso Händels, einer Bachſchen Suite, einem Mozartſchen Divertimento und Arien, denen Karl Erb ein gewichtiger Ausdeuter wurde. Der heiteren Muſe galt ein Abend des Bachvereins unter dem Motto „Der heitere Bach", wobei die C-dur-Suite, die Kaffeekantate, die Bauernkantate und das Capriccio auf die Abreiſe des Bruders mit feinem Humor unter Prof. Mich. Schneider und mit tüchtigen einheimiſchen Soliſten zur Geltung kam. Der Löwener Studentenchor veranſtaltete einen Abend mit flämiſchen Chören und Liedern, wobei wir in den Werken von Jef van Hoof, Meulmanns und Volksgeſängen wertvolles Gut kennen lernten und dem Gauamt der NSG „Kraft durch Freude" als Vermittlerin zu Dank verpflichtet wurden. Der, aus Mecheln kommende Prof. Flor Peters ließ in der Univerſitätsaula Orgelwerke von Cornet, Obrecht, Fiocco, Loeillet und eigener Schöpfung zu Gehör und zu ſtarker Wirkung gelangen. Zu einem beſonderen Ereignis wurde ein Pfitznerabend der Staatl. Hochſchule für Muſik in Anweſenheit des Meiſters, deſſen Kätchen-Ouvertüre, das Cello-Konzert und das „Dunkle Reich" vom Chor und Orcheſter der Anſtalt und unter Leitung von Prof. Otto Siegl und Heinz Körner zur vollſten Zufriedenheit des Komponiſten interpretiert wurden. Die Samstagkonzerte der Schule brachten Werke für zwei Klaviere von Bresgen, Jul. Weismann und Reger ſowie Duette von Händel und Reger, denen Friedl Frenz und Suſi Mayweg (Klavier) und den, von Prof. Jarnach meiſterlich begleiteten Sängerinnen Mia Biſchoff und Aenne Werner vortreffliche Interpretinnen waren, weiter einen Abend des Düſſeldorfer Pianiſten Willy Hülſer, der neben Bach und Schumann die Variationen des Prinzen Albrecht von Hohenzollern mit romantiſcher Anſchlagskultur bot, dazu Geſänge von Schumann und Knab, die Adelheid Laroche, von Prof. Haſſe begleitet, mit innerlicher Einfühlung vortrug. Dem wegen Krankheit aus ſeinem Amt ausſcheidenden Konrad Ramrath galt eine Feierſtunde der Schule, wobei nach ehrenden Anſprachen des Kunſtdezernenten Dr. Ludwig und Prof. Haſſes wie des Lehrers Prof. Lemacher des Komponiſten Geigenſuite, Lieder und Balladen und als Zugabe das zum Volkslied gewordene „Im Feldquartier" erklangen. Die ſtädtiſchen Konzerte junger Künſtler ſtellten bei immer wachſendem Zuhörerbeſuch

den Kölner jungen Organisten Werner Bieske mit einem eigenen Werk, dazu den Rundfunkpianisten Hans Haaß mit wertvollen Liedern und die Altistin Mia Bischoff wie die Pianistin Irmgard Mannstädt als vorzügliche Interpretinnen zur Diskussion, während an einem weiteren Abend der Gau Koblenz mit interessanten Liedern Max Broermanns, Klavierstücken Johannes Starkes, Geigenwerken von Sträßer, Elgar und Franz Ries vertreten war. Hier bewährten sich Emma Sagebiel und Klaus Aßmann neben Maya Stein als jugendliche, konzertreife Solisten, dazu Broermann und Hilde Woelbling als Begleiter. Die Musikantengilde unter Robert Engel setzte sich für alte Musik Scheidts und Dowlands, Telemanns und Schütz' wie für neue Spittas, Peppings, Lahusens und Malers zu Blockflöten, Gamben, Lauten und Singstimmen ein und zeigte sich ihren, nicht überall leichten Aufgaben immer gewachsen. Auf zwei Klavieren konzertierte das Ehepaar Gretel und Toni Riemer mit Kauns Suite im alten Stil und Hubers Heiterer Sonate und hinterließ wieder die besten Eindrücke, unterstützt durch Sologaben der Altistin Klara Günther-Holborn. Der Kölner blinde Pianist Albert Menn zeigte sich an einem andern Abend zusammen mit dem Berliner Sänger Alfr. Stöckel als überlegen gestaltender Musiker. Das einheimische Kunkelquartett gab an seinem 5. Abend seltener gehörte Werke, darunter Viottis Serenade für zwei Geigen, Kuhlaus Flötensonate, Hummels Septett und Spohrs Oktett, alles vorbildlich ausgestaltet. Das Quartetto di Roma brachte neben deutschen Werken von Beethoven und Schubert, in deren Stil es sich erstaunlich gut einfühlte, das D-dur-Werk des Beethovenzeitgenossen Cambini, ein mehr spielerisches Werk. Bachs „Kunst der Fuge" in Erich Schwebschens zweiklavieriger Fassung spielten Angehörige der Meisterklasse Heinz Schüngelers in der Engelbert Haas-Musikschule mit überraschender Stilsicherheit. Die „Gedok" endlich vermittelte die Bekanntschaft mit der ausgezeichneten Kölner Pianistin Astrid Schmid-Neuhaus, die u. a. neue feingliedrige Klavierstücke Jarnachs vortrug, sowie der Sopranistin Elisabeth Delseit, die Lieder von Händel und Unger tonschön wiedergab, dazu der weitbekannten Geigerin Alma Moodie, welche Stravinskys nicht überzeugende Pergolesi-Suite virtuos darbot. Im Deutschen Frauenklub trug Grete Müsse, eine hochbegabte Philippi-Meisterschülerin, mit schönem Alt unter anderem Lieder der einheimischen Pianistin Elsa Hebermehl-Ehlert mit bestem Gelingen vor. Prof. Hermann Drews erwies sich schließlich an einem eigenen Abend als hochbedeutsamer Bach-Gestalter, so in den Goldbergvariationen, dem Italienischen Konzert, der Chromat.-Fantasie. Else Schmitz-Gohr zeigte nicht alltägliches Können an Klavierwerken Scarlattis, Liszts, Hasses und Ungers.

Die Literarisch-Musikaliche Gesellschaft bot in einem „Arabischen Abend" neben Gedichten und Vorträgen deutsche, vom Orient angeregte Musik, von Friedel Frenz am Flügel famos wiedergegeben. Der, an das Theater in Gera verpflichtete Bariton Mathias Klein stellte sich, zusammen mit der Pianistin Maria Brüning und dem Begleiter Josef Bonrath in klassischen Gesängen als vortrefflich geschulter Sänger vor. Im Petrarcahaus sprach Prof. Dr. Heinrich Besseler aus Heidelberg über das Thema „Musik und Raum", wobei er in wertvollen Hinweisen auf den Gegensatz von Großraum und intimen Raum im Süden und Norden Europas aufmerksam machte. Im Opernhause erklang als Festaufführung zur Wiederkehr der Machtübernahme Wagners „Tannhäuser" unter Fritz Zauns überlegener Leitung, und als wertvolle Neuinszenierung erschien Smetanas „Verkaufte Braut" unter Bodarts Leitung, während als Beispiel spanischer Tanzkunst Manuela del Rio, auf Klavier und Guitarre begleitet, in farbenprächtigen Kostümen nationale Kunst bot. Im Reichssender Köln wurde das Gedächtnis des verstorbenen Franzosen Maurice Ravel durch eine Wiedergabe des Bolero, der Pavane und zweier Suiten begangen, wobei Hans Rosbaud-Münster als geschätzter Gastdirigent fungierte. Hans Vogt vom Lippischen Landestheater bot eine eigene „Tragische Musik" und die c-moll-Sinfonie des vor hundert Jahren verstorbenen Düsseldorfer Grabbefreundes Norbert Burgmüller. Hellmuth Riethmüller setzte sich mit Temperament und Können für zeitgenössische Werke in Bearbeitungen rheinischer Lieder durch Höffer, Unger ein, während aus Düsseldorf das Konzert des GMD Balzer mit Hans Sachsses Preismusik übertragen wurde. Die „Rheinische Suite" des jungen Kölners W. Klefisch bewies unter Kühns Leitung Begabung für das gediegen Unterhaltsame.

Das 9. Kölner Gürzenichkonzert bot erwünschte Gelegenheit, die beiden, leider aus

Köln nach Würzburg übersiedelten Konzertmeister, den Geiger Herbert Anrath und den Cellisten Franz Faßbender noch einmal an ihrer bisherigen Wirkungsstätte zu begrüßen und damit zu verabschieden. Beide Künstler zeigten im Brahmsschen Doppelkonzert ihre bewährte Meisterschaft und wurden mit dem herzlichsten und dankbarsten Beifall bedacht. Prof. Eugen Papst, der ihnen mit seinem Städtischen Orchester ein ausgezeichneter Begleiter war, leitete den Abend mit der Erstaufführung eines reizvollen und kammermusikalisch ziselierten Divertimentos des in München lebenden Deutschitalieners Ermanno Wolf-Ferrari ein, das ebenfalls stärksten Nachhall weckte. Die „Fantastische Sinfonie" von Hector Berlioz beschloß den anregungsreichen Abend. Als Neueinrichtung der Hansestadt Köln verdienen die „Orgelfeierstunden" genannt zu werden, deren erste, nach einer aufrüttelnden Ansprache des Kunstdezernenten Dr. Ludwig Bachsche Werke, von Domorganist Prof. Hans Bachem temperamentvoll und überlegen dargeboten, zu Gehör kommen ließ. Mit Bachem wird sich in der solistischen Durchführung dieser Stunden, die zugleich, ebenso wie die Konzerte junger Künstler, einen übervollen Saal fanden, Prof. Michael Schneider abwechseln, jedoch sollen auch jüngere begabte Orgelvirtuosen Gelegenheit finden, sich hier der Öffentlichkeit vorzustellen.

Der sechste Abend, welcher Konzerten junger Künstler zugedacht war, bot Gelegenheit, in Franz Jos. Frey einen hochbegabten Komponisten einer dreisätzigen, romantisch empfundenen Geigensonate kennen zu lernen und in Walter Hammerschlag einen nicht minder reifen und dabei in allem Technischen und Stilistischen überzeugenden jungen Tonsetzer eines Zyklus von Stimmungsbildern für Klavier, welche den Erfolg Hammerschlags als doppelten Preisträger beim vorjährigen Preisausschreiben des Reichssenders Köln nachträglich erneut bekräftigte. In Hermann Esser lernte man einen, erst vor kurzem entdeckten höchst bildungsfähigen und stimmbegabten Tenor kennen, der sich in Liedern von Brahms als ernster Interpret auswies. Erich Rummel war am Klavier, Grete Heukeshoven als Geigerin außerordentlich als Sachwalter der jungen Künstler, die alle mit lebhaftem Beifall ausgezeichnet wurden. Das 7. Samstagkonzert der Musikhochschule brachte das Gastspiel der Kantorei der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin unter Kurt Thomas, der seine eigenen lustigen Tierfabeln, dazu Chorlieder und Kammermusik des 16. und 17. Jahrhunderts in vollendeter Form wiedererstehen ließ, unterstützt von Kammermusiker P. Stolz (Flöte) und Prof. Mich. Schneider (Orgel). Ebenso wie dieser, huldigte auch ein Rokokoabend im Schauspielhause dem Geiste des Karnevals und brachte alte Tänze, vom Ballett dargeboten, Arien aus Mozarts „Finta giardiniera" und Orchesterwerke von Vivaldi, Hasse und Pergolesi. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft bot neben Dichtungen einheimischer Schriftsteller Lieder Kuhlemanns, von Albert Schneider vertont. „Musik unter alten Bildern" nannte sich eine Veranstaltung des collegium musicum unter Dr. Gerstenberg im Wallraf-Richartz-Museum, wobei Gesänge von Machaeur, Guillaume Dufay und Gilles Binchois den anwesenden französischen Gästen als schönes kulturelles Gastgeschenk erklangen. Gäste aus Polen sah das Opernhaus, wo das Polnische Nationalballett unter seiner Leiterin Nijinska und dem Dirigenten Lewicki farbenprächtige und national gebundene Szenen (darunter die Krakauer Legende mit ihrer faustischen Tendenz) vorführte. Alte Kölner Tradition spiegelte sich in dem „Divertissementchen" der Cäcilia Wolkenburg, der Tochtergesellschaft des Kölner Männergesangvereins, das den Titel „De Kölsche vor Turant" trug und in lustiger Form die Eroberung einer Moselburg durch „Aushungern" in Gestalt der Weinsperre schildert, musikalisch reizvoll untermalt mit Volksliedern, Karnevalsweisen usw. von Dr. Boden, einem Othegravenmeisterschüler und Arzt. Die Staatl. Hochschule für Musik wartete zur Karnevalszeit mit zwei witzigen Einaktern auf, dem berühmten „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferarri und dem „Klugen Felleisen" des Humperdinckschülers Wendland. In beiden, vor allem dem recht anspruchsvollen ersten Stück zeigten sich die Angehörigen der Gesangs- und Opernklassen ihren Aufgaben voll gewachsen (Speck, Lewe, Kochenrath, Buschmann, Dahmen, die Damen Schomburgk, John), und unter Prof. Rudolf Schneider musizierte auch das Orchester der Anstalt famos. Im Opernhause kam Mussorgskys „Boris Godunow" mit Umbesetzungen zur wiederholten Wiedergabe und starken Wirkung unter Fritz Zauns Leitung, ebenso wie Wagners „Lohengrin" mit den Gästen Hans Vogt aus Detmold als Dirigent und Carl Hart-

mann, dem einst hier ausgebildeten Tenor vor ausverkauftem Hause in Szene ging. Der Reichssender Köln widmete dem an der Musikhochschule wirkenden Prof. Philipp Jarnach eine eigene Stunde, in deren Rahmen der Komponist als Dirigent seiner „Musik mit Mozart", einiger von Kaldeweier ausgezeichnet vorgetragener Lieder und dem, aus der Frühzeit seines Schaffens stammenden Prolog zu einem Ritterspiel, einem musikantischen Werk, starken Eindruck hinterließ.

Der 6. Abend der Konzerte des Reichssenders für die NSG „Kraft durch Freude" zeigte nach dem Motto dieses Zyklus „Wir schlagen eine Brücke" die Zusammenstellung von Robert Schumann und Hans Pfitzner, wobei die, in der Pause erfolgende Lesung aus Pfitzners Schumann-Wagnerschrift die innere Verbindung abgab. Schumanns Faustmusik kam in ihren Chorpartien wie in den Solis (Käte Russart, Marietheres und Luise Henderichs, Heinz Matthei und Ewald Kaldeweier, dazu Willi Busch als eindrucksvoller Sprecher anstelle des erkrankten Ludwig Wüllner) zur schönsten Wirkung, und in der „Rheinlied-Ouvertüre" vereinigten sich Mitwirkende und Zuhörer zum gemeinsamen Gesang des Andréschen „Bekränzt mit Laub". Aus Pfitzners „Romantischer Kantate" hatte der Dirigent GMD Schulz-Dornburg eine „Trilogie" von drei wesentlichen Orchesterzwischenspielen zusammengestellt, und Lieder für Bariton und Orchester, von Kaldeweier gesungen, rundeten das Bild des in sich versenkten und dann wieder schwärmerisch poetisierenden Tondichters, dessen prophetisches Lied „Klage" nach Eichendorff begeistert zur Wiederholung verlangt wurde.

# Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

## Gohliser Schlößchen.

Heimstätte der Kammermusik, der Hausmusik und des zeitgenössischen Schaffens: dazu hat sich das „Haus der Kultur" in den wenigen Jahren seines Bestehens folgerichtig entwickelt und macht sich in diesem Sinne immer entschiedener im Leipziger Musikleben geltend. Dabei gehört es dort nachgerade zum guten Ton, selten oder nie zu hörende Werke den Vortragsfolgen einzufügen. So hatten sich Anton Rohden und August Eichhorn der Mitwirkung des trefflichen Klarinettisten Hermann Hofmann versichert, und diese Spielgemeinschaft kam den Klarinettentrios von Beethoven und Brahms hervorragend zugute. Das Duo Eichhorn-Rohden bewies mit dem Vortrag der e-moll-Cellosonate von Brahms, daß es heute zu den wertvollsten Gliedern des Leipziger Musiklebens zählt. Im Beethoven-Zyklus, der sämtliche Kammermusikwerke des Meisters umfaßt, spielte das Weitzmann-Trio das G-dur-Trio aus Werk 1 sowie das „Geister-Trio" und erschöpfte diese Werke ebenso wie die wenig bekannten, aber prachtvollen Es-dur-Variationen Werk 44. Weniger befriedigend geriet dagegen die Wiedergabe der Streichquartette durch das Genzel-Quartett, da das unsaubere Spiel des Primgeigers und die wenig kultivierte Art des Zusammenspiels viele Wünsche offen lassen, vor allem bei den letzten Quartetten. Solistischen Charakter trug ein Klavierabend Walter Niemanns; vor Hörern der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" spielte der bekannte Klavierkomponist eine Auswahl seiner schönsten Werke und bestätigte damit erneut — als Schaffender wie als Nachschaffender — seine meisterliche Vertrautheit mit diesem Instrument.

Die Pianisten Karlernst Ortwein und Gustav Vaders hatten Bachs „Musikalisches Opfer" einer Bearbeitung für Klavier vierhändig unterzogen und spielten diese erstmalig öffentlich. Es stellt der Gesinnung der jungen Künstler das beste Zeugnis aus, daß sie nicht nach billigen Virtuosenlorbeeren streben, sondern im Dienst an einem großen Kunstwerk durch gemeinschaftliches Musizieren eigene und nur zu begrüßende Wege pianistischer Tätigkeit einschlagen. Nun hat ja Bach bei diesem Werk — im Gegensatz zur „Kunst der Fuge" — durch die instrumentatorisch genaue Festlegung der Triosonate zweifellos sagen wollen, daß ihm die Ausführung jeder polyphonen Stimme durch ein besonderes Melodieinstrument vorgeschwebt hat. Bei der Triosonate hat er diese selbst vorgeschrieben, bei den anderen Stücken überließ er die Ausführung den von Fall zu Fall vorhandenen Kräften, und so ist eine Kammermusik-Spielgemeinschaft, wie sie

Johann Nepomuk David in ſeiner Inſtrumentation vorſieht, zweifellos der naturgegebene Klangkörper für dieſes Werk; eine Faſſung für Klavier vierhändig bleibt ſomit „Aushilfe", vor allem im Hinblick auf die Trioſonate, die in vierhändigem Klavierſatz doch ſehr verliert. Eine nicht abzuſtreitende Bedeutung hat die vierhändige Faſſung für das häusliche Eigenmuſizieren, alſo für eine weitere Verbreitung des Werkes. Für die Konzerttätigkeit der beiden Pianiſten, die mit ihrem Bemühen um das Bachſche Werk einen ſo ſchönen Beweis künſtleriſchen Ernſtes gegeben haben, wird die Pflege der original-vierhändigen Literatur für ein oder zwei Klaviere ſicher das Gegebene ſein.

Unter den mannigfachen zeitgenöſſiſchen Werken, die während der letzten Wochen im Schlößchen zu hören waren, hinterließ eine Sonate für Cello und Klavier Werk 90 von Yrjö Kilpinen den tiefſten Eindruck; Paul Grümmer ſpielte ſie zuſammen mit Otto Weinreich in einer Gedenkſtunde für Julius Klengel. Das prachtvolle Werk iſt, wie zumeiſt die Muſik finniſcher Komponiſten, ebenſoſehr Ausdruck heimatlichen Volkstums wie großer geſtalteriſcher Leiſtung des Komponiſten und empfängt aus dem Zuſammenklang dieſer Elemente ſeine beſondere Hintergründigkeit. Vorher ſpielte Sylvia Grümmer — wiederum mit Otto Weinreich am Flügel — als Uraufführung eine Suite für Viola da Gamba und Klavier von Kilpinen. Die faſt durchgängig ſchwermütig-verſponnene Stimmung dieſes Werkes, die ſelbſt den zierlichheiteren Muſizierſtrecken einen gedämpften Charakter verleiht, entſpricht ideal dem wahlverwandten Klang der Gambe. Mit Beethoven und Brahms in vollendeter Wiedergabe hatten Paul Grümmer und Otto Weinreich dieſe ſchöne Gedenkſtunde begonnen. Eine Morgenfeier mit zeitgenöſſiſcher Muſik brachte Werke von Helmut Bräutigam: die bereits gewürdigte Klavierſonate Werk 6 in der trefflichen Interpretion durch Rudolf Fiſcher — die Variationen überzeugen nach wie vor am beſten! und eine vokale Kammermuſik: Sechs Geſänge um den Winter für Alt, Violine, Klarinette und Violoncello. Durch ſicheren Einſatz im Dienſt des Textausdrucks erhalten dieſe Klangmittel weſentliche Bedeutung, und in der mannigfaltigen Klanglichkeit, die auch realiſtiſch gehandhabt wird, liegt das eigentlich anſprechende Element dieſer Geſänge. Den vokalen Teil führte Hella Hohenſchutz mit ſchöner, durchgebildeter Altſtimme zuverläſſig aus. Erwähnenswert ſind ſchließlich zwei Lieder nach ſchwäbiſchen Volksdichtungen von Wilhelm Weismann, da ſie den ſchlichten Ton der Volksweiſe ſehr gut treffen, und mögen in der Celloſonate Werk 6 von Joachim Kötſchau, die 1927 geſchrieben wurde, heute auch einige Zeitbedingtheiten ſtärker ins Bewußtſein treten als damals: die Urſprünglichkeit dieſes Werkes feſſelt nach wie vor. Fritz Schertel und Fritz Weitzmann waren ihm treffliche Ausdeuter.

Während der Wagnerfeſtſpiele und der großen Ausſtellung im Muſeum „Leipzig, die Muſikſtadt" beherbergen einige Räumlichkeiten des Schlößchens eine anregende Ausſtellung „Leipzig — die Muſikſtadt im neueren deutſchen Schrifttum". Sie wurde als Gemeinſchaftsarbeit der Deutſchen Bücherei und der Leipziger Stadtbibliothek vorbereitet und gibt ein eindrucksvolles Bild davon, wieviele fleißige Federn das Muſikleben eines großen Kulturzentrums in Bewegung zu ſetzen vermag und wie vielgeſtaltig die ſchriftſtelleriſchen Anregungen ſind, die von dieſem Muſikleben, ſeinen Einrichtungen, Perſönlichkeiten und aufgeführten Werken ausgehen. Außerdem hat ſich der kulturelle Aufgabenkreis des Schlößchens ſeit kurzem um eine beſonders ſchätzenswerte Einrichtung erweitert: In einem „Raum der Neuerſcheinungen", der jedermann zugänglich iſt, werden ſtändig neu herausgekommene Werke der Haus-, Kammer-, Jugend- und Volksmuſik ausgeſtellt, die noch dazu auf einem vorhandenen Kleinklavier gegebenenfalls praktiſch erprobt werden können. 22 deutſche Muſikverleger beſchicken dieſe Ausſtellung regelmäßig und ergänzen ſie durch die neueſten Drucke, ſo daß ſich der Muſikfreund zwanglos vor Anſchaffung muſikaliſcher Werke unterrichten kann. So hat das „Haus der Kultur" eine durchaus nicht nebenſächliche Frage wieder einmal richtunggebend gelöſt.

### Bühne.

Im Neuen Theater läuft die erſte Feſtſpielreihe „Das dramatiſche Geſamtwerk Richard Wagners"; über ihren Beginn wurde bereits berichtet, über ihren weiteren Verlauf wird im nächſten Heft zuſammenhängend berichtet werden. Große Oper und Muſikdrama ſtehen alſo jetzt ausgeſprochen im Vordergrund, und gerade durch den Gegenſatz wirkten jene Einakter ſo ele-

mentar, die unter dem Sammeltitel „Italieniſche Komödien“ einmal das heitere Theater in Reinkultur vertraten. „Suſannens Geheimnis“, dieſer herrliche Wurf Ermanno Wolf-Ferraris, und Puccinis meiſterliche Volkskomödie „Gianni Schicchi“ erfuhren eine ſauber durchgearbeitete und lebendige Aufführung unter der ſzeniſchen Betreuung von Wolfram Humperdinck (die gelungenen Bühnenbilder entwarf Heinz Helmdach), ſowie der muſikaliſchen Leitung von Rudi Kempe und Wolfgang A. Allio. Von den Darſtellern ſeien der treffliche Gil von Horſt Falke, der eindringlich und doch nie übertrieben charakteriſierende Gianni von Friedrich Dalberg und der Rinuccio von Heinz Daum erwähnt. Bedenken muß lediglich das Verfahren erwecken, Puccinis derben Einakter in der Umwelt des Biedermeier ſpielen zu laſſen. Wir verbinden nun einmal mit „Biedermeier“ den Begriff des Behaglich-Kleinbürgerlichen, und das paßt nicht recht zu der draſtiſch-realiſtiſchen Komik dieſes Einakters, dem eine zeitfernere Umwelt wie die hier naturgegebene Frührenaiſſance ſchließlich angemeſſener iſt. Zwiſchen dieſen beiden bekannten Werken gab es als deutſche Bühnen-Uraufführung Adriano Lualdis einaktige Kammeroper „Der Hummer“ (La Grançèola), die vor einigen Jahren durch den Reichsſender Leipzig erſtmalig zu Gehör kam. Der Volksglaube von der Muſikalität der Hummern, die Liebe eines jungen Pärchens und der übertölpelte alte Liebhaber: dieſe drei Elemente tragen das anſpruchsloſe Werkchen, das Lualdi mit einer ſehr gekonnten Muſik verſehen hat und das mit einem dalmatiniſchen Volkstanz, dem „Kolo“, ausklingt. Lotte Schürhoff, Heinz Daum und Walter Streckfuß waren die darſtelleriſchen Träger der auch im Szeniſchen ſehr gelungenen Aufführung.

Die Opernſchule des Landeskonſervatoriums gab diesmal mit der „Fledermaus“ dem ſängeriſchen Nachwuchs Gelegenheit zur praktiſchen Bühnenerprobung, und dieſe Aufführungen gehörten zu den erfreulichſten Überraſchungen der letzten Zeit. Zunächſt war es geradezu frappant, wie gut die Guckkaſten-Bühnenbilder zu dieſem ausſtattungsmäßig doch recht anſpruchsvollen Werk paßten. Weiterhin wurde unter der ſzeniſchen Leitung von Hans Lißmann ſo komödienhaft überſprudelnd geſpielt, daß des Vergnügens kein Ende war, und da Max Hochkofler muſikaliſch friſch und zügig führte, gab es einen ſehr günſtigen Geſamteindruck, der auch durch beachtliche ſtimmliche Qualitäten weſentlich mitbedingt wurde. Eleonore Eckardt iſt bereits reif für eine Verpflichtung an eine Bühne, und Philine Franke (Adele), Luiſe Bormann (Orlofsky), ſowie Heinz Carls (Frank) berechtigen ſicher zu ſchönen Hoffnungen. Hervorzuheben iſt noch die ſchauſpieleriſche Leiſtung von Eberhard Kratz als Froſch.

## Konzerte.

Mozarts Requiem und Bruckners d-moll-Meſſe hatte Hermann Abendroth im 16. Gewandhauskonzert zu einer Spielfolge vereinigt, und obwohl jedes dieſer Werke für ſich einen beſtimmten Typus muſikaliſchen Schaffens ſcharf ausprägt, fügten ſie ſich doch auch zu einer höheren Einheit dadurch, daß der tragende Gehalt in beiden Fällen religiöſer Art iſt und von Genies gültig geſtaltet wird. Die ſchöne, von Abendroth außerordentlich werkgerecht geleitete Aufführung war beſonders gekennzeichnet durch den wundervoll klingenden, mit höchſter Vollendung ſingenden Gewandhauschor. Im Soliſtenquartett waren Helene Fahrni, Hildegard Hennecke und Fred Driſſen ſchätzenswerte Vertreter ihrer Solopartien. Im fünfzehnten Konzert beſtätigte Abendroth mit der 2. Sinfonie erneut ſeine Berufung als Brahmsdirigent erſten Ranges, wußte die reizvolle Miſchung von Lyrik und witziger Beweglichkeit in Graeners „Comödietta“ überlegen zu geſtalten und bot mit der „Feiermuſik“ von Ceſar Bresgen ein Beiſpiel jungen Muſikſchaffens aus gemeinſchaftbetonter Haltung. Man muß bei dieſer Muſik wohl feſtſtellen, daß ſie ſtark barocken Stilformen verhaftet iſt; doch wird man gut daran tun, dies auch nicht allzuſehr in den Vordergrund zu ſtellen, denn wichtiger als die vorläufig vorliegenden Werke dieſer muſikaliſchen Schaffensrichtung iſt die allgemeine Haltung, die ihr zugrunde liegt und die naturgemäß erſt im weiteren Verlauf einer längeren Entwicklung zu einem eigengeprägten Ausdrucksſtil führen kann. Hier heißt es: Zeit laſſen und abwarten. Die ſoliſtiſche Gabe dieſes Abends war Bruchs g-moll-Konzert, das Wilhelm Stroß jedoch mit keineswegs ſauberer Tongebung und mit nur mittelmäßiger Geſtaltung ſpielte.

Das fünfte Sinfoniekonzert der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ im Gewandhaus

war vor allem deshalb bemerkenswert, weil Hans Weisbach eine Werkfolge zusammengestellt hatte, die den besonderen Erfordernissen dieser Hörerschaft auch wirklich entsprach. In diesen Konzerten gehen ja viele Menschen vor allem der handarbeitenden Schichten sehr kunstwillig, aber auch reichlich voraussetzungslos an die sinfonische Musik erstmalig heran; die Programmgestaltung muß also, wenn sie bei den Hörern dieser Konzerte nicht zwiespältige und verworrene Eindrücke hervorrufen will, in erster Linie Werke berücksichtigen, die dem Verständnis breitester Volkskreise leicht zugänglich sind, ohne deshalb auch nur im mindesten minderwertige Musik zu sein. Erfreulicherweise bietet das reiche musikalische Erbe der Vergangenheit auch solche Werke in beachtlicher Zahl, und in diesem Konzert war eine sehr glückliche Auswahl getroffen. Mozarts Ouvertüre zur „Zauberflöte" als allgemein bekanntes klassisches Werk diente gewissermaßen zur „Einstimmung", und dann entfesselte Haydns „Oxford"-Sinfonie Stürme der Begeisterung dank der blitzsauberen und lebendigen Wiedergabe unter Weisbach, aber auch dank der leichten Eingänglichkeit des Werkes an sich. Es gibt wohl kaum einen Sinfoniker, der für Volkssinfoniekonzerte derart hervorragend geeignet wäre wie Haydn. Seine eingängliche, melodische Thematik, die Klarheit der Form, die Zündkraft seiner Rhythmik vor allem in den letzten Sätzen, seine klangfreudige und abwechslungsreiche Instrumentation: dies alles bringt seine Werke dem musikalischen Allgemeinempfinden denkbar nahe, wie sich auch bei dieser Gelegenheit wieder erwies. Dvořáks Violinkonzert spricht ja durch seine bewußt volkhafte Haltung, die sich schon in der Thematik und Rhythmik äußert, unmittelbar an, besonders wenn die Wiedergabe diesen besonderen Charakter so glänzend zur Geltung bringt, wie dies Maria Neuß gelang. Schließlich fügte sich auch das abschließende Stück jener Sphäre leichter musikalischer Ansprechbarkeit ein, die den ganzen Abend über gültig war; denn obwohl Richard Strauß' „Don Juan" als sinfonische Dichtung der Hochkunst entstanden ist, gehen dank seines jugendlichen Feuers und seiner unverbraucht wirkenden Klangpracht von ihm auch unmittelbar packende Kräfte auf das Musikempfinden des einfachen Mannes aus, die Hans Weisbach mit dem hervorragend spielenden Sinfonie-Orchester erschöpfend zu mobilisieren wußte.

In einer Veranstaltung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft spielte das Collegium musicum der Universität „Konzertmusik aus alter Zeit". Unter Leitung von Helmut Schultz erklang ein Konzert für Signalhorn, Waldhorn, Streichorchester und Generalbaß von dem auch als Schriftsteller wichtigen Johann Beer; weiterhin ein den italienischen Konzertstil meisterlich beherrschendes Doppelkonzert D-dur für Querflöte und Viola pomposa (die bekanntlich auf Anregung Johann Sebastian Bachs gebaut wurde!) von Johann Gottlieb Graun, Haydns schönes Doppelkonzert für Violine, Cembalo und Streichorchester, Mozarts Konzert für drei Klaviere und als lustigen Kehraus eine Musik für fröhliche Zirkel von Johann Friedrich Kelz, die mit Glück auf den Spuren von Haydns Kindersinfonie wandelt. Das Ganze war ein anregender Blick in den klanglichen Reichtum früheren Konzertierens, und die Freude wäre vollkommen gewesen, wenn nicht die Ausführung des orchestralen Teils sich unterhalb jener Grenze bewegt hätte, die diese auf unbedingte Sauberkeit der Wiedergabe angewiesenen Werke nun einmal verlangen.

In chorischer Beziehung ist neben dem erwähnten Gewandhaus-Chorkonzert vor allem über das Konzert des Leipziger Lehrer-Gesangvereins zu berichten, der — wie das dort erfreulicherweise üblich ist — der Programmgestaltung wieder besondere Sorgfalt zugewandt hatte und zwei neuere Werke zum Vortrag brachte, die mit Glück neue Wege des Männerchorstils suchen: Jean Sibelius gewinnt aus den mythischen Kräften des finnischen Volksepos, der „Kalevala", in seinem Chorwerk „Der Ursprung des Feuers" eine ganz lapidare, ebenso deklamatorische wie melodisch eigengeprägte und deshalb eindringliche Sprache; Hermann Grabner verschmilzt in seinem „Lichtwanderer" einen hochentwickelten Sinn für die Klangmöglichkeiten des Männerchors mit polyphonen Prinzipien, und da beide Komponisten auch das Orchester sinnvoll zu verwenden wissen — Sibelius überdies ein größeres Baritonsolo —, kommt es zu stichhaltigen Ergebnissen. Hervorragend war unter Günther Ramin die Wiedergabe dieser Werke, die eine besondere geistige Beweglichkeit vom Chor wie vom Dirigenten verlangen; auch Brahms „Rinaldo" geriet vortrefflich, und mit Pfitzners Ouvertüre zum „Käth-

chen von Heilbronn“ gab Ramin noch eine beſondere Leiſtung als Orcheſterdirigent. Das Baritonſolo führte Horſt Günter grundmuſikaliſch aus, und die Solopartie des „Rinaldo“ hatte in Willy Heeſe einen Interpreten, deſſen ſchöne, ausgeglichene Stimme im Verlauf der Zeit ſicher auch noch den erforderlichen Glanz der Höhe gewinnen wird.

Der Chor der Matthäikirche führte unter ſeinem rührigen Leiter Max Feſt den zweiten und dritten Teil von Joſeph Haas' Oratorium „Das Lebensbuch Gottes“ auf; die Wiedergabe war vor allem im choriſchen Teil hocherfreulich und verhalf der Haas'ſchen Tonſprache zu dem ihr gemäßen Ausdruck.

# Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

### Eine Abrechnung zuvor.

Die Gewalt der politiſchen Ereigniſſe, die Öſterreich ſo plötzlich in die lang erwartete brauſende, berauſchende und reinigende Gewitteratmoſphäre verſetzt haben, war zu groß, um nicht auch auf die künftige Geſtaltung des Wiener Muſiklebens nachhaltige und beſtimmende Wirkung zu verſprechen. Da die Ereigniſſe ſo raſch aufeinander folgten und noch weitere bevorſtehen, kann es wohl ſein, daß dieſer Bericht, den ich am 8. März niederſchreibe, in einem Monat, wenn er gedruckt vorliegt, bereits überholt iſt. Aber es gehört meines Erachtens zu den Aufgaben einer gewiſſenhaften Berichterſtattung, auch feſtzuſtellen, wann ſich ſolche Umſchwünge vollziehen, die dem Kunſtbetrieb einer Stadt wie Wien ein andres, wahreres und echteres Geſicht zu geben verſprechen. Denn auch auf das warten wir mit bebenden Herzen, daß die politiſche Befreiung und Entlaſtung von jahrelangem Druck auch in jene Bereiche dringen müſſe, die dem nach Entſpannung und Aufrichtung lechzenden Volksgenoſſen durch edle Kunſtübung Erholung und neue Kraft zu bringen beſtimmt ſind. Davon aber war der beſte Teil des öſterreichiſchen Volkes ſeit langem ſo gut wie ausgeſchloſſen. Nicht allein, weil das Geld zum größten Teil in fremde Hände gelangt war, ſondern auch weil er ſelbſt ſich vielfach durch die Praktiken des Kunſtmarktes und durch den ihm fremden Geiſt der überwiegenden Mehrheit künſtleriſcher Veranſtaltungen abgeſtoßen fühlte.

Ein Merkmal dieſes Geiſtes, das äußerſtes Befremden und Empörung wachrief, war der noch vor wenigen Tagen erfolgte Abſchluß eines Vertrages mit Bruno Walter, der ihm auf weitere drei Jahre ſeine bisher geübten direktorialen Rechte einräumte, d. h. die Führung der Operngeſchäfte, Bildung des Spielplans und Anwerbung neuer Künſtler faſt gänzlich ſeinem Belieben anheimſtellte. Daß dies ſtärkſten Widerſpruch in allen deutſchfühlenden Kreiſen wachrufen mußte, war ebenſo ſelbſtverſtändlich, wie uns die Gleichgültigkeit ſchon ſelbſtverſtändlich geworden iſt, mit der die adminiſtrative Leitung der Oper, die Bundestheaterverwaltung und das vorgeordnete Unterrichtsminiſterium den Wünſchen des bodenſtändigen Publikums gegenüberſtand. Es iſt aber bei den Vorzeichen der Zeit ausgeſchloſſen, daß in dem endlich wirklich „deutſch“ gewordenen Öſterreich das erſte Kunſtinſtitut des Reiches einer uns artfremden Leitung anvertraut bleibt, die es nach der jüngſten ſtatiſtiſchen Zählung auf 72 Prozent jüdiſcher Bühnenangehöriger gebracht hat. In welchem Geiſte Bruno Walter die Oper geführt hat — denn obwohl man es doch niemals wagte, ihn wirklich zum Direktor zu ernennen, ſo hatte er doch faktiſch dieſe Poſition — zeigt der eine Umſtand, daß zu ſeinen Rechten auch das Vetorecht gehörte, mit dem er ſich unliebſamen Repertoirebelangen oder Engagements widerſetzen durfte: und er hat von dieſem Vetorecht Gebrauch gemacht, indem er ſich z. B. der Wiedereinführung einer Oper des Wiener Meiſters Franz Schmidt mit Erfolg widerſetzte. Daß dafür das Recht der Uraufführung der neueſten Oper von Erich Korngold der Wiener Oper geſichert wurde, iſt eines ſeiner „Verdienſte“. Jedermann weiß, wie ſehr Bruno Walter als Dirigent in München, Leipzig und Wien bemüht war, bei Engagements, Gaſtſpielen und Konzertmitwirkungen Leute ſeiner Raſſe zu bevorzugen und deutſchblütige und deutſchfühlende Künſtler zurückzudrängen. Ihn, der ſich in München offen als Kommuniſt bekannt hatte und in den Tagen der Räteregierung als erſter dort mit der roten Kokarde herumlief, hatten frühere öſterreichiſche Regierungen, insbeſondere die des Bundeskanzlers Dr. Seipel, ſtets abgelehnt. Erſt der Direktion

des Herrn Dr. Erwin Kerber war es vorbehalten, auf dem geschilderten Umwege eines mehrjährigen Kontrakts mit Dirigenten- und beratenden Verpflichtungen den früher stets abgelehnten Mann an unser Haus zu binden.

Dem System der bewußten Entdeutschung unsrer Oper war damit eine neue starke Stütze gewonnen. Es machte sich nicht allein in der Bildung des Spielplans, sondern noch stärker in der Anwerbung undeutscher Kräfte für das Ensemble geltend. Den Lesern unsrer „Zeitschrift für Musik" wird es nicht entgangen sein, wie oft ich in meinen Wiener Berichten Anlaß hatte, über die Entdeutschung unseres Opernensembles Klage zu führen. Gab es doch in den letzten Jahren Aufführungen, bei denen in drei und mehr Sprachen zugleich gesungen wurde, und ging das Bestreben unsrer Opernleitung doch ganz besonders dahin, entstehende Lücken im Ensemble fast nur mehr durch undeutsche Künstler zu ergänzen. Mußte es da nicht wie ein Hohn empfunden werden, wenn noch vor gar nicht langer Zeit der österreichische Unterrichtsminister Dr. Hans Pernter auf eine Interpellation im Bundeskulturrat wegen der andauernden Anwerbung undeutscher Sänger und Sängerinnen zur Antwort gab: es gäbe eben in Österreich keinen künstlerischen Nachwuchs! Ich unterlasse es, die Wirkung auch nur anzudeuten, die dieses Wort, von der höchsten verantwortlichen Stelle ausgesprochen, auf unsere künstlerische Jugend ausübte, die jährlich zu Dutzenden aus der staatlichen Wiener Musikakademie und aus den privaten Gesangsschulen entlassen wird und sich der völligen Aussichtslosigkeit, in der Heimat ein Engagement zu finden, preisgegeben sieht. Wie viele deutsche Operntheater mag es geben, an denen nicht wenigstens ein österreichischer Bühnenkünstler, sei es Sänger oder Kapellmeister, tätig ist — weil die Heimat, die freilich nur über zwei Operntheater verfügt — ihnen z. T. aus Not, zum andern Teil aber aus Grundsatz das oberste Lebensrecht: das zur Betätigung ihrer Fähigkeiten, verwehrt hat? Statt als oberster Chef der österreichischen Kunstverwaltung die jungen österreichischen Künstler in erster Linie heranzuziehen, leugnet der verantwortliche Staatsminister ihre Existenz, verhöhnt sie in schamloser Weise und sucht damit das verwerfliche Regime der völligen Entfremdung und Verjudung unseres Opernensembles zu beschönigen. Ist doch dieses verantwortungslose Treiben durch den Auftritt eines jüdischen Jargonkomikers in der Silvesteraufführung der „Fledermaus" auf die Spitze getrieben worden, so zwar, daß es selbst den (zum größten Teile jüdischen) Zuschauern zu arg geworden war!

Die Zurücksetzung der Jugend, des künstlerischen Nachwuchses — den es ja nach Minister Dr. Pernter in Österreich nie gegeben hat — machte sich in erschreckender Weise auch im Konzertwesen geltend. Mir sind Fälle bekannt, in denen Sängerinnen mit prachtvollsten Stimmmitteln und hervorragendster Ausbildung bei den großen Oratorien-Konzerten vergeblich aufzukommen gesucht haben, wobei es immer hieß: Ja, trachten Sie doch zuerst sich einen Namen zu machen, dann werden wir Sie singen lassen! Wir brauchen große Namen, die ziehen! Ja, um Himmels willen, wie soll denn eine junge Sängerin sich einen Namen machen, wenn man sie nicht singen läßt? Und ist die Angst der Konzertveranstalter oder Konzertleiter vor den „Anfängerinnen" nicht das traurigste Zeichen für ihren — nämlich der Konzertveranstalter — Unverstand und ihre soziale Gewissenlosigkeit?

Hand in Hand mit der Überfremdung des Ensembles ging die bewußte Entdeutschung des Spielplans in der Oper. Das Vordrängen Verdis im Repertoire ließe sich zur Not künstlerisch begründen: es ist aber nicht annehmbar, wenn es zugleich ein gehässiges Gegenspiel gegen die deutsche Oper bedeutet. Noch dazu, wenn auch diese Werke uns zumeist in einer „Überarbeitung" durch die Juden Werfel oder Wallerstein vorgesetzt wurden. — Was soll man vom Spielplan einer ersten deutschen Opernbühne halten, der ohne den „Barbier von Bagdad", ohne Marschner und Lortzing, und — ohne den „Freischütz" auskommen will? Man machte bei uns Experimente mit der „Euryanthe", mit dem „Oberon" — natürlich in Bearbeitungen von Bruno Walter — aber den „Freischütz", diesen Inbegriff des Deutschen in der Musik, ließ man seit Jahren nicht mehr auf den Spielplan treten. Woher, so frage ich, soll die Jugend einen Begriff von der Tiefe und Würde der Kunst bekommen, wenn sie den „Freischütz" nicht kennen lernen kann? Ihn vom Spielplan auszuschließen, ist vom Standpunkt des künstlerischen Leiters unverzeihlich, vom Standpunkt des künstlerischen Erziehers geradezu sträflich.

Ist auch vielleicht beim Erscheinen dieses Heftes jener Geist undankbarster Geringschätzung und Zurücksetzung, wie wir hoffen wollen, für immer von uns gewichen, so verdient er doch,

vom Geschichtsschreiber angeprangert zu werden, zum abschreckenden Beispiel für diejenigen, die nachher kommen und auf denen unsre große Hoffnung ruht!*)

Und nun zu meinem Bericht!

Mit unverminderter Begeisterung folgt das Wiener Konzertpublikum den Aufführungen, die uns der in Deutschland wirkende Österreicher Dr. Karl Böhm bringt. Die hinreißende Art seines Musizierens, seine liebenswürdige Persönlichkeit, die künstlerische Höhe seiner Darbietungen und nicht zuletzt die Wahl seiner Programme sind ein mächtiger Magnet für die beste Zuhörerschaft, die er stets findet, die aber zugleich auch die anspruchsvollste ist. Das sechste Konzert war mit der Mozartschen Es-dur-Sinfonie schwungvoll eingeleitet und durch Straußens „Zarathustra" mit starkem Eindruck abgeschlossen, — jener kühnen, gedanklich inspirierten, im Wesen aber klar und rein musikalisch gestalteten grandiosen Vision, die ihre Wirkung auch heute noch behalten hat. Dazwischen spielte Alfred Cortot das Chopinsche f-moll-Klavierkonzert, blendend virtuos und im Geiste der ihm innewohnenden fantastischen Romantik, wobei die schaurigen Mollteile des zweiten Satzes am überzeugendsten herauskamen. Hie und da freilich schwand wohl etwas die weiche Linie, die sich über die schmeichelnde Süße der Chopinschen Melodik breiten muß. Auch klang der Ton auf dem Instrument, das sich Herr Cortot angeblich selbst mitgebracht hatte, ab und zu spitz und hart. Ganz herrlich spielte das begleitende Orchester der Wiener Symphoniker, und Dr. Böhm hatte sicherlich keine leichte Aufgabe, das rhythmisch sehr freie Spiel des Solisten so trefflich und wie aus einem Guß zu begleiten, wie es tatsächlich der Gesamteindruck ergab. Voll zauberhafter Wirkung gelang der letzte Satz, weil er weniger an das Gefühl, als an die fantastische Brillanz des Spielers Ansprüche stellt, über die der berühmte Virtuose so staunenswert reich verfügt.

Eine fesselnde Neuheit brachte Oswald Kabasta in seinem 5. Abonnementskonzert zur Uraufführung: die „Zweite sinfonische Suite" von Egon Kornauth. Die klare und gewinnende Thematik, eine schwelgerische Melodieseligkeit, die instrumentale Färbung und der üppige Orchesterklang sichern ihr schon allein den Erfolg und machen sie zu einer der besten Kompositionen der letzten Zeit. Im Mittelpunkte des auch formal glänzend ausgearbeiteten Stückes steht, als langsamer Satz, das in der erweiterten Liedform gehaltene, stimmungssatte „Notturno" in Des-dur. Hier lebt sich die poetische und zur Schwärmerei neigende Art des Komponisten inmitten der kontrastierend umgebenden, dramatisch belebten und gesteigerten Ecksätze, in schönster Weise aus. Nach dieser beifälligst aufgenommenen Neuheit folgte die „Symphonie espagnole" von Lalo; sie brachte dem ausführenden Solisten Wolfgang Schneiderhan für sein sicher beherrschtes, reines, klassisch großzügiges und warm beseeltes Spiel ebenfalls herzlichen Beifall, nicht minder für Kabasta, der sich zuletzt mit Straußens „Don Juan" und Beethovens Fünfter wiederum als der überlegene Vermittler höchsten und verschiedenartigsten Kunstschaffens erwies, als den wir ihn seit langem schätzen: der stürmischen Leidenschaft und den schwellenden Energien der Straußischen Orchestersprache stellte er, mit gleich überwältigender Wirkung, die Größe und kraftvolle Klarheit Beethovens entgegen. Kabasta, der uns trotz seiner Münchner Berufung für diese Konzerte glücklicherweise erhalten bleibt, wurde mit seinem Orchester stürmisch bejubelt. Im darauffolgenden Konzert hörten wir unter seiner Leitung Respighis „Pini di Roma", das farbenfrohe Stück, dessen abwechselnde Stimmungen in dem triumphalen effektvollen Schlußsatz gipfeln. Und wieder stand dem modernen Meister Beethoven gegenüber, mit der Pastorale, ebenfalls Musik der Landschaft, und unerreichbar in ihrer bildhaften musikalischen Wirkung. Im Mittelpunkte dieses Abends stand das herbe Klavier-Konzert in d-moll von Brahms, das in Egon Petri einen technisch wie geistig hervorragenden Solisten gefunden hatte.

Das zweite Konzert der philharmonischen Bläservereinigung machte uns mit einem hier wohl selten gespielten Werk Rossinis bekannt, dem Quartett Nr. 1 für Flöte, Klarinette, Horn und

*) Der Bericht, der uns schon am 9. März hier vorlag, ist wohl inzwischen durch die Ereignisse überholt. Wir bringen ihn aber bewußt in unveränderter Form, weil die Entwicklung der Dinge die feste Zuversicht und den starken Optimismus, die aus den Zeilen sprachen, so schön gerechtfertigt hat und weil die Bedeutung der Wende im deutschösterreichischen Kulturleben nur im Vergleich mit den vorausgegangenen Zuständen voll gewürdigt werden kann. Die Schriftleitung.

Fagott, einem im heiteren Plauderton dahinfließenden hübschen Stück, flott in Rossinischer Ziermanier gehalten und von den Ausführenden in höchster Virtuosität gefällig dargebracht. Das darauffolgende Brahmssche Horntrio op. 40 weiß durch kunstvolle Durchführung von an sich weniger belangvollen Themen zauberhafte Stimmungen romantischer Schwermut lebendig werden zu lassen. Die eigentliche Neuheit des Abends bildete ein „Konzertantes Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier" von Karl Winkler; es ist dies ein Stück, das schon vor 15 Jahren komponiert wurde, frisch drauf los musiziert und mannigfache Gelegenheit findet zu sanglichen Stellen und kontrapunktischen Verarbeitungen, ohne eigentlich viel inneren Zusammenhang aufzuweisen und ohne die Klangmöglichkeiten der kostbaren Besetzung genügend auszunützen. Sein Wert liegt wohl mehr in einzelnen schönen Episoden. Erst der letzte Satz bringt ein gut einprägsames, frisches und übermütiges Thema und zeigt den Komponisten auf dem Felde seiner ursprünglichen Begabung natürlicher und unverbogener Thematik und Harmonik. Die Mozartsche Serenade Nr. 12 in c-moll beschloß den reichen Abend, an dessen Gelingen neben den Veranstaltern Josef Niedermayr (Flöte), Hans Kamesch (Oboe), Leopold Wlach (Klarinette), Karl Oehlberger (Fagott), Gottfried von Freiberg und Leopold Kainz (Horn), auch die Mitwirkenden Walter Kerschbaumer (Klavier), Wolfgang Schneiderhan (Geige), Karl Swoboda (Oboe), Franz Bartoschek (Klarinette) und Rudolf Hanzl (Fagott) großen und beifallsfreudig anerkannten Anteil hatten.

Mit dem Frauen-Sinfonie-Orchester brachte Josef Lehnert die schöne Harfenfantasie des Altmeisters Robert Fuchs (mit Ilse Zamara-Charlemont, der bekannten und viel gefeierten Harfenkünstlerin), sowie das Werk eines Schülers von Robert Fuchs, die „Lyrische Suite für Streichorchester" von Franz Hafenöhrl, ein sehr gefälliges 4sätziges Werk, klangvoll sowohl in den dynamisch energischeren wie in den zarten gesanglichen Teilen.

Aus den zahlreichen Solistenkonzerten wollen wir für diesmal zwei herausheben: einmal den Hugo Wolf-Liederabend des holländischen Baritons Laurens Bogtman, den wir unstreitig zu den wertvollsten Veranstaltungen der bisherigen Spielzeit zählen dürfen. Ein Wort hoher Anerkennung verdient hiebei Magda Rusy, die von uns in dieser Zeitschrift bereits wiederholt genannt und als Pianistin gepriesen wurde; mit vollendeter Einfühlung in die bescheidenere Funktion des Begleiters zurücktretend, spielte sie den Klaviersatz der Wolfschen Lieder derart vollkommen und ideal, daß man seit dem unvergeßlichen Ferdinand Foll Wolfsche Lieder nicht wieder so spielen gehört hat wie von ihr und wie es die Anlage und das absolute Zusammengehen zweier gleichwichtiger und gleichwertiger Kunstleistungen in den Wolfschen Klavierliedern erfordert. Über den Sänger selbst Einzelnes auszusagen, fällt schwer: er sang Wolf vollendet. — Ein zweiter Solistenabend von gleicher Befriedigung war der des Pianisten Roland Raupenstrauch. In seinem reichen Programm standen zwei Sonaten des „letzten" Schubert, großartige, drangvoll erlebte, persönliche Musik, von Neueren die „Jeux d'eau" von Ravel (die indes mit ihrer unaufhörlichen Sequenzierung wenig abwechslungsreich dahinquirlen und schließlich ermüden), sodann eine ungleich wertvollere „Sonate" von Skrjabin, endlich zwei Stücke des Wiener Meisters Josef Marx; ein „Präludium" von wundersamer Beweglichkeit, die in der so schön festgehaltenen elegischen Grundstimmung umso gewinnender und stilsicherer wirkt, und die bekanntere „Arabeske", beides köstliche Blüten zeitgenössischen Schaffens für das Klavier, die bei aller persönlichen Eigenart des Komponisten doch dem Interpreten die Freiheit gewähren, sie nach allen Seiten ihres inneren Reichtums individuell auszudeuten. Auch sie fanden in Raupenstrauchs meisterhafter Wiedergabe starken Beifall. — Schließlich sei für diesmal nur noch auf ein Werk der immerhin recht seltenen Orgelimprovisationen hingewiesen, das zwar nicht in einem Konzert, wohl aber bei einem nicht minder ernsten, ja feierlichen Anlasse zu hören war: bei der Gedenkfeier des Sudetendeutschen Heimatbundes für die im Jahre 1919 gefallenen deutschen Volksgenossen spielte Dr. Karl Lahr eine „Fantasie für Orgel über ein Thema von Gotthard"; er bewies damit nicht nur sein eigenes virtuoses und farbig registrierendes Orgelspiel, sondern auch seine gediegene Variationskunst, die sich mit großer kontrapunktischer Geschicklichkeit an einer fesselnden eigenartigen Thematik außerordentlich günstig und wirkungsvoll erprobte.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Lösung des Cosima Wagner-Zahlen-Preisrätsels.

Von Josef Schuder, Kötzting (Dezember 1937).

Es waren aufzufinden:

Die Wagner-Motive:

1. Choral aus „Meistersinger"
2. Heerbann aus „Lohengrin"
3. Abendmahl aus „Parsifal"
4. Mime aus „Siegfried"
5. Befreiung aus „Rienzi"
6. Eva aus „Meistersinger"
7. Rienzi aus „Rienzi"
8. Liebesweihe aus „Lohengrin"
9. Anklage aus „Lohengrin"
10. Irrfahrt aus „Parsifal"
11. Natur aus „Rheingold"

Der Wagner-Jünger:

Chamberlain

Das Urteil dieses Wagner-Jüngers über Frau Cosima:

„Ihr war es vorbehalten, des Meisters Werk auch über seinen Tod hinaus zu erhalten". (Chamberlain, Richard Wagner, S. 115 dd. Volksausgabe.)

Um es gleich vorwegzunehmen: die außerordentlich lebhafte Anteilnahme an diesem Rätsel, die zahlreichen, den Einsendungen beigefügten Kompositionen, Zeichnungen und Dichtungen legten schönstes Zeugnis ab, von der großen Liebe zu Bayreuth und der tiefen Verehrung für die Bewahrerin des großen Erbes, die in der Stille in den deutschen Herzen lebt.

Unter den insgesamt 130 richtigen Einsendungen bestimmte das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Ingenieur Nikolaus Winter, Wien;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Hedi Löhns, Jena;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Heinz von Schumann, Chordirigent i. Pr.

und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Hans Bellstedt, stud. phil., Bremen; Josef Huber, Organist, Essen; Elisabeth Lochte, Musiklehrerin, Göttingen und Johannes Przechowski, Komponist, Berlin.

Aus der Fülle der künstlerisch ausgestalteten Lösungen können wir zu unserer Freude noch zahlreiche Sonder-Prämierungen vornehmen. Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. sendet ein tiefempfundenes „Sonett an und für Cosima Wagner"; Prof. Georg Brieger-Jena eine „Passionskantate" für Männerchor auf stimmungsvolle Verse von H. Benzmann, deren einfacher Chorsatz von der Orgel wirkungsvoll unterstützt und durch eine darüber schwebende Cellostimme gesteigert wird. Studienrat Martin Georgi-Thum i. Erzgeb. bringt einen sehr feingearbeiteten klangvollen Satz für Streichertrio, in welchem er die ersten drei Noten des „Heeresbannmotivs" in Rückläufigkeit zu einem Motiv zusammenfügt. Rektor R. Gottschalk-Berlin, dessen stete dichterische Bereitschaft in allen Lagen wir schon oft bewundert haben, schuf diesmal eine Dank-Sonett an die Verwalterin des Bayreuther Erbes. Lehrer Fritz Hoß-Salach stellt die Verbreitung des Wagnerschen Werkes vortrefflich bildnerisch dar. Bernhard Klein, Musiklehrer in Altenburg, schildert unvergeßliche Reiseerlebnisse: „Cosimas Schatten". KMD Arno Laube-Borna, Univ.-Prof. Dr. Alfr. Lorenz-München und Theod. Röhmeyer-Pforzheim bringen ebenfalls in Versen ihre Verehrung für die Meisterin schönstens zum Ausdruck. Erich Margenburg-Wittenberg hat das Thema der Fughetta aus Wagners „Kinderkatechismus" sehr glücklich zum Motiv für die Rätsellösung gewählt und verarbeitet. Kantor Max Menzel-Meißen schuf ein „Rondo" für Klavier, das in vielen Teilen anmutig in Weise und Satzform wie ein altes Stücklein auf der Spieldose klingt. Oberstudiendirektor Carl Rorich-Nürnberg hat die im Aufsatz Prof. Dr. Wolfgang Golthers im Dezemberheft der ZFM über Cosima zitierten Verse, die einst Richard Wagner für Frau Cosima dichtete, für Tenor mit Klavierbegleitung zu einem wahrhaft feierlichen tiefempfundenen Gesang vertont. Ernst Tanzberger, Gymnasialmusiklehrer-Jena gestaltet aus den im Namen Chamberlain enthaltenen

musikalischen Buchstaben C-H-A-B-E-A eine 3stimmige Fuge, die rhythmisch gut gegliedert und sauber und klangvoll gearbeitet ist. KMD Richard Trägner-Chemnitz fügt wieder eines seiner meisterlichen Orgelwerke bei, eine Fantasie über das „Abendmahls-Motiv" aus dem „Parsifal". Wir wünschen, daß das Werk recht oft in den Kirchen erklingt, da die Hörer ihre Freude daran haben werden. Alfred Umlauf-Dresden hat seinem Hymnus an die seltene, die tapfere, die deutsche Frau besonders schöne graphische Form gegeben. Allen diesen vorgenannten Einsendern halten wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 8.— bereit.

Für eine Sonderprämierung im Werte von je Rm. 6.— haben wir vorgesehen: Martha Brendels (Augsburg), Reichsbahn-Inspektor Erwin Dommaschs (Wiesbaden) und Studienrat Dr. Karl Försters (Hamburg) kurze Verse; E. Dahlkes (Dortmund) melodramatische Vereinigung von Chamberlains Spruch mit Wagners Weisen; Studienrat Ernst Lemkes (Stralsund) leicht beschwingten und klingenden Reigen für Klavier zu zwei Händen; stud. phil. Günther Maches (Eisleben) zwar noch etwas ungebärdigen, aber immerhin beachtlichen Versuch einer „Elegie für Streichquartett".

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 4.— erhalten: Baptist Hutter, Bäckermeister, Dietfurt und Annina Colombara, Konzertsängerin, Berlin (Verse über die Rätselaufgabe), J. Kautz' (Offenbach) etwas kühner, aber von starker Begeisterung für Richard und Cosima Wagner getragener 8stimmiger Chor unter Verwendung „meisterlicher Wagner"-Weisen, Lehrer Franz Virnischs (Jena) Versuch eines „Tantum ergo" für 4stimmigen gemischten Chor und die graphische Darstellung der Lösung von Lehrer Rudolf Kocea-Wardt.

Und schließlich erhält noch einen Trostpreis im Werte von Rm. 2.— Carl Ahns-Jena.

Wir bitten alle Preisträger uns ihre Wünsche recht bald zu nennen.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir von:

Heinrich Anke, Leipzig — Robert Aschauer, Linz a. D. —

Walter Baer, Kantor Lommatzsch/Sa. — Leonore Bamberg, Naumburg/Saale — Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Paul Bauer, Gymnasialoberlehrer, Eisenberg/Th. — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal — Margarete Bernhard, Radebeul — Berta Betz, Musiklehrerin, München-Nymphenburg — E. Binding, Frankfurt a. Main — Eva Borgnis, Königstein i. Th. — Marion Brand, Dortmund — Dr. Braunsdorf, Frankfurt a. Main-Höchst — Walter Bredthauer, Lehrer, Bückeburg — M. Brieger, Lehrer, Saarau —

Freifrau Anne-Katrin von Dobeneck, z. Zt. Meiningen — Paul Döge, Borna b. L. —

Anneliese Gibhardt, Jena — G. Gland, Amtsgerichtsrat, Schlotheim — Lily Golther, Rostock Arthur Görlach, Postmeister, Waltershausen/Th. —

Dr. med. W. A. Hähnel, prakt. Arzt, Dresden — Arthur Heinke, Kammermusiker, Coburg — Adolf Heller, Karlsruhe/B. — Fritz Hildsberg, Direktor, Dresden — Elfriede Hirsch, Karlsruhe/B. — Dipl.-Ing. Hans Holst, Bergedorf — Wilhelm Holtmann, Duisburg —

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer — Annelies Jung, Buchhändlerin, Weimar — Dr. W. Jensner, Studienassessor, Oschersleben —

Margarete Katz, Hagen i. W. — Marie-Luise Kinkel, Heilbronn a. N. — Walter Kleiter, Diplom-Ingenieur, Augsburg — Emma Krenkel, Musiklehrerin und Organistin, Michelstadt/Odenwald — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Jos. Kruse, Lehrer, Coesfeld —

Erich Lafin, Studienrat, Greifenberg i. P. — Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Martin Lorenz, Kammermusiker, Coburg —

Paul Mangold, Lehrer, Wittershausen b. Bad Kissingen — MD Hermann Marx, Studienrat, Bernburg — Max Meutzner, Kammermusiker, Coburg — Hubert Meyer, Amtsinspektor, Walheim b. Aachen — Albin Mucke, Lehrer, Volksdorf — Fritz Müller, Dresden —

Amadeus Nestler, Leipzig —

Frau von Oelhafen, Jülich — H. Oksas, Budwethen — Roland Orlamünder, stud. phil., Weimar —

Martha Palme, Musiklehrerin, Georgswalde, C. S. R. — Friedrich Pieper, Musikalien-Sortimenter, Dresden — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Dr. Max Quentel, Oberamtsanwalt, Wiesbaden —

Dr. Raab-Freiwalden, Generalsekretär der Handels- u. Gewerbekammer, Reichenberg i. B. — Rud. Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg — Wilhelm Rathert, Lehrer, Gladbeck i. W. — Otto von Renner, Riga — Gerhard Rohde, Celle —
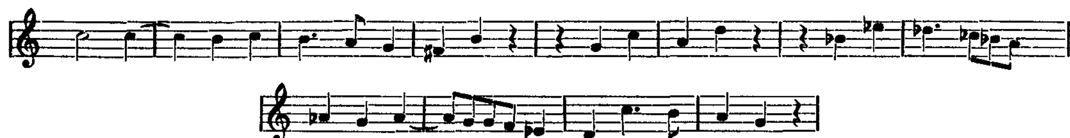
Vera Suter, Pianistin, St. Gallen — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen —

Robert Schaar jun., Organist, Delmenhorst i. O. — Elisabeth Schau, Lehrerin, Stendal — Walter Schiefer, Kantor und Organist, Hohenstein-Ernstthal — Alfred Schmidt, Dresden — Ernst Schmidt, Gymnasialmusiklehrer, Hamm i. W. — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianist, Hagen

i. W. — Otto Schneider, Lehrer, Bobenhausen — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Carl Schröder, Hamburg — Greta Schultz-Stegmann, Quedlinburg — Ernst Schumacher, Emden — Anton Schütz, Böhmisch-Leipa C. S. R.
Wilhelm Sträußler, Breslau —
Lisa Telschow, Zehdenick/Havel — Heinrich Tönsing, Musiker, Minden i. W. — Rudolf Töpfer, Eisenach — Hans Tornieporth, Hamburg — R. Tretzsch, Studienassessor, Auerbach i. V. —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
P. Ungethüm, Stadtrat i. R., Feldwies
Marlott Vautz, stud. mus., München — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Bruno Vogel, Würzburg —
Karl Wagner, Neustadt a. d. Weinstraße — Bruno Wamsler, Lauscha — Marie Wasmuth, Worms — Willi Waßner, Würzburg — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Adam Weber, Reallehrer, Friedberg/Hessen — Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Dr. Hilde Weiszenecker, Stuttgart — Karl Wettig, Studienrat, Siegen
Curt Zöllner, staatl. gepr. Musiklehrer u. Organist, Leipzig —

# Rätselkanon.

Von Th. W. Werner, Hannover.



Dies Thema verträgt die Bildung zweier notengetreuer Nachahmungen. Der Anfangston der einen liegt so viel über dem ersten Tone des Themas, wie der der andern unter ihm liegt. Der Einsatz der einen Nachahmung erfolgt so viel nach dem Beginne des Themas, als der Einsatz der andern vor ihm erfolgt.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Juli 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Joh. Seb. Bach: Klavierübung I. Teil. Partiten, Heft 1. Nach dem Erstdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Fingersatz von C. A. Martienssen. C. F. Peters, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Trio-Sonaten. Neue Urtext-Ausgabe von Ludwig Landshoff. Heft II. C. F. Peters, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Die Kunst der Fuge für Klavier zu 4 Händen. Bearbeitet von Bruno G. Seidlhofer nach der Neuordnung von Wolfgang Graeser. (Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Jahrg. XXXVIII Heft 2.) Rm. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Philipp Emanuel Bach: Sonaten und Stücke für Klavier zu zwei Händen. Ausgewählt und nach den Quellen herausgegeben von Kurt Herrmann. C. F. Peters, Leipzig.

Rudolf Bach: Tragik und Größe der deutschen Romantik. VIII u. 142 Seiten. Geb. Rm. 5.50. Duncker & Humblot, München.

Wilhelm Friedemann Bach: Acht Fugen für Klavier. Nach einer zeitgenöſſiſchen Handſchrift bearbeitet von Willy Eickemeyer. Henry Litolff, Braunſchweig.

Bela Bartok: Petite Suite für Klavier. Univerſal-Edition, Wien.

Georges Bizet: Kinderſpiele. Neu herausgegeben von Kurt Herrmann. Rm. 2.25. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Sergei Bortkiewicz: Aus der „Kindheit". Kleine Suite für Streichorcheſter. Rm. 1.80. Henry Litolff, Braunſchweig.

Helmut Bräutigam: Toccata f. Orgel. Werk 2. Rm. 2.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Anton Bruckner: Spruch (Os justi) für gemiſchten Chor a cappella. Deutſche Überſetzung von Joſ. Lautenbacher. Partitur Rm. 1.20. Vier Chorſtimmen je Rm. —.25. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Hermann Buchal: Frauenſeele. 8 Lieder für Geſang und Klavier in 2 Heften nach Gedichten von Marie Oberdieck. Rm. 1.50 und Rm. 2.—. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig

Fritz Büchtger: Heitere Weisheit. 4 Geſänge f. gemiſchte Stimmen. Werk 11. Partitur kpl. no. Rm 1.80, 3 Stimmen je netto Rm. —.50. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Franz Burkhart: Triptychon. Drei Geſänge für gem. Chor a cappella. Partitur Rm. 1.80. Chorpartitur Rm. —.80. A. Böhm & Sohn, Augsburg.

Hugo Diſtler: Drei geiſtliche Konzerte für eine hohe Singſtimme und Orgel. Rm. 2.20. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Alexander von Duſch: Sonate für Cello und Klavier, op. 16. Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

Hermann Erdlen: Deutſches Helden-Requiem für Altſolo, Chor und Orcheſter. Aufführungsdauer 16 Minuten. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Fidelio F. Finke: Sieben Choralvorſpiele für Orgel. Rm. 2.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Max Gebhard: Erwacht! (Annette von Droſte-Hülshoff) f. 4ſt. gem. Chor a cappella. Werk 25. Partitur Rm. 1.20, Chorſtimmen je Rm. —.25. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Hermann Grabner: Burgmuſik, op. 44. (Nr. 1 der Reihe: „Platzmuſik." Originalwerke für Blasorcheſter, herausgegeben von Dr. Walter Lott.) Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hermann Grabner: Firlefei-Variationen, op. 46. (Nr. 4 der gleichen Reihe.) Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hermann Grabner: Sinfoniſche Tänze f. Orcheſter, op. 43. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hermann Grabner: Weihnachtsmotette auf einen alten Weihnachtschoral f. vierſt. gem. Chor a cappella. Werk 45. Partitur no. Rm. 1.50, 2 Singſtimmen je no. Rm. —.30. Aufführungszeit 5 Minuten Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Joſeph Haydn: Zwei Konzertarien für Sopran mit Orcheſterbegleitung: Szene der Berenice; Arie der Errifena. Herausgegeben, für den Konzertgebrauch bearbeitet und mit deutſchem Text verſehen von Alfred Orel. Partitur mit Klavierauszug (vom Herausgeber). Muſikwiſſenſchaftlicher Verlag, Leipzig-Wien.

Joſeph Haydn: Sonaten für Klavier zu 2 Händen. Nach dem Urtext herausgegeben von Carl Adolf Martienſſen. Band I. C. F. Peters, Leipzig.

Michael Haydn: Zehn Menuette für kl. Streichorcheſter, bearbeitet von Markus Koch. (Scholaſtikum Reihe I Unterſtufe, Heft 8.) Rm. 2.—. Henry Litolff, Braunſchweig.

Hugo Herrmann: Deutſches Land. Chorfeierwerk. f. gem. Chor, Männerſtimmen und Bläſer. Werk 99. Aufführungsdauer 9 Minuten. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hugo Herrmann: Ein Chorſpruchband f. gem. Chor a cappella nach alten, von Karl Wolfskehl und Friedrich von der Leyen ins Neuhochdeutſche überſetzten Handſchriften. Partitur kpl. no. Rm. 2—, 4 Stimmen kpl. je no. Rm. —.50. Einzelſtimmen je no. Rm. —.10, Rm. —.15 oder Rm. —.20. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Paul Höffer: Flieger-Muſik. (Nr. 2 der Reihe: „Platzmuſik.") Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Paul Höffer: Muſik zu einem Volksſpiel. (Nr. 3 der gleichen Reihe.) Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Heinz Ihlert: Muſik im Aufbruch. 66 S. gr. 8⁰. Broſch. Rm. 1.20. Junker & Dünnhaupt, Berlin.

Joh. Gottl. Janitſch: Kammerſonate „Echo" für Flauto traverso, Oboe, Viola da braccio, Cembalo mit Violoncell, op. 8. Rm. 5.40. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hans Kayſer: Vom Klang der Welt. Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik. 180 S. m. 16 Abb. geb. Rm. 3.—. Max Niehaus, Leipzig-Zürich.

Armin Knab: Suite im alten Stil für drei Streicher („Hausmuſik der Zeit", Heft 15). Rm. 2.—. Henry Litolff, Braunſchweig.

K. L. Knudſen: Tonesum (Tonſumme. Muſiktheoretiſche Unterſuchung über die Mehrdeutigkeit und die Enharmonie der Akkorde). Levin & Munksgaard, Kopenhagen.

Max Kronberg: Jung Siegfried. 290 S. 8⁰. Geb. Rm. 2.85. Koehler & Amelang, Leipzig.

Max Kronberg: König und Künſtler. Roman Ludwigs II. und Richard Wagners. 336 S. 8⁰. Geb. Rm. 4.80. Otto Janke, Berlin.

Otto Landhäusser: Begleitmusik für den Turnunterricht. Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

Christhard Mahrenholz: 15 Jahre Orgelbewegung. Rückblick und Ausblick. Rm. —.80. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Kurt Malig (Curt Marquart): Zwei Stücke für Violoncell und Orchester. Rm. 1.50 u. Rm. 1.80. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kurt Martens: Die junge Cosima. 352 S. 8°. Geb. Rm. 4.—. Otto Janke, Leipzig.

August v. Othegraven: Vier Volkslieder für gem. Chor. Partitur Rm. 1.50. 4 Chorstimmen je Rm. —.30. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Johann Pachelbel: Ausgewählte Werke f. Cembalo (Klavier). Nach den Quellen herausgegeben von Helmut Schultz. (Meister des Cembalo, Heft II.) C. F. Peters, Leipzig.

Henry Purcell: Sonaten für 2 Violinen, Violoncello (Viola da Gamba) und Basso continuo. Mit einer Cembalo-(Orgel-)Stimme herausgegeben von Waldemar Woehl. Heft I/II. C. F. Peters, Leipzig.

Günther Ramin: Das Organistenamt: III. Freies Orgelspiel. Vor- und Nachspiele. Rm. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Günther Ramin: Canzona von fugato e-moll, op. 8a. Rm. 1.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Erich Roeder: Felix Draeseke. Band II. 498 S. m. 20 Abb. 8°. Geb. Rm. 11.50. Wilh. Limpert, Berlin.

Walter Schlageter: Fünf Madrigale f. Männerchor a cappella. Werk 3. Partitur Rm. 2.—, Chorpartitur Rm. —.40. Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

Otto Siegl: Ostern (6st. a cappella), op. 83, Nr. 1. Partitur Rm. 1.20, 6 Chorstimmen je Rm. —.25. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Gerhard Strecke: 6 Chöre f. gem. Stimmen. Op. 18 Nr. 1—3 und op. 30 Nr. 1—3. Partitur je Rm. 1.20 bzw. Rm. 1.50, je Chorstimme Rm. —.20 bzw. Rm. —.25. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Bruno Stürmer: „Darum ist die Welt so groß!“ Kantate f. gem. Chor, Baritonsolo und Klavier auf Gedichte von Goethe. Werk 98. no. Rm. 4.—. Aufführungsdauer 15 Minuten. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Paul Sturm: Grundfragen eines neuen Kirchenliedes. Rm. 1.25. Gebr. Scheur, Bonn a. Rh.

Kurt Thomas: Fünf Tierfabeln. Madrigale für unbegleiteten Chor zu 3 u. 4 Stimmen. Werk 31. Rm. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Alexander Truslit: Gestaltung und Bewegung in der Musik. 8°. 221 S. m. Bildern, Zeichnung, Notenbeispielen und Schallplatten. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

A. Tscherepnin: Ein zufriedener Mann für Gesang und Klavier. Text ins Deutsche übertragen von Heinrich Burkard. J. & W. Chester, London.

Hermann Unger: Acht leichte Charakterstücke für Violoncello und Klavier. Henry Litolff, Braunschweig.

Käthe Volkart-Schlager: Zu zweit mehr Freud. 1. u. 2. Folge. (In der „Neuen Reihe für Hausmusik und Unterricht: Wir musizieren“.) Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

Käthe Volkart-Schlager: Tuxer Tänze. Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

# BESPRECHUNGEN

### *Bücher:*

PETER GRADENWITZ: Johann Stamitz. I. Das Leben. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Deutschen Universität in Prag. Bd. 8. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn 1936. 56 S.

Diese Arbeit bringt eine soweit möglich dokumentarisch gesicherte Lebensgeschichte des für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts so bedeutsamen Musikers. Das Wichtigste dabei ist für uns der Nachweis, daß die Familie Stamitz deutsch-österreichischer Herkunft ist: Sie stammt aus dem steiermärkischen Marburg an der Drau, wo noch des Komponisten Großvater lebte, ehe er nach Böhmen auswanderte. Damit ist die Mär vom „böhmischen (oder gar tschechischen) Musikanten“ endgültig erledigt. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

CARL-HEINZ ILLING: Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts. Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 3. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin, 1936. 71 und 75 S. RM 4.—.

Eine gründliche wissenschaftliche Arbeit, die sich im ersten Teil mit dem Psalmton-Cantus firmus im Magnificat des 16. Jahrhunderts, im zweiten mit dem formbestimmenden Einfluß des Psalmtons in den Magnificat Palestrinas befaßt und noch einen Katalog der bis zum Jahre 1620 entstandenen Magnificat-Kompositionen dazu gibt. Der Erforschung dieses Gebietes, im besonderen der Kompositionstechnik der mehrstimmigen Kirchenmusik jener Zeit ist hiermit ein wertvoller Dienst geleistet. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

WALTER LANGE: Richard Wagners Sippe vom Urahn bis zum Enkel. Leipzig, Max Beck Verlag 1938. 4°. 109 S. Mit zwei Plänen und 70 Bildern.

Noch einmal wird die Frage von Wagners Abstammung gründlich behandelt und das Ergebnis zum Schluß in einen Stammbaum zusammengefaßt. Der Bergmann Moritz Wagner in Freiberg wird

1603 als Vater Martin Wagners genannt. Die Vorfahren, von denen schon Martin 1618 in der Leipziger Univ.-Matrikel begegnet, verbrachten ihr Leben bis zum Großvater Gottlob Friedrich auf engem Raum in Hohburg, Thammenhaim, Kühren, Müglenz. Sie waren alle Schulmeister, Kirchendiener und Organisten: „Eindeutig kreist ihr Denken und Dichten, ihr Lieben und Leiden um Schule und Kirche, um Singen und Orgelschlagen, um eine musische Welt, aus der auch der Genius Bachs erwuchs." Erst Großvater und Vater siedelten nach Leipzig über. Bemerkenswert erscheint, daß zwei Geschlechter von Luthers Urenkeln und Wagners Urahnen am gleichen Ort in Hohburg und zur selben Zeit in unmittelbar menschlicher Beziehung lebten und wirkten. In diesem Licht erscheinen die „Meistersinger" ganz und gar aus der Sippe heraus gewachsen, ohne daß der Meister selbst solche geheimnisvolle Unterströmung seines unbewußten Schaffens ahnte! Sippengeschichte ist oft recht trocken. Lange versteht es, sie anschaulich zu beleben durch Mitteilung von allerlei Einzelheiten, durch Bilder, die uns den Schauplatz vor Augen führen, und durch zwanglos sich ergebende Hinweise auf die „Meistersinger". Wertvoll ist die früheste, bisher unbekannte Lichtbild-Aufnahme des jungen Dresdener Hofkapellmeisters, die aus einer fast verdorbenen Daguerreotypie wiedergewonnen wurde und sehr ansprechend wirkt. In der Anlage, das Gesicht von vorne gesehen, gleicht das Bild der am 14. November 1850 angefertigten Buntstiftzeichnung von E. B. Kietz. Aber die Züge im Dresdener Bild sind weicher und schöner. Offenbar benützte Kietz bei seiner Zeichnung die Dresdener Daguerreotypie, wie ein Vergleich lehrt. „Leider ist das Porträt des Vaters verschollen, dessen Auffindung der Verfasser bereits nahe zu sein glaubte." Aus verschiedenen Gründen wäre dieses Bild von hohem Wert! Zwei wichtige Fragen des Stammbaumes werden nochmals erörtert. Zunächst die wahrscheinliche Vermutung, daß Wagners Mutter Rosina Pätz den weimarischen Prinzen Konstantin, den Bruder des Herzogs Karl August, zum Vater hatte. Sodann wird die durch Nietzsche verbreitete Meinung, daß Wagner der Sohn Ludwig Geyers und jüdischer Herkunft sei, durch den einfachen Hinweis auf die „zum Verwechseln klare Ähnlichkeit des ältesten Bruders Albert" (geb. 1799) widerlegt. Außerdem scheiden, wie längst erwiesen, Herkunft und Beruf der Vorfahren Geyers eindeutig das Judentum aus. Denn „diese waren wie diejenigen Wagners vom Großvater aufwärts protestantische Kantoren und Organisten". In diesem Zusammenhang weise ich nochmals auf den Brief Wagners vom 14. Januar 1870 an seine Stiefschwester Cäcilie Geyer-Avenarius hin: „Der Inhalt der Briefe (Geyers) hat mich nicht nur gerührt, sondern wahrhaft erschüttert. Das Beispiel vollständigster Selbstaufopferung für einen edel erfaßten Zweck tritt uns im bürgerlichen Leben wohl selten so deutlich vor das Auge wie es hier der Fall ist. Ganz besonders ergreift mich der zarte, feinsinnige und hochgebildete Ton in den Briefen an unsre Mutter. Es war mir möglich, eben aus diesen Briefen an die Mutter einen scharfen Einblick in das Verhältnis dieser beiden in schwierigen Zeiten zu gewinnen. Ich glaube jetzt vollkommen klar zu sehen, wenngleich ich es für äußerst schwierig halten muß, darüber, wie ich dieses Verhältnis sehe, mich auszudrücken. Mir ist es, als ob unser Vater Geyer durch eine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld zu verbüßen glaubte." Was ist diese Schuld? Gewiß **nicht** die Vaterschaft Richard Wagners! Einfache Beachtung folgender Daten klärt alles auf: Geyer heiratete die Witwe seines am 23. Nov. 1813 verstorbenen Freundes am 28. August 1814, also vor Ablauf des üblichen Trauerjahres. Und warum? Cäcilie kam am 26. Februar 1815 zur Welt. Das war Geyers „Schuld" und Sühne!

Prof. Dr. W. Golther.

### *Musikalien:*

### für Klavier

JOHANN SEBASTIAN BACH: Klavierübung I. Teil. Partiten. 1. Heft, Nr. 1—3. Nach dem Erstdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Fingersatz von Carl Adolf Martienssen. C. F. Peters, Leipzig.

Die vielen praktischen Ausgaben Bachscher Klavierwerke zeigen, was Dynamik, Phrasierung und Zeitmaßangaben anbelangt, ein derart uneinheitliches Bild, daß gerade der ernsthafte Bachfreund die Möglichkeit haben muß, vom Urtext ausgehen zu können und möglichst durch Eigenarbeit zu einer stilgerechten Werkdarstellung zu gelangen. Dann darf dieser Urtext aber nicht nur in der großen Gesamtausgabe erreichbar sein, sondern muß in handlichen und erschwinglichen Einzelausgaben breitesten Kreisen der Bachfreunde zugänglich gemacht werden. Die vorliegende Ausgabe der ersten drei Klavierpartiten erfüllt diesen Zweck, denn sie gibt neben dem sorgfältig revidierten Urtext an Zutaten nur den Fingersatz eines erfahrenen Klavierpädagogen. (Ein Druckfehler wäre noch richtigzustellen: in der a-moll-Partita, Allemande Takt 10: Sechzehntel-*g*" statt Achtel!) Dankenswerterweise hat der Herausgeber vor allem die Verzierungszeichen klargestellt. Empfehlenswerte Ausgabe für alle, die nicht eine fertige Interpretation hinnehmen, sondern ihren Bach vom Urtext her erarbeiten wollen. Dr. Horst Büttner.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Sonaten und Stücke für Klavier zu zwei Händen. Ausgewählt und nach den Quellen herausgegeben von Kurt Herrmann. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Eine stattliche Anzahl Klavierwerke von Philipp Emanuel Bach ist bereits durch Schenker, Vries-

lander, Steglich u. a. im Neudruck zugänglich gemacht worden, und doch lehrt jeder Blick in Wotquennes Thematiſchen Katalog, daß hier noch mancher Schatz zu heben iſt. So kann auch Kurt Herrmann in dieſer neuen, elf Klavierwerke umfaſſenden Sammlung eine Anzahl Stücke erſtmalig im Neudruck vorlegen. Der Herausgeber iſt auch verborgener fließenden Quellen nachgegangen und hat offenbar Wert darauf gelegt, wirkliche Spitzenleiſtungen des Bachſchen Klavierſchaffens aufzunehmen. Dieſe beiden Urſachen bedingen den Wert der Sammlung, die wiederum nachdrücklich Zeugnis ablegt von der einzigartigen Größe dieſes wohl bedeutendſten deutſchen Komponiſten zwiſchen Hochbarock und Wiener Klaſſik. Es iſt ſchlechthin meiſterhaft und den beſten Leiſtungen dieſer Art zuzuzählen, wie Bach in den „12 Variationen über die Folie d'Espagne" ein ſchlichtes, anſpruchsloſes Volksliedthema abwandelt. Die prikkelnde, ſprühende Beweglichkeit des C-dur-Allegro hat nur bei Bachs großem Nachfolger Haydn gleichwertige Gegenſtücke. Neben dieſem Allegro erhärten noch das E-dur-Allegro und das Es-dur-Rondo, daß Ph. E. Bach gerade in der Rondoform über eine äußerſt ergiebige Schaffensdomäne verfügte, und die hier abgedruckten Sonaten ſind ſämtlich wahrhaft geniale Leiſtungen. Mehrere Sätze, ſo der erſte Satz der G-dur-Sonate und der erſte der g-moll-Sonate, haben eine ausgeſprochen idylliſche, „paſtorale" Grundhaltung, und einige langſame Sätze der Sonaten ſtoßen ebenſo wie das Grave „La Stahl" (offenbar die muſikaliſche Charakteriſtik einer Dame aus Bachs Berliner Bekanntenkreis) in jene Ausdrucksbezirke vor, durch deren muſikaliſche Geſtaltung ſich Ph. E. Bach unter die großen Künder deutſcher Innerlichkeit ſtellt. Erſt nach langer Beſchäftigung mit dieſer inhaltreichen Sammlung legt man ſie zu den anderen Bach-Heften.

Einige Druckfehler zur Verbeſſerung: Im langſamen Satz der c-moll-Sonate, vorletzter Takt, erſcheint das Achtel-g'' verſehentlich als Viertel; nach dem erſten Doppelſtrich im erſten Satz der G-dur-Sonate iſt im erſten Takt das Quadrat vor dem aufzulöſenden *fis'* zum *d'* abgerutſcht. Schließlich iſt im drittletzten Takt von „La Stahl" wohl ein „forte" zu ergänzen. Dr. Horſt Büttner.

JOSEPH HAYDN: Sonaten für Klavier zu zwei Händen. Nach dem Urtext herausgegeben von Carl Adolf Martienſſen. Bd. I. C. F. Peters, Leipzig.

Die Frage nach Umfang und Eigenart des Haydnſchen Schaffens macht ſich immer entſchiedener geltend; ein Zeichen, welch ſteigende Bedeutung dieſem deutſchen Großmeiſter von der Gegenwart beigemeſſen wird. So kommt die neue Geſamtausgabe der Klavierſonaten, die der bekannte Klavierpädagoge Carl Adolf Martienſſen vorzulegen hat, ſehr zur rechten Zeit. Eingehender wird ſich naturgemäß erſt nach Vorliegen aller Bände berichten laſſen; deshalb vorläufig nur ſo viel, daß die Sonaten nicht in chronologiſcher Folge geordnet ſind — über die jedoch ein beiliegendes thematiſches Verzeichnis unterrichtet —, ſondern nach künſtleriſchen Geſichtspunkten. Der erſte Band hat es ſich zweifellos zur Aufgabe gemacht, den Klavierſpieler durch beſonders hervorſtechende Leiſtungen der Haydnſchen Sonate von Anfang an möglichſt ſtark zu feſſeln, und das gelingt den 11 Werken dieſes Bandes ohne weiteres. Die Prachtſtücke der beiden Es-dur-Sonaten für Frau von Genzinger und Magdalene von Kurzbeck, ſowie drei „Auenbrugger"-Sonaten bilden ſozuſagen den Kern des Ganzen. Die G-dur-Sonate für die Prinzeſſin Eſterhazy und die g-moll-Sonate von 1786 vertreten den Typus der zweiſätzigen Sonate, eine völlig ſuitenhafte Frühſonate in G-dur mit einem italieniſch-arioſen Mittelſatz und dem orcheſtermäßig empfundenen Menuett erinnert an das ſüddeutſch-öſterreichiſche Divertimento als weſentliche Quelle der Haydnſchen Sonate, während eine frühe D-dur-Sonate eine Huldigung an das große Vorbild Philipp Emanuel Bach darſtellt. Die bekannte e-moll-Sonate von 1778 und eine bedeutende, ſpätere As-dur-Sonate runden dieſen Band ab, der geſchickt und eindrucksvoll bereits die weſentlichen Züge Haydnſcher Sonatenkunſt aufzeigt und dadurch zwanglos den Wunſch nach der Bekanntſchaft mit dem Geſamtwerk erregt. Dr. Horſt Büttner.

für Chormuſik:

HEINZ SCHUBERT: Das Ewige Reich. Für Baritonſolo, Männerchor und Orcheſter. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Der Haas-Schüler Heinz Schubert, der vor allem durch ſeine Inſtrumentalmuſik Aufmerkſamkeit erregt hat, gibt mit ſeiner vor zwei Jahren in München uraufgeführten Kantate „Das Ewige Reich" der Männerchorliteratur eine beachtenswerte Bereicherung. Ganz abgeſehen von den rein muſikaliſchen Werten des in großer, ununterbrochener Linienführung geſchriebenen Werkes iſt die Art und Weiſe der Behandlung des Männerchorklangs hervorzuheben. Schubert begnügt ſich durchweg mit kontrapunktiſch bewegtem zweiſtimmigen Satz und ſagt in dieſer linearen Klarheit mehr, als es der bombaſtiſchſte vierſtimmige Männerchorſatz zu ſagen vermag. Das ganze Werk, deſſen dichteriſche Vorlage dem Schaffen des großen Patrioten Wilhelm Raabe entnommen iſt, wird beherrſcht von der im Mittelpunkt ſtehenden Tokkata, einem kurzen, lebendigen Spielſtück, in deſſen Fluß ſich gleichſam die monumentale Kraft des erſten, ſtreckenweiſe einſtimmig geführten Teils mit dem rezitativiſch entwickelten Baritonſolo und der antiphonetiſche Chorſatz „Ihr Meiſter vom Bau" ineinanderfügen. Die Verwendung der Tokkata als Beſtandteil eines Vokalwerkes iſt beſonders da einprägſam, wo Schubert das Geſangliche in den Ablauf des Inſtrumen-

talen einbezieht (ohne die Singstimmen zu instrumentalen Kunststücken zu „verpflichten"). Ein starker, inbrünstiger, von innerer, verhaltener Begeisterung durchglühter Hymnus schließt die Kantate, deren sich die nach neuen, wirklich neuen Schöpfungen suchenden Männerchorvereinigungen annehmen sollten. Dr. Erich Valentin.

MAX GEBHARD: Eine kleine Passion für Sopran-, Tenor-, Bariton-Solo, gemischten Chor und kleines Orchester. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Mit diesem Opus 18 schuf Max Gebhard eine kleine Passion von der Aufführungsdauer von ca. 60 Minuten in einer kleinen Auswahl-Orchesterbesetzung (kleinste mögliche Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Violine I und II, Orgel) zu der Chorleiter und Chöre, die an moderner herber Kost Freude haben, gerne greifen werden. Max Gebhard schreibt in dieser kleinen Passionsmusik einen knappen, wuchtigen modernen Lapidarstil, dem alles Süßelnde in der Betrachtung der Passion des Herrn vollständig abgeht. Aber sein Musizieren erscheint bei aller Einfachheit der Chorstimmenführung, bei aller herben Linearität der Formung des Orchesterparts sowie der nicht besonders schwierigen Solis begabt, gesund, kräftig und echt. Nirgends berührt diese kleine Passionsmusik ausgetretene Pfade der Diktion, nicht einmal in der Bearbeitung der Passionschoräle wie: „O Haupt voll Blut und Wunden".

Dr. Johannes Maier.

### für Kammermusik

HANS PFITZNER: Duo für Violine und Violoncello, mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder des Klaviers, op. 43. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein neues Werk Hans Pfitzners. Mit dankbarem Empfinden nehmen wir diese Gabe als wertvolles Geschenk entgegen, von vornherein mit dem Bewußtsein, daß ein „neuer Pfitzner" stets eine neue Offenbarung bedeutet. Dem Cellokonzert folgte das „Duo für Violine und Violoncello", eine Schöpfung von ungemein straffer und in der ganzen Anlage und Mittelausnutzung sparsamer Haltung. Die geklärte Reife des Meisters spricht aus diesem Werk. Und dennoch ist es von einer jugendlichen Frische, die in nichts dem genialen Schwung der Cello-Sonate, dem opus 1, nachsteht. Das ist das Schöne und Große an diesem Duo, das fern allem Virtuosentum die gleiche geistige Unbedingtheit atmet, die Pfitzners gesamtes Schaffen bestimmend auszeichnet. Es ist meisterhaft, wie Pfitzner mit wenigen Mitteln, ja, mit einer bewußten, aber nicht primitiven, sondern vollendeten Einfachheit aus einem einzigen, alles enthaltenden Einfall das dreisätzige Werk entwickelt, das deshalb so besonders ausgeprägt wirkt, weil die zu einer großen, zusammenhängenden Form verbundene Dreisätzigkeit knapp, präzis und folgerichtig ist. Das Ganze erscheint wie eine in die Strenge klassischer Satzform eingebettete freie Phantasie. Es ist erstaunlich, wie Pfitzner die Gesetzmäßigkeit der Form wahrt und sie dennoch mit Freizügigkeiten zu umgeben vermag, die sich organisch in den vorgeschriebenen Ablauf fügen. Wie alles, was Pfitzner geschrieben hat, beherrscht auch dieses Werk, das im Herbst vergangenen Jahres beendete opus 43, die reiche, herrliche Fülle der Stimmungen, die ihm das Eigene geben. Die Stimmungsfolgen von Ernstem, Beschaulichem und Heiter-fröhlichem wechseln in den Sätzen, aber so, daß man unmerklich von einem in das andere hinübergeführt wird. Hinreißend schön ist der schwungvolle, singende, ganz und gar bejahende Schluß.

Das Vorwort, das Pfitzner vorausgestellt hat, ist wichtig: „Dieses Stück ist nicht virtuos und konzertant gedacht, sondern durchaus kammermusikalisch, wenn mit Klavierbegleitung, sozusagen als Hausmusik. Die beiden Solospieler sollen daher ihren Part niemals auswendig spielen, sondern am Pult sitzend von Noten." Eine Kammermusik, ja, eine Hausmusik! Dabei ist zu vermerken, daß das „oder", das die Begleitung eines kleinen Orchesters bzw. des Klaviers zuschreibt, nicht so zu verstehen ist, daß es sich bei dem Klaviersatz um eine Art Klavierauszug oder ein „ad. lib." handelt. Beide Ausführungsarten entsprechen der kammermusikalischen Absicht des Schöpfers. Gerade darin liegt das Besondere und Unbedingte, Echte, daß es Pfitzner gelungen ist, ein Werk zu schaffen, das in beiden Spielarten den gleichen hohen Wert offenbart, der ihm innewohnt.

Dr. Erich Valentin.

### für Blockflöte

F. J. GIESBERT: Blockflötenschule für Sopran- oder Tenorflöte. Edition Schott, Mainz. Nr. 2430, Rm. 1.20.

Auf 44 Seiten Queroktav gibt G., der den Freunden der Block-Flöte wohlbekannt ist, eine ausgezeichnete Anleitung zum Erlernen des Spiels auf Blockflöten in C-Stimmung. Er bezeichnet das Daumenloch mit 0 und gibt den übrigen Löchern, indem er von oben beginnt, die Nummern 1—7. Die Griffbilder bestehen nicht aus 8 „Ringeln", die teils hohl, teils voll, teils halbgefüllt sind, sondern G. schreibt nur die Ziffern der Löcher, die geschlossen werden sollen. Der Griff für c (Oktave) sieht z. B. so aus: 0 2, der für g: 0 1 2 3. Eine durchstrichene Ziffer bedeutet, daß das durch sie bezeichnete Loch nur halb zu schließen ist. Der Lehrgang verrät den Praktiker.

Es ist auch dafür Sorge getragen, daß gar bald neben Liedern reine Instrumentalsätze auftreten. Alte Tänze von vor 200—300 Jahren spielen dabei eine wichtige Rolle. Fritz Müller.

# KREUZ UND QUER

## Ludwig Wüllner †.

Von August Pohl, Köln.

„Ich liebe den, dessen Seele sich verschwendet."
Nietzsche.

Am 20. März, wenige Monate vor seinem 80. Geburtstag, ist Ludwig Wüllner in Kiel nach einem kurzen Krankenlager gestorben. Seinen oft geäußerten Wunsch, bis zum letzten Atemzug seiner Kunst dienen zu können, hat ihm die Vorsehung erfüllt. Die Lücke, die sein Ableben im deutschen Kunstleben gerissen hat, wird nie auszufüllen sein. Wüllner war eine Einmaligkeit.

Die Entpersönlichung am Werk war der markante Beweis der Künstlerschaft Ludwig Wüllners. Das unmittelbare, seherische seiner Gestaltung machte ihn zum bedeutendsten Sprecher der deutschen Dichtung, auf Bühne und Podium. Hinzu tritt noch seine Vielseitigkeit als Sänger, Geiger und Dirigent. Ein Goethe-Abend war ebenso erlebnisstark wie ein Lieder-Abend mit Schubert oder Hugo Wolf.

Wir, die er hinaufgezogen aus dem Alltag schläferischen Kunstempfindens zu wolkenlosen Höhen unserer Dichter, die vom Schulstaub bedeckt der Vergessenheit anheim gefallen, stehen ergriffen an der mit Lorbeer umhüllten Gruft.

Vielgestaltig und sorgenvoll war der Weg, den Wüllner gehen mußte, ehe es ihm gelang, von höchster Warte dem deutschen Wort und dem deutschen Lied zu befehlen und einen tausendfältigen Segen auszustreuen bis in unsere Tage.

In Münster am 19. August 1858 geboren, verlebte er seine Jugend vornehmlich in Aachen und München. Von dem frühen Hinneigen zur Kunst weiß sein Biograph Ludwig zu erzählen und führt einen Weihnachtswunschzettel an: ich möchte gern einen Schulsack mit Heften, Bleistiften, eine Naturgeschichte und ein Puppentheater. Wenn wir dieses bekommen, so nehme ich die Bleistifte und Naturgeschichte zurück.

Durch die Eigenschaft seines Vater Franz Wüllner als Kapellmeister der Münchener Oper, findet er zur Kunst schon bald den Weg. Einen Kranz künstlerischer Taten erlebt der begeisterte Jüngling an den beiden Hofbühnen. Vogl, Reichmann, Kindermann u. a. m. stehen im Zenit ihres Könnens. Wagner findet in ihm einen frühen Anhänger und namentlich Goethes „Egmont" seine besondere Verehrung. Dem Wunsch seiner Familie nachgehend, lebt er in Berlin und Straßburg dem Studium germanischen Wissens. In diese Zeit fällt auch die Beseitigung eines Sprachübels. In Eisenach, wo auch die ersten „Goetheabende" stattfinden, befreit ihn Professor Dehnhardt von dem störenden Leiden. 1882 ist er mit seinem Vater zum „Parsifal" in Bayreuth. Er steht vor Richard Wagner in Wahnfried. Ein Jahr später weilt er an dem frischen Grabe seines hochverehrten Meisters.

Der Tod Wagners führt ihm folgende Worte in die Feder: „Der größte deutsche Künstler der Gegenwart, der Mann, der für uns alle, besonders aber für uns junge Leute, der größte Gegenstand der tiefsten, innigsten Begeisterung war, lebt nicht mehr — es ist uns derjenige Mann entzogen, an dem man sich hochrichten konnte!" Schon früher (1875) erlebte er zum erstenmal den „Faust", für dessen Gestaltung er der unerreichte Meister, der Kronzeuge Goetheschen Geistes geworden ist. 1885 läßt er sich als Privatdozent in Münster nieder; Herz und Seele gehören aber der Kunst. Julius Otto Grimm, der verdienstvolle Dirigent des dortigen Musiklebens führt ihn zum deutschen Lied, bevorzugt zu Brahms. Hier spricht er auch zum erstenmal den „Manfred" mit der Musik von Schumann. Jenem Werk, dem er bis zuletzt verbunden blieb und daß in Wüllner seinen letzten, geistesverwandten Gestalter gefunden hat.

Einen klangvollen Tenor leiht er den Gesängen von Brahms und Schumann. 1887 wird ihm endlich das Musikstudium erlaubt. Er siedelt nach Köln über, wo sein Vater als Direktor des Konservatoriums wirkt. Gustav Jensen (der Bruder des Liederkomponisten), Klauwell und Stolzenberg ebnen und erklären ihm den langersehnten Weg zur hohen Kunst. Durch Fürsprache Eugen d'Alberts zum Herzog von Meiningen gerufen, wird er Mitglied der bedeutenden Schauspielertruppe. Ein umfassender Rollenkreis ist bald sein Eigen. Doch auch seine Liebe

zur Muſik blüht wieder auf. Fritz Steinbach, der junge Dirigent der Meininger Hofkapelle, der unvergeßliche Brahmsinterpret, verhilft Wüllner zu ungeahnten Liederfolgen. Dieſer denkwürdige Abend fand in Meiningen am 21. April 1891 ſtatt. Wüllners Kunſt tritt hiermit in ſeine eigenartigſte Erſcheinung. Was er uns jetzt ſchenkt, iſt als ſein ureigenſtes Gebiet anzuſprechen. Schon im „Manfred" war ihm der Weg vorgezeichnet, wenn er bei der Beſchwörung der „Aſtarte" die Sprache zur ſingenden Linie ſteigerte. Die „Melodie der Sprache" nahm eine ungeahnte Verinnerlichung des Wortes an. Der klagende Laut erſchütterte tiefſt. Es war nicht das Schauſpieleriſche noch das Bühnengeſchehen was hier zum Erlebnis wurde, ſondern das Muſikaliſche war das Primäre. Die vom Wort abſtrahierte Muſik legt die Seele des Geiſtigen in eine tönende Form. Die bis dahin unbekannte Artung beſteht gleichſam aus Nuancen der Sprechkunſt und lyriſchen Teilen des Liedes. So rezitiert er die Dichtung Wagners von „Triſtan und Iſolde". Nur wer den Urgrund dieſer Muſik in ſich aufgenommen hat, war zu einer Lostrennung berufen. Bei ſeinen bedeutendſten Zeitgenoſſen (Mesſchaert, von Kraus) blieb die geſangliche Kunſt dominierend. Zu einer Gleichwertung des Wortes kam es nicht.

Bei ſeinen Liedmeiſtern war Brahms ſein Herzensmuſiker. Die vier ernſten Geſänge und die Magelonenlieder, die er mit dem Tieckſchen Märchen vortrug, mögen aus dem reichen Kranz erwähnt ſein. Für Richard Strauß und Hugo Wolf wurde Wüllner der erſte Interpret. Namentlich Wolf, deſſen überreichen Liedſchatz er in überzeugender Unmittelbarkeit geſtaltete. Nennen wir: Prometheus, Rattenfänger, Epiphanias und die „Spaniſchen". Und Mörike! Hier nur eins. „Auf einer Wanderung". Jenes unvergeßliche: „O Muſe, du haſt mein Herz berührt, mit einem Liebeshauch!" —

Univerſell iſt die Liedfolge, die ihm zu Gebote ſteht. Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms bilden die Eckpfeiler. Um ſie gruppieren ſich die neuen, modernen Formen und Weiſen. Sein Programm ſchien hier oft gewagt. Jeden perſönlichen Erfolg zurückſtellend, diente er dem Fortſchritt, dem Neuen. Erinnert ſei noch der Melodramen. Schillings Hexenlied und Hecktors Beſtattung von Botho Sigwart.

„Bei Wüllner, ſagt Heyl, verſagen die Maßſtäbe, denn ſein Blick iſt univerſell, wie ſeine geſtaltende Kraft. Wie wäre es ſonſt möglich, daß ein Greis, ein Sprecher, ein Spieler uns doch ein Lied tiefer und reſtloſer aufſchlöſſe, als es die goldenen Stimmen unſerer beſten Sänger vermögen."

Auch das bekannte Lied enträtſelte er und gab ihm die allein gültige Wiedergabe wie es Dichter und Muſiker erdacht.

Nun werden wir ſein Lied auf den Flügel legen und in ſchweigendem Erinnern der Linie ſeines Geſanges nachgehen, wie er es in glückhafter Stunde ausſchöpfte und unvergeßlich formte.

Namentlich in den Nachkriegsjahren war er der Wächter der deutſchen Seele. Das deutſche Lied in Stirn und Herz verſchloſſen, durchwanderte er die Gaue. Wie goldner Brokat legte ſich ſein Geſang auf die Herzen der Hörer. Seine Programme hatten ſtets jene ſeltene Gegenwartsnähe. In jenen Jahren ſprach er gern mit geballter Kraft die „Beherzigung" von Goethe.

Wüllner gehörte, wie nur wenige zum Orden derer, wie Caroſſa ſagt, denen alle Länder und Meere der Welt nicht genügen würden, wenn das Reich des Geiſtes und der Seele unerobert bliebe.

Auch wenn die, welche ihn erlebt und perſönlich gekannt haben, längſt den letzten Weg getan, wird Ludwig Wüllner, dem ein Ehrengrab in der Weimarer Fürſtengruft gehörte, in der Reihe jener großen Geſtalter einer Schröder-Devrient, Hans von Bülow zu finden ſein.

Die Kunſt Wüllners fand nicht zur Lehre der Jugend. Er hat es oft beklagt. Wir wußten es, wenn er ſprach und wir ihm lauſchen durften.

„Doch Homeride zu ſein, auch nur als letzter, iſt ſchön."

## Joſé Vianna da Motta.

Von Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz, München.

Werke der Tonkunſt ſind bei der Entſtehung im Herzen ihres Schöpfers raſſegebunden. Wie könnte es anders ſein? Iſt doch die Muſik ein Abbild des in der Natur wirkenden Willens, der in der Erſcheinung jedes Menſchen Geſtalt annimmt, alſo mit notwendiger Folge aus

den Willensantrieben ſeiner Ahnen hervorgehen muß. In Ihrer Auswirkung aber kann die Kunſt nationale Bindungen ſprengen je nach Größe und Kraft des Einfühlungsvermögens deſſen, der ſich mit ihr beſchäftigt.

Für beides können wir einen Beweis in dem Leben des Künſtlers erblicken, dem dieſe Zeilen anläßlich ſeines 70. Geburtstages gewidmet ſein ſollen. Joſé Vianna da Motta erblickte das Licht der Welt am 22. April 1868, als ſeine portugieſiſchen Eltern auf der afrikaniſchen Inſel St. Thomas weilten. Ein Jahr nach des Sohnes Geburt kehrten ſie in die Heimat zurück. Bald entdeckten ſie die ungewöhnliche muſikaliſche Begabung des Knaben, der nun früh im Liſſaboner Konſervatorium zum Pianiſten ausgebildet wurde. Schon als Kind trat er öffentlich auf und ſetzte den König Ferdinand ſo in Erſtaunen, daß dieſer den 14jährigen zur weiteren Fortbildung nach Deutſchland ſandte. In Berlin leiteten zunächſt die Brüder Scharwenka ſeine kompoſitoriſche und pianiſtiſche Ausbildung, dann aber ging er nach Weimar zu Franz Liſzt und ſchließlich nach Frankfurt a. M. zu Hans von Bülow. Zum vollendeten Meiſter fortgeſchritten, behielt er ſeinen dauernden Wohnſitz in Berlin und begründete von hier aus in ausgedehnten Konzertreiſen ſeinen Ruhm. Dieſe führten ihn u. a. ſchon 1896 und 1902 nach Buenos-Ayres, wo er die außerordentliche Leiſtung vollbrachte, in neun hiſtoriſchen Konzerten eine Überſicht über die geſamte Klavierliteratur von 1540 bis zur Gegenwart (128 Werke!) zu geben.

Wenn man den Künſtler in ſeiner Berliner Wohnung aufſuchte, ſo fand man nicht nur ein Muſikzimmer mit zwei herrlichen Bechſtein-Flügeln, ſondern auch eine bedeutende Bibliothek vor, die alles wichtige — ja ſogar ſeltene — aus dem deutſchen Schrifttum und der Geiſteswiſſenſchaft enthielt. Denn mit Philoſophie, Poeſie und Kunſtgeſchichte iſt dieſer Künſtler vertraut, wie kaum ein andrer. So konnte er ſchon frühzeitig neben der Muſik auch das Weſen der Wagnerſchen Geſamtkunſt in ſich aufnehmen, ſchrieb neben zahlreichen Aufſätzen für die „Bayreuther Blätter" eine vorzügliche Einführung in den „Parſifal". Auch ſonſt war er ſchriftſtelleriſch tätig. Sehr bekannt ſind ſein Buch: „Studien bei Bülow" (1896), ſeine „Betrachtungen über Liſzts Sinfoniſche Dichtungen" (Kunſtwart) und ſein Aufſatz „Die Pflege Bach'ſcher Klavierwerke" (N. Z. f. M. 1904), endlich ſeine Hervorziehung von E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine" aus den Schätzen der Berliner Staatsbibliothek. Frei von jeder Eitelkeit und Eiferſucht verkehrte er in Berlin freundſchaftlich mit Ferruccio Buſoni und ſchrieb für deſſen Programmbuch eine „hiſtoriſche Skizze der Entwicklung des Klavierkonzertes". Alle dieſe Arbeiten ſind in deutſcher Sprache verfaßt.

Auch die kritiſche Geſamtausgabe der Liſzt'ſchen Werke hatte ſich ſeine Mitarbeit zur Herausgabe der Klavierkompoſitionen geſichert, eine treffliche Wahl, da es kaum einen Pianiſten gibt, der Gewiſſenhaftigkeit, techniſches Können und Kenntnis des Liſzt'ſchen Geſamtwerkes in ſolcher Weiſe in ſich vereinigt, wie er.

Die große Meiſterſchaft in da Motta's Klavierſpiel beruht im tiefſten Grunde auf ſeiner beiſpielloſen Einfühlungsgabe. Höchſte Virtuoſität iſt für ihn nur Vorausſetzung; Zweck iſt ihm, die Seele der von ihm vergötterten Genien zu verkünden. Bei ihm gibt es niemals jene lächerlichen Eigenwilligkeiten, durch die manche Pianiſten (und Dirigenten!) ihre „Originalität" zeigen wollen, während ſie in Wahrheit das Werk verunſtalten. In da Motta's Spiel iſt alles höchſte Wahrheit; kein Ritardando, kein Rubato, was nicht verlangt wird, kein Vortragszeichen, das unbeachtet bliebe. So ſpricht in der Darſtellung da Motta's das Genie des Schöpfers unmittelbar zu uns. Treue am Kunſtwerk iſt für ihn höchſte Kunſt; ein echter Bülow-Jünger!

Dieſer Mann nahm in der deutſchen Muſikwelt der Vorkriegszeit eine ehrenvolle Stellung ein, wurde Herzogl. Sächſ. Hofpianiſt und ſammelte — neben ſeiner ausgedehnten Konzerttätigkeit in Europa und Südamerika — in Berlin einen großen Schülerkreis um ſich.

Ein köſtliches Zuſammentreffen mit ihm möchte ich hier erzählen, weil es ein Licht auf die Art ſeines Muſikunterrichtes wirft, welcher ſeine Schüler nicht bloß techniſch bildete, ſondern auch kameradſchaftlich förderte. In der „Ferienzeit" pflegte er mit ſeinen beſten Schülern in einen Sommeraufenthalt, meiſt nach Thüringen, zu überſiedeln, wo ſie nicht nur am Klavier, ſondern auch geiſtig weitergebildet wurden. So hatte er auch einmal einen ſolchen Aufenthalt wegen der Nähe Bayreuths in Coburg gewählt, wo er ſich zufällig in die gleiche Penſion

einmietete, in der auch ich wohnte. Ich ließ dies unsere Wirtin zunächst geheim halten. Nun hörte ich vom Korridor aus, wie er seinen bei ihm versammelten Schülern zur Vorbereitung auf den Festspielbesuch die I. Gralsszene aus dem „Parsifal" vortrug. Als nun nach den Chören aus der Höhe („Der Glaube lebt . . ." usw.) die berühmte erwartungsvolle Stille eintritt, ließ ich hinter der Tür mit Grabesstimme den Gesang Titurels ertönen: „Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt? Soll ich den Gral heut noch erschau'n und leben?" Die dem Bühnenvorgang ähnliche Wirkung auf die Ahnungslosen war natürlich verblüffend. Da Motta stürzte nach der Tür, erkannte mich nun mit einem großen Halloh und erst nach langem Begrüßungsjubel konnte die Erklärung des I. Aufzuges zu Ende geführt werden.

Über 30 Jahre lang war da Motta gleichsam einer der Unseren gewesen, als der Weltkrieg seinem Bleiben in Deutschland ein Ende bereitete. Denn als Portugal gezwungenermaßen sich in die Reihe unserer Feinde stellte, war er genötigt Deutschland zu verlassen. Für ihn persönlich schlug dies zum Glücke aus. Denn einerseits konnte er sich nun auch als Dirigent entwickeln (er erhielt für zwei Jahre 1915—1917 die Leitung der Genfer Sinfoniekonzerte als Nachfolger Stavenhagens), andererseits stellte ihn sein Vaterland an die ihm schon lange gebührende erste Stelle in Lissabon. Er wurde Direktor des dortigen staatlichen Konservatoriums auf Lebenszeit.

Dort wirkt er seit 1919 segensreich nicht nur als Pädagoge, sondern auch als Anwalt für die deutsche Musik und für die Hebung der eigenen heimatlichen Kunst. Zwei Jahre leitete er außerdem die sonntäglichen Konzerte des Lissaboner Orchesters in einer beispiellos reichen Programmgestaltung. So führte er z. B. im 2. Jahre in 17 Konzerten 82 Werke von 45 Komponisten auf, darunter 15 Erstaufführungen vom Range der Faust-Symphonie Liszt's usw.

Dabei ging sein Konzertieren im lateinischen Teil der Welt unentwegt weiter, wobei seine sinnvollen Vortragsfolgen besonders zu rühmen sind: z. B. „Eindrücke der Natur in der Klaviermusik" oder „Klavierstücke religiösen Charakters", oder alle Chopin-Etuden, oder die Darbietung der gesamten „Années de Pélerinage". Nie hat er in seinem Wirken für deutsche Musik nachgelassen. Selbst den für die Romanen am schwersten verständlichen Brahms bringt er immer wieder zu Gehör (beide Klavierkonzerte, Haydnvariationen, III. Sinfonie, viele Kammermusikwerke). Zur Jahrhundertfeier von Schuberts Todestag veranstaltete er reine Schubertkonzerte und im Beethoven-Jahr spielte er in Lissabon an 7 Abenden sämtliche 32 Sonaten in einer vorbildlich geschmackvollen Anordnung und überdies die gesamten Trios und Violin-Sonaten in 6 Konzerten. Nach Vollendung dieser Beethovenhuldigungen 1927 erhielt er aus Berlin folgendes Telegramm: „Zum Abschluß Ihrer bedeutsamen Beethoven-Abende begrüße ich Sie namens der Preußischen Kunstverwaltung in aufrichtiger Verehrung und Hochschätzung. Ihr künstlerisches Wirken ist in Deutschland in bester Erinnerung."

Hat in der hier geschilderten nachschaffenden Tätigkeit da Motta's seine Einfühlungsgabe Triumphe gefeiert, so zeigt sich im Gegensatz hierzu in seinen eigenen Schöpfungen, wie sehr hier die Rasse den Urgrund bildet. Das läßt sich schon aus den Namen seiner Werke erkennen, von denen ich nur einige nenne: Fünf Portugiesische Rhapsodien, eine Ballade über Portugiesische Melodien, zwei „Portugiesische Szenen" op. 9 und 10, eine große Sinfonie „Patria", ein Chorwerk „Die Lusiaden", ein Streichquartett und zahlreiche Lieder, die sowohl das schwermütige wie das leichtflüssig-tänzerische des Volkscharakters zum Ausdruck bringen. Um das Bekanntwerden dieser entzückenden Lieder hat sich in letzter Zeit da Motta's talentvolle Tochter Leonore, die in München und Berlin sich den letzten künstlerischen Schliff holt, in Konzerten und im Rundfunk verdient gemacht. Da Motta's Kompositionen verlassen nirgends die Grundlage der Tonalität, wirken aber in der Einbeziehung tänzerischer Volksrhythmen durchaus neu und ursprünglich.

Die Taten, die Vianna da Motta für das Portugiesische Musikleben getan hat, wozu vor allem die Gründung eines bedeutenden Musikvereines gehört, können wir hier übergehen, da sie für unsere deutschen Leser weniger wichtig sind, während sie natürlich für das Land der Lusiaden einen Aufschwung größten Ausmaßes bedeuten.

Daß der Künstler noch auf voller Höhe seiner Kraft steht, beweist sein Spiel im Münchener Sender vor zwei Jahren und sein Auftreten vor dem König der Belgier zu Brüssel in diesem

Februar. Wie ſchön wäre es, wenn ſich ein deutſcher Konzertunternehmer entſchlöße, ihn zu einer Konzertreiſe durch ſein zeitlebens geliebtes Deutſchland zu gewinnen.

Das muſikaliſche Deutſchland hat allen Grund dieſem unermüdlichen Pionier deutſcher Kunſt zu ſeinem 70. Geburtstag ſeine Huldigung darzubringen.

## Carl Ehrenberg.

Zum 60. Geburtstag des Komponiſten am 6. April 1938.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Carl Ehrenberg bereits an der Schwelle des ſiebenten Lebensjahrzehnts — kaum vermag man es zu glauben, zumal wenn man unter dem friſchen Eindruck eines Geſprächs mit dem Meiſter, ſeiner jugendlichen Aufgeſchloſſenheit, des ſprühenden Temperamentes oder des quicklebendigen Humors dieſes „Sechzigers" ſteht! Und wer ſelbſt dann noch nicht gefühlt haben ſollte, in wie jugendlichem Pulſen dieſes Herz ſchlägt, der bringe die Rede auf einen Lieblingsgegenſtand Ehrenbergs, auf Sinn und Aufgabe der Muſik: welche leidenſchaftliche Kampfbereitſchaft für ihre Reinhaltung von allen ſchädigenden Einflüſſen, vor der Gefahr jener „Entſeelung", die für den Meiſter den Tod aller Kunſt bedeutet, welch einſatzfreudiges Gefühl einer durch und durch perſönlichen Verpflichtung am Schickſal der deutſchen Muſik; die kecke Angriffsluſt des jungen Streiters und die überlegen ſchirmende Art eines getreuen Eckhart fließen in Ehrenbergs Perſönlichkeit in eins zuſammen! Bedeutet Muſik für unſeren Meiſter die unmittelbarſte Sprache des Herzens, ſo will er dem köſtlichen Inhalt zugleich auch das denkbar makelloſeſte Gefäß bereitet wiſſen, und daher ſein unabläſſiger Mahnruf an die Jugend, der er als Lehrer an der Münchener Akademie der Tonkunſt ja beſonders eng verbunden iſt, nach der vollkommenſten Beherrſchung alles Handwerklichen zu trachten und auf dieſem Gebiete ſich nicht bloß das Notwendigſte, vielmehr die höchſten Fertigkeiten anzueignen. Es lebt ein ſehr ausgeprägtes Gefühl für die Verantwortung des ſchöpferiſchen Künſtlers in Carl Ehrenberg, und dies mag auch der Grund ſein, weshalb ihn München mit dem Amte des ſtädtiſchen Muſikbeauftragten betraut hat, denn nur wer ſich dieſer Verantwortung bis zur Peinlichkeit bewußt bleibt, wird jene für den Künſtler nicht immer leichte Selbſtloſigkeit ermeſſen und am eigenen Beiſpiel erhärten können, die dieſe Aufgabe erheiſcht.

Nach dem Vorgeſagten kann kein Zweifel darüber beſtehen, daß der Künſtler Carl Ehrenberg ſich im Grundgefühl und in der Schaffenshaltung der Romantik beheimatet fühlt, daß eben deswegen ſein Werdegang nicht leicht war, vor allem ſolange die Tagesmoden ihre Zielrichtung auf die Ausſchaltung alles Gefühlshaften, die neue „Sachlichkeit", genommen hatten. Allein unter neuen Vorausſetzungen einer volkhaft betonten Kunſtauffaſſung, im Neuerglühen eines blutbeſtimmten, deutſchen Muſikideals mußte ſich auch die Einſtellung zu Ehrenbergs vielverkanntem Werk grundlegend ändern. Der Schöpfer des Chorhymnus „Dein Vaterland", der 1937 als Auftakt zum „Tag der deutſchen Kunſt" erklang, des durch viele hunderte von Aufführungen bekannt gewordenen „Feſtlichen Vorſpiels zu einer nationalſozialiſtiſchen Feier" hat heute füglich einen ganz anderen Widerhall zu erwarten, und wir hätten zu ſeinem 60. Geburtstag keinen ſehnlicheren Wunſch, als daß dieſer bald auch ſeinen anderen Schöpfungen zugute käme!

Es klingt eigentlich verwunderlich, wenn der Meiſter, den man ſich ſchwerlich anders denn als Muſiker vorſtellen könnte, verſichert, er habe in ſeinen Knabenjahren zunächſt vorwiegend techniſche Neigungen in ſich geſpürt. Umſo verwunderlicher, da er, am 6. April 1878 zu Dresden geboren, das Kind zweier ausgeſprochener Künſtlermenſchen, des Hiſtorienmalers Carl Ehrenberg und deſſen Gattin Sophie, geb. Laupheim, einer bekannten Konzertſängerin, war. Der frühe Tod der Mutter, die die erſten Schritte des Sohnes zur Muſik geleitet hatte, entſcheidet über ſein Künſtlerſchickſal. Die Muſik wird jetzt, gleich einem Vermächtnis der Verſtorbenen, zum Lebensinhalt und Lebensziel. Als Schüler am Dresdener Konſervatorium genoß er in der Kompoſition den anregenden Unterricht Felix Draeſekes, dem er, was Formbeherrſchung, Aufbau und Logik der Stimmführung im polyphonen Satz anlangt, Entſcheidendes, vom reifen Meiſter noch freudig Anerkanntes zu danken hatte.

So sehr der junge Carl Ehrenberg von romantischem Lebensgefühl durchwallt war, niemals fühlte er den Hang, sich einsiedlerisch zu verspinnen, im Gegenteil, er warf sich mit voller Brust in den Strom des praktischen Musiklebens, hat das Los des Theaterkapellmeisters an großen und kleinen Bühnen erfahren und fand dann von 1909—1914 als Leiter des Sinfonie-Orchesters in Lausanne mit dessen 50—60 jährlichen Veranstaltungen willkommene Gelegenheit, Aufbauarbeit großen Stils zu wirken. Dies wiederholt sich in den folgenden Jahren in Augsburg, wo ihm von der Stadt dankbar bezeugt wird, „die Sinfoniekonzerte auf eine bis dahin nicht erreichte Höhe gebracht zu haben". Die Absicht, aus dem Sinfonie- und Kurorchester in Bad Homburg v. d. H. die „Meininger" des Südens zu machen, zerschlägt die Novemberrevolte. Dann bietet die Berliner Staatsoper dem künstlerisch Verwaisten ein gastlich Asyl, 1925 wird Ehrenberg als Professor und Leiter einer Dirigentenklasse an die Staatliche Hochschule für Musik in Köln berufen, um 1935 diese Stellung mit der gleichen an der Akademie der Tonkunst in München zu vertauschen, in demselben München, wo der junge Mann 1900—1904 bereits als Korrepetitor am Hoftheater gewirkt und den „Orchesterverein" geleitet hatte.

Ehrenbergs starke Beanspruchung durch die Praxis, durch Dirigieren und Lehrberuf, ist vielleicht schuld daran gewesen, daß sich die Opuszahl seiner Werke an Höhe nicht mit derjenigen so mancher nurkomponierenden Zeitgenossen messen kann. Indes, der Meister weiß, nicht die Masse, der Gehalt ist entscheidend. Der breiteren Öffentlichkeit wurde Ehrenberg zuerst bekannt durch zwei Orchestergesänge, übrigens eine Gattung, in der der Meister auch künftighin sehr Wesentliches und Gewichtiges zu sagen hatte, denn er versteht nicht bloß, ungemein farbig und klangschön zu instrumentieren, sondern zugleich in seiner sanglichen Schreibweise die Singstimme derart in den Orchesterklang einzubetten, daß sie von diesem niemals überwuchtet, vielmehr getragen und gehoben wird. Neben zahlreichen Liedern, einer Violinsonate, Streichquartetten danken wir Ehrenberg die sinfonische Dichtung „Jugend", die „Sinfonische" und „Romantische Suite". Die Opernballade „Anneliese" bedeutet mehr als der übliche „Bühnenversuch" des absoluten Musikers oder Lyrikers; ein schon als Dichtung fesselndes, gehaltvolles Werk voll großartiger Meeresstimmung, leidenschaftlichem dramatischen Aufbau und blühendem Gesangsmelos. Dem Beispiele Düsseldorfs und Lübecks, die das Werk bereits aufführten, müßten sich noch weitere Bühnen anschließen, zumal man ja kaum behaupten kann, daß wir an einem Überfluß zeitgenössischer musikdramatischer Werke litten. Vor allem heute, da der Ruf nach der „Volksoper" ergeht, dürfte „Anneliese" nicht ungespielt bleiben! Von neuesten Schöpfungen des Meisters seien noch „Anrufung" für Männerchor, Knabenstimmen, Orchester und Orgel, ferner „Bauer bin ich" für Männerchor und Orchester, sowie die „12 Lieder im Volkston auf alte deutsche Dichtungen" erwähnt. Den Vorwurf der Konjunkturmacherei braucht Carl Ehrenberg dabei nicht zu befürchten. Denn frühe schon stand er unter den Fahnen des Führers und hat deutsche Art und Kunst in seinem gesamten Wirken und Schaffen niemals verleugnet!

## Johann Friedrich Fasch. (Geboren am 15. April 1688.)

Von Fritz Müller, Dresden.

Im Jahre 1938 erscheint Buttelstedt bei Weimar zweimal als Geburtsort von Musikern mit Jährungstagen. Am 10. Oktober vor 225 Jahren wurde dort Johann Ludwig Krebs und am 15. April 1688 Johann Friedrich Fasch geboren.

Faschs Vater war Theologe und Schulmann. Er starb 1700 als Lateinschulrektor in Suhl. Die Witwe übergab den Knaben ihrem Bruder, einem Geistlichen in Teuchern. Durch Vermittlung eines Verwandten, der Tenorsänger war, kam der Junge als Diskantist an die Oper zu Weißenfels. Dort blieb er aber nur kurze Zeit, da er 1701 nach Leipzig übersiedelte, wo Kuhnau sein Amt als Thomaskantor angetreten hatte.

Fasch befaßte sich mit der Komposition, indem er zunächst Telemann nachahmte. Eins seiner Erstlingswerke schmuggelte er bei einem Schülerorchester als Telemannsche Suite ein. Als er dann Student war, gründete er ein Collegium musicum, das später im Leipziger Musikleben eine wichtige Rolle spielte. Obwohl er mit seinen Kammermusiken und zwei Opern, die er für das Theater in Naumburg geschaffen hatte, großen Erfolg erzielte, war er mit seinen Leistungen nicht zufrieden. Er wollte Theorieunterricht bei Graupner nehmen. Dieser war

ſein einſtiger Präfekt. Er amtierte ſeit 1709 als Hofkapellmeiſter in Darmſtadt und konnte gar viel. Von ſeinem Fleiß zeugen die 1404 Kantaten und über 200 Kammermuſikwerke, die in der Heſſiſchen Landesbücherei liegen.

Auf dem Wege nach Darmſtadt hielt Faſch an verſchiedenen Höfen längere oder kürzere Zeit Raſt und ließ ſich als Geiger hören. Graupner und der andere Darmſtädter Kapellmeiſter unterrichteten den Jüngling ein Vierteljahr lang umſonſt. Den Heimweg dehnte Faſch ebenfalls zu einer Kunſtreiſe aus. Er wäre beinahe nach Italien gewandert, wenn er nicht Anſtellung in Gera gefunden hätte, und zwar als Kammerſchreiber. Da er dort 5 Jahre lang aushielt, iſt anzunehmen, daß er ſich auch muſikaliſch betätigen konnte.

Dann wurde er in Greiz, wo er die Tochter eines Geiſtlichen ehelichte, Stadtſchreiber und Organiſt. Die Frau ſchenkte ihm ein Töchterchen, ſtarb aber bald darauf. Faſch überließ den Schwiegereltern das Kind zur Pflege und ging wieder auf Reiſen. Bei einem muſikliebenden böhmiſchen Grafen fand er ein glänzendes Unterkommen.

Einem Rufe als Hofkapellmeiſter und -komponiſt nach Zeitz zu folgen, fiel ihm 1722[1] ſchwer. Die Kapelle war klein, aber tüchtig. Für Abwechſlung im Muſikleben ſorgten durchreiſende Künſtler. Das Inſtrumentarium und die Notenbeſtände durfte Faſch nach Belieben vermehren. Der Fürſt geizte auch nicht mit Gehaltsaufbeſſerungen. Eine Zulage war ſo weit rückwirkend, daß die Nachzahlung ein Jahresgehalt überſtieg!

Dafür arbeitete Faſch auch tüchtig. Für jeden Sonntag dichtete und komponierte er zwei Kantaten. Von einer iſt eine Neuausgabe erſchienen. Da die Geiſtlichkeit dauernd an den Texten herumkritiſierte und auch viele rein äußerliche Bedingungen muſikaliſcher Art einzuhalten waren, brachte Faſch auf dieſem Gebiete nichts beſonders Wertvolles fertig. Hingegen konnte er in den Meſſeſätzen und Pſalmen, die er für auswärtige Höfe ſchuf, ſeine blühende Fantaſie walten laſſen und auch neuzeitlich inſtrumentieren.

Von den zahlreichen Trios, Konzerten und Suiten ſind einige neu herausgegeben worden. Wie ich mich an der Hand verſchiedener Autographe überzeugt habe, ſind es auch andere Kammermuſikwerke Faſchs wert, daß ſie zu neuem Leben erweckt werden.

Auf einer Konzertreiſe nach Oſtſachſen lernte Faſch 1727 in Kmehlen die Tochter eines Pfarrers kennen und heiratete ſie. Von ihr, die mit 35 Jahren das Zeitliche ſegnete, hatte er zwei Söhne. Er ſelbſt ſtarb am 6. Dezember 1768. Einer ſeiner Söhne wurde dadurch berühmt, daß er die Berliner Singakademie gründete.

## Wiener Muſikleben im Zeichen nationalſozialiſtiſcher Umgeſtaltung.

Im Zuge der durch die politiſchen Ereigniſſe bedingten Umſtellungen wurden bisher folgende Perſonalveränderungen im öſterreichiſchen Muſik- und Theaterleben bekannt: In der Leitung der Wiener Staatsoper wurde der bisherige Staatsoperndirektor Dr. Erwin Kerber auch weiterhin belaſſen. Mt ſofortiger Wirkung ſchieden aus: Generalmuſikdirektor Bruno Walter, ſowie die Kapellmeiſter Carl Alwin und Heinrich Krips und der Oberregiſſeur Dr. Lothar Wallerſtein. Die Volksoper wird vorerſt Direktorſtellvertreter Köchel, gemeinſam mit dem Obmanne der Betriebszellenorganiſation, Hans Frauendienſt, führen. Der Landeskulturleiter der NSDAP in Wien, Staatsſekretär Hermann Stuppäck, hat zu kommiſſariſchen Leitern ernannt: An der „Akademie für Muſik und darſtellende Kunſt" Univ.-Prof. Dr. Alfred Orel; bei der „Geſellſchaft der Muſikfreunde" Prof. Franz Schütz und Dr. Fritz Zoder; bei der „Geſellſchaft der Autoren, Komponiſten und Muſikverleger" (A.K.M.) Dr. Friedrich Reidinger und Othmar Wetchy; bei der „Univerſal-Edition" Dr. Robert Geutebrück; beim „Ring öſterreichiſcher Bühnenkünſtler" Robert Valberg; bei der „Öſterreichiſchen Kunſtſtelle" Ing. Rudolf Haybach. An die Spitze des öſterreichiſchen Rundfunks wurde Dr. Emil Peſendorfer geſtellt, die Programm-Leitung wurde Dr. Ernſt Geutebrück übertragen. Der bisherige Vorſtand des Wiener Philharmoniſchen Orcheſters, Hugo Burghauſer, iſt zurückgetreten. Zum kommiſſariſchen Leiter des Orcheſters

[1] 1723 bot ein Leipziger Gönner Faſch die Stelle als Thomaskantor an. Faſch aber lehnte ab. Dasſelbe taten auch Telemann und Graupner. Erſt dann wählte der Rat Joh. Seb. Bach!

wurde Wilhelm Jerger beſtimmt. Wie verlautet, ſoll Hans Knappertsbuſch für eine verſtärkte Tätigkeit bei den Wiener Philharmonikern gewonnen werden. Auch in der Leitung der Schauſpielbühnen ſind ſtarke Veränderungen vorgenommen worden, die Führung des Burgtheaters übernahm der öſterreichiſche Dichter Dr. Mirko Jeluſich.

Der „Öſterreichiſche Komponiſtenbund“, der faſt ausſchließlich unter jüdiſcher Führung geſtanden hatte, und von dem ſich die ariſchen Komponiſten deshalb zum größten Teile ferngehalten hatten, wurde aufgelöſt; an ſeine Stelle trat der „Bund deutſcher Komponiſten aus Öſterreich“, zu deſſen Leitung Dr. Friedrich Bayer beſtellt iſt. Zum kommiſſariſchen Leiter der „Wiener Sängerknaben“ iſt Dr. Gruber beſtimmt worden. Auch die Leitung des „Wiener Schubertbundes“ wurde verändert: an die Stelle des ausſcheidenden Chormeiſters Viktor Keldorfer tratt Otto Nurrer. Die Leitung des ſtets national eingeſtellt geweſenen „Wiener Männergeſangvereines“ blieb unverändert.

## Noch einmal: „Das Recht des Dichters“*)

Sehr verehrter Herr Schellenberg!

Sie haben recht: der Dichter darf nicht zum Freiwild des Muſikers werden. Wo er es aber geworden iſt, da hat er nicht nur das Recht, ſondern ſogar die Pflicht der Gegenwehr. Sie haben von dieſem Rechte Gebrauch gemacht und haben ſich dieſer Pflicht unterzogen. Und Sie werden damit bei allen den Muſikern Verſtändnis und Zuſtimmung gefunden haben, die ſich von jeder leichtfertigen oder überheblichen Behandlung des Dichterwortes frei wiſſen. Ein je beſſerer Liederkomponiſt ein Muſiker iſt, deſto tiefer und ehrfürchtiger ſucht er, „in Dichters Lande“ einzudringen. Dieſer Satz dürfte trotz Reger allgemeine Gültigkeit beſitzen.

Sie erſehen aus dieſen Ausführungen, ſehr verehrter Herr, daß ich Ihnen grundſätzlich beipflichte. Damit iſt die Sache jedoch noch nicht abgetan. Denn ich ſelber muß mich „ſchuldig“ bekennen, unter etwa hundert Vertonungen fremder Gedichte bei einem halben Dutzend Änderungen vorgenommen zu haben. Allerdings geſchah dies in keinem einzigen Falle, um mich dem Dichter gegenüber aufs hohe Pferd zu ſetzen oder ohne den Dichter von der geplanten bzw. ausgeführten Veränderung in Kenntnis zu ſetzen und mich mit ihm über deren Tunlichkeit zu verſtändigen. Aber eben doch: Änderung!

Sie werden fragen: „Weshalb denn ‚Änderung‘? Wenn Sie ſchon irgendein Gedicht der Vertonung für wert hielten, dann muß es Ihnen doch als Ganzes zugeſagt haben. Wozu dann teilen, flicken, ſtückeln?“

Ich begreife Ihre Entrüſtung. Ehe ich mich aber weiter erkläre und verteidige, möchte ich vorausſchicken: eine Änderung an einem als ausgereift erkannten Gedichte iſt mir nie in den Sinn gekommen, wird mir auch nie in den Sinn kommen. An einem ſolchen Werke habe ich, der Muſiker, mich zu bewähren, nicht umgekehrt das Gedicht an meinen etwaigen muſikaliſchen Plänen und Einfällen. Änderungen an guten Gedichten, die durchkomponiert werden ſollen, halte ich unter allen Umſtänden für unſtatthaft. Denn hier hat der Muſiker es ja in der Hand, den Bildern und Formen der Vorlage frei nachzugehen, ſich alſo als Tonſetzer völlig in ſeinem Elemente, d. h. aber, als Herr über die Mittel ſeiner Kunſt zu fühlen und entſprechend zu betätigen.

Die einzigen Freiheiten gegenüber dem Dichter, die ich mir gelegentlich erlaubt habe, betrafen das Strophenlied. Nicht alle Dichter, die einen guten Anfangsgedanken haben, beſitzen die Gabe, aus dieſem guten Anfangsgedanken wirklich „etwas zu machen“. Entweder bleibt alles ſchon in den erſten ſchönen Anläufen ſtecken, oder es reicht die Kraft nicht hin, den Schluß- und Höhepunkt richtig zu „nehmen“ oder aber, es treten ſo viele Seitengedanken hinzu, daß der Fortgang des Ganzen dadurch aufgehalten und die innere Geſchloſſenheit des Werkes gefährdet wird. Nicht ganz ſo ſelten, wie man vielleicht annehmen möchte, miſcht ſich auch „Literatur“ unter echte Dichtung. Natürlich kann man auch „Literatur“ vertonen und ſingen; dennoch ſieht ſie der empfindliche Muſiker lieber — vom Rücken her.

*) Siehe „Zeitſchrift für Muſik“, Februarheft 1938.

Und dann noch ein recht wichtiger Geſichtspunkt: manches Gedicht wirkt dank ſeiner Bilderkraft und -vielfalt, ſowie dank ſeines reichen Gefühlswechſels als Leſe- oder Sprechgedicht ausgezeichnet, büßt jedoch eben durch jene Vorzüge ſehr an Wirkung ein, ſobald es geſungen wird. Eine ſinnvolle *Vereinfachung* — nicht Verſimpelung und nicht Verballhornung! — hilft dem Übel oft überraſchend gut ab. D. h. aber: macht aus dem *Gedichte* ein *Lied*. Vielleicht haben Sie auch ſchon die Erfahrung gemacht, daß manche Dichter überhaupt keinen Sinn für das Lied haben. Sie ſind deshalb keine ſchlechteren Dichter, als wenn ſie dieſen Sinn beſäßen. Denn heute gehören Wort und Ton ja nicht mehr *urſprünglich* zuſammen. Aber befremdlich bleibt es doch, wenn man erlebt, daß dieſer oder jener Dichter einen brauchbaren Liedgedichteinfall einfach nicht nützt, ſondern ſich durch irgendwelche Umſtände beſtimmen läßt, den betreffenden Einfall im Sinne „abſoluter" Dichtung auszuwerten.

Doch genug des lehrhaften Geſprächs. Einige Beiſpiele ſollen das Gemeinte verdeutlichen. Ich nehme an, daß auch Ihnen das Beiſpiel am geeignetſten erſcheint, über den Gegenſtand und Wert des Streites ins Reine zu kommen.

Allerdings werden Sie im Folgenden Ihre an ſich vollberechtigte Forderung, die *Namen* der Dichter zu nennen, nicht erfüllt finden. Der Grund iſt lediglich der, daß ich mit dem Namen des einen der drei in Frage Kommenden vorerſt noch hintanhalten muß. So mögen denn alle drei ungenannt bleiben. Zank mit irgendeinem von ihnen iſt alſo nicht der Grund des Verſchweigens, noch weniger Geringſchätzung. Im Gegenteil: ich bin jedem Dichter, der mich zu einem Liede begeiſtert hat, aus ehrlichem Herzen heraus dankbar. Denn ich weiß und vergeſſe nicht: ohne *ſein* Werk wäre das meine nicht vorhanden.

*Erſtes Beiſpiel*: Eine ſchwungvolle und kernige Darſtellung der Gründe deutſcher Wanderung in alle Welt. Knapp. Prachtvoll geeignet, einen Wechſelgeſang zwiſchen Vorſänger und Chor daraus zu geſtalten. 1. Strophe:

„Oſtlandfahrer, Ahnenblut,
zogen einſt mit Pflug und Schwert."
    Singe, ſinge uns: wohin?
„Bis zur Memel, burgbewehrt."

Sieben Strophen lang hielt die Kraft des Dichters vor; in der achten erlahmte ſie. Daher dann folgendes Gereime (oder auch Geleime):

„Vom Äquator bis zum Pol,
Segen wuchs aus unſerer Not."
    Singe, ſinge: weißt es du?
„Deutſchvolk ſingt im Morgenrot."

Die 8. Strophe weglaſſen, geht nicht, da dann der Abſchluß fehlt. Sie *ſo* nehmen, wie ſie iſt, geht auch nicht; denn ihre Faſſung trifft m. E. gar nicht das, was der Dichter eigentlich ſagen will. Daher ſchlug ich folgende (inzwiſchen gutgeheißene) Neufaſſung vor:

„Nun vom Gleicher bis zum Pol
hörſt du deutſchen Heimatlaut."
    Sage: *ſingt* man draußen auch?
„*Deutſchvolk ſingt, wo es auch baut*." —

Das *zweite Gedicht* heißt „Mädchenklage". Es lautet:

„*Meine Muhme hat noch Flachs geſponnen*
für die weichen, weißen Hochzeitslinnen.
Und der reiche Freier war gekommen,
doch ich hab den Reichen nicht genommen,
nein, er lag mir nicht in Herz und Sinnen.

Aber als der andere mich freite,
war es Frühling an der grünen Grenze.
Und die ganze Welt war eine weite
Wieſe, eine blütenüberſchneite
Inſel in dem lieblichſten der Lenze.

Meine Muhme hat noch Flachs geſponnen
und ich ſelber flocht mir Blumenkränze.
Längſt hab ich ſie aus dem Haar genommen,
denn der andere wird nicht mehr kommen
auf der Wieſe an der grünen Grenze.

Schwarzer Vogel flog von Hang und Hügel
unheilkündend hin zum Odertale.
Senkte über Stadt und Dorf die Flügel —
und ein Grabkreuz ſteht am Annahügel
neben manchem andern Gräbermale.

Meine Muhme hat noch Flachs geſponnen
für die weichen, weißen Sterbelinnen.
Möchte doch der große Winter kommen,
aller Kummer wäre mir genommen,
der ſo tief mir liegt in Herz und Sinnen."

Sie werden zugeben, ſehr verehrter Herr Schellenberg, daß dieſe Verſe in ihrer unfagbar tiefen Schwermut zur Vertonung geradezu herausfordern. Als Form kam ſelbſtverſtändlich nur die ſtrophiſche in Betracht. Beim Singen ergab ſich nun aber, daß die 2. und 4. Strophe ſich der auf die 1. Strophe gefundenen Weiſe nicht recht einpaſſen wollten. Vom rein Dichteriſchen aus beurteilt, brachten jene beiden Strophen einen wirkungsvollen Wechſel in die Strophenfolge; vom Lied her „erhört", lenkte dieſer Wechſel von der einmal eingeſchlagenen Bahn ab. Was tun? Der „Fall" ſchuf ernſtliche Verlegenheiten. Wenn mir die Überwindung dieſer Verlegenheiten auch als eine Art Durchhauen des gordiſchen Knotens erleichterte — Ihnen wird Sie — wenigſtens zunächſt — als „ſchmachvolle Preisgabe des Dichters" und als „derbe Entwürdigung ſeines Kunſtwerks" erſcheinen. Sei's drum. Ich konnte jedenfalls nicht anders: ich ſtrich die 2. und 4. Strophe und gab der 3. (jetzt 2.) als Schlußſatz die Worte: „ſtarb für Volk und Land an grüner Grenze."

In dieſer Zeile iſt alles enthalten, was die ausgefallenen Strophen mitteilen und ausmalen. Die drei übriggebliebenen Strophen aber bilden jetzt eine für mein Empfinden wunderbar geſchloſſene Einheit. Sie ſind nur noch Dichtung. Und ſie wirken, gut geſungen, unwiderſtehlich erſchütternd.

Gewiß: der Dichter hat ein Opfer bringen müſſen. Aber er hat doch auch eine Gegengabe dafür erhalten. Das darf nicht überſehen werden. —

Beim dritten Beiſpiel handelt es ſich um ein Soldatenlied:

„Wir grauen Soldaten, in Reih und Glied
marſchieren ſo luſtig und ſingen ein Lied,
die Stiefel dröhnen darein:
Ade nun, geſchieden muß ſein!

Und wo wir marſchieren, aus Hütte und Haus
ein herziges Schätzel, das äugelt heraus,
die Pfeifen rufen hinein:
Ade nun, geſchieden muß ſein!"

In den weiteren drei oder vier Strophen wurden nun die einzelnen Schätzchen benamſt und beſungen. Ohne Zweifel eine für den Dichter reizvolle — und übrigens famos gelöſte — Aufgabe. Dennoch: zum Singen taugte dieſe „Galerie ſchöner Mädchen" nicht; ſie war langweilend. Alſo ließ ich ſie fallen und fügte den beiden mitgeteilten Strophen ſofort den Schluß an:

„Wir grauen Soldaten, wir ziehen davon
mit Stiefelgedröhn und Pfeifenton.
Nun ſchlafen die Schätzlein allein:
Ade nun, geſchieden muß ſein!"

Das war wiederum eine einſchneidende Operation. Wie der Singerfolg aber bewies, eine heilſame. Kein Singender vermißte etwas in der Abfolge der Strophen; der Sinn iſt nirgendwo geſtört, das Bild nirgendwo verwirrt.

Und nun behaupte ich allen Ernſtes: zu ſolchen Änderungen, die das Gefüge der Dichtung nicht weſentlich ſtören, jedenfalls niemals an ihren Kern rühren, die aber andererſeits den Erforderniſſen des Liedes entſprechen, iſt der Muſiker berechtigt. Unter Umſtänden ſogar verpflichtet. Das klingt hart, klingt unverſtehend, klingt unkünſtleriſch, klingt hochmütig. Ich weiß es. Und iſt doch nicht wegzudenken oder gar totzuſchweigen. Darum bittet der Muſiker jetzt den Dichter, ſich die Mühe zu geben, einmal mit „in des Muſikers Lande zu gehen“, alle Empfindlichkeit abzulegen und einfach mit zu — ſingen! Vielleicht ſchlägt dies wache Singen dann Brücken von einem zum anderen . . .

Eines ſei allerdings nicht verhohlen: ich habe mich immer weitaus wohler gefühlt, wenn ich ein Gedicht ſo, wie es war, annehmen und „in Muſik ſetzen“ konnte. Das Ändern war und bleibt ein Notbehelf. Aber es war und iſt nicht in jedem Falle ein Verbrechen. Von dieſer Überzeugung laſſe ich mir nichts abdingen.

Ich brauche dies auch umſo weniger, je klarer ich erkenne, wie das Volk mit den Dichtern und Tonſetzern umſpringt. Da findet oft und oft der ſchönſt erdachte Vers, die wohlgeſetzteſte „Phraſe“, der kunſtvollſte Rhythmus uſſ. keine Gnade vor Volkes Ohren; alles wird unbarmherzig nach deren inneren Geſetzen zurechtgeſungen. Aber ſeltſam: kaum je iſt durch ſolches Zurechtſingen ein Lied ſchlechter geworden! Sollte dieſe Tatſache nicht beide, den Dichter wie den Muſiker, tröſten können?

Aber: wären wir bloß erſt ſo weit, daß wir im Volke leben, d. h. alſo: daß man mit uns „umſpränge“ — wir wären weit (und hoch) genug! Jedenfalls beſchwerten wir uns dann über gar nichts mehr. Freilich: wir wüßten dann ja auch nicht, wer alles an unſeren Muſenkindern herumdokterte. Solches Nichtwiſſen wirkt natürlich weitaus verſöhnender als das Bewußtſein: da haſt du wieder einmal dem und dem Beſſerkönner nicht genügt, und da hat dieſer . . . (!) dich doch wahrhaftig ſchamlos nach ſeinem Guſto umfriſiert! — Ich räume ohne weiteres ein: es gibt derart heilloſe Verſtümmelungen des Dichterwortes durch den Muſiker, daß der Dichter darüber wirklich in Wut geraten muß und lieber gar nicht als ſo komponiert iſt. Wenn es mir andererſeits gelungen wäre, bei Ihnen Verſtändnis für mein Anliegen mit der Wortvorlage zu erwecken, fühlte ich mich tief zufrieden und belohnt.

Mit verbindlichen Grüßen!

Ihr ergebener
Reinhold Zimmermann.

## Das Pantheon deutſcher Muſik.

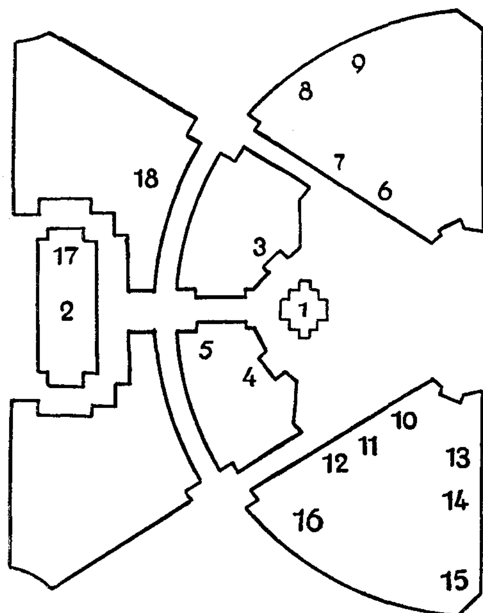
Von Auguſt Pohl, Köln.

Die Wiedervereinigung Öſterreichs mit dem deutſchen Reich wird in den Muſikerkreiſen eine außergewöhnliche Freude und Begeiſterung hervorgerufen haben. Gilt doch der Kulturkreis des Donaulandes mit ſeiner Großſtadt Wien als Zentrum deutſchen Muſikſchaffens.

Die Tradition für Kunſt und bevorzugt für Muſik iſt trotz der von antideutſchen Einflüſſen betriebenen Entfremdung erhalten geblieben.

Da iſt es verſtändlich, daß in den Tagen unerwarteten Zuſammenfindens ein lebhaftes Erinnern einſetzt an die Meiſter deutſchen Muſikgutes, die nunmehr der Heimat zurückgegeben und wieder in deutſcher Erde ruhen. Und ſomit lenke ein ſelig beſtimmender Zug von Verehrung und Liebe die Schritte zu jenem heiligen Hain.

Der Wiener Zentralfriedhof, deſſen großzügige Anlage kaum ein zweites Mal zu finden ſein dürfte, erſtand nach Auflaſſung der vielen kleinen Begräbnisſtätten an der Peripherie Wiens. Nach einer gartenkünſtleriſchen Planung wurden die markanten Geiſtesgrößen exhumiert und hier beigeſetzt. Vergeblich ſuchen wir nach einem Kuppelbau, getragen von korinthiſchen Säulen aus Stein und Marmor gefügt. Der einzige Schmuck ſind ſtumme Cypreſſen, welche die Denkmale umrahmen. Kleine Blumengebinde findet man wahllos auf den einzelnen Gräberflächen verſtreut. Sie künden von dankbaren Herzen, die hier für wenige Augenblicke ſtille Einkehr hielten. Man iſt geneigt, dieſe blühenden Gaben mit jener „Liebe der Nachwelt“ in




Skizze der Gräber auf dem Zentralfriedhof zu Wien.

1 W. A. Mozart. 2 Ch. W. Gluck. 3 Franz Schubert. 4 Ludwig van Beethoven. 5 Hugo Wolf. 6 Johannes Brahms. 7 Johann Strauß (Walzerkönig). 8 Johann Strauß (Vater). 9 Joseph Lanner. 10 Johann Ritter von Herbeck. 11 Franz von Suppé. 12 Streicher. 13 Friedrich Hebbel. 14 Karl Millöcker. 15 Eduard von Bauernfeld. 16 Johann Nepomuk Nestroy. 17 Eduard Kremser. 18. Amalie Materna.

Verbindung zu bringen, um vielleicht zu ergründen, wen die Götter besonders geliebt. Da mag es kein Zufall sein, daß die Kinder Floras besonders reichlich Schubert gehören. Von jenem „Vergessen, nenn' ich zwiefach Sterben", ein Wort seines Freundes Mayrhofer, blieb er verschont.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

### *Bühnenwerke:*

Erich Sehlbach: „Signor caraffa" (Duisburg, 19. März).

### *Konzertwerke:*

Paul Bechert: Quartett für Violine, Viola, Violoncello und Klavier e-moll (Plauen i. V. durch die Kreismusikerschaft, 17. Februar).

Heinrich Funk: Lieder für Bariton mit Orchester und „Variationen für Klavier" über ein Thema von Grothe aus dem Film „Das Schloß in Flandern" (Jenaer Veranstaltung des städt. Kulturamtes: Stunde Jenaer Musiker, 14. März).

Julius Gatter: Suite für Männerchor und sechs Soloinstrumente nach Dichtungen von Morgenstern (Plauen i. V. durch den Riedelschen Männerchor).

Walter Girnatis: „Kajütsmusik" für Flöte, Horn, Fagott u. Klavier (Hamburg, Hamburger Bläserquintett).

Georg Grosch: Variationen und Fuge für großes Orchester (Jena, Veranstaltung des städt. Kulturamtes: Stunde Jenaer Musiker, 14. März).

Wilhelm Joerges: Klavierkonzert e-moll (Wuppertal).

Monrad Johansen: „Voluspaa" (aus dem ersten Buch der Edda) für Chor, Soli und Orchester (Gewandhaus Leipzig, Leipziger Singakademie, 2. April).

Frieda Kern: 4 Stücke für Bläserquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott (Philharmonische Bläservereinigung Wien).

Zoltán Kodály: Motette „Jesus und die Krämer" (Leipzig, Motette in der Thomaskirche).

Egon Kornauth: „Zweite sinfonische Suite" (Wien, unter Oswald Kabasta).

Wilhelm Maler: Konzertstücke für Geige und Orchester (Wuppertal).

Siegfried Walter Müller: „Konzert für Fagott und Orchester" (Intern. Musikfest Baden-Baden, 22. April).

Casimir von Paszthory: „Das Jahr". Zwölf Gesänge nach Josef Weinheber (Reichssender München unter KM Hans A. Winter, 8. April).

Hugo Puetter: Sonate in G für Cello und Klavier (Frankfurt/Main, Arbeitskreis für neue Musik).

Johanna Senfter: Violin-Konzert Werk Nr. 71 (Reichssender Frankfurt/M. unter Otto Frickhoeffer, Solist: Milly Berber).

Hans F. Schaub: „Ciaconna" für Streichorchester (Braunschweig, durch die Kapelle des Landestheaters, unter Lindemann).

R. A. Schröder: „Mitte des Lebens". Eine Liederfolge (Wuppertal, unter Erich von Baur).

Erich Sehlbach: Zwei Klavier-Fantasien in C u. D (Wuppertal, Irma Zucca-Sehlbach, 18. März).

Hans Uldall: Hamburger Humoresken. (Reichssender Leipzig, Mitteldeutsches Landesorchester unter Gerhard Hüncke, 1. März).

Hermann Wagner: Kleine Partita op. 16 Nr. 3 für Klavier; Spielmusik zu zwei Stimmen für Klavier (Leipzig, Walter Bohle).

Walter Weber: Konzertstück für Violine und Orchester (Wuppertal, Max Konrad, Solist, 21. Februar).

Gerhard F. Wehle: 2. Sinfonie in H, „Pfingsten" (Zwickau i. S., unter MD Kurt Barth).

Wilhelm Weismann: „Wessobrunner Gebet" (Chemnitz, Lehrergesangverein).

Hermann Zilcher: 4. Symphonie in fis-moll op. 84 (Konzert-UA Würzburg, 16. März).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Robert Alfred Kirchner: „Der Schelm aus Flandern". Tanzpantomime. (Mecklenburgisches Staatstheater, Schwerin i. M.).

Rudolf Wagner-Régeny: „Die Bürger von Calais". (Staatsoper Berlin).

Renaat Veremans: „Annemarie". (Deutsche UA, Opernhaus Köln).

*Konzertwerke:*

Hugo Distler: „Kalendersprüche" für fünfstimmigen a cappella-Chor, Vorsänger und Sprecher (Universität Bonn, Oberhausener Singgemeinde unter Karl Heinrich Schweinsberg, 24. April).

Paul Graener: „Turmwächterlied" f. Orchester. (Int. Musikfest Baden-Baden, unter GMD G. E. Lessing, 23. April).

Paul Höffer: „Sinfonie der großen Stadt". (GMD Schulz-Dornburg und MD van Kempen).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## ESSENER MUSIKFEST 1938.

Von Dr. Gaston Dejmek, Essen.

Anläßlich des 100jährigen Bestehens des „Essener Musikvereins" veranstaltete die Stadt Essen ein Musikfest, das die letzten vier Dirigenten des Vereins, Hermann Abendroth, Max Fiedler, Johannes Schüler und Albert Bittner, am Pult sah. Die Festschrift wies in einer längeren Arbeit auf die überragende Bedeutung des eigentlichen Organisators des Essener Musiklebens, Georg Hendrik Wittes, hin, der in unermüdlicher Aufbauarbeit der Musik in Essen und Essen im Musikleben einen bedeutsamen Platz erobert hatte.

Den Auftakt der Festwoche machte die Aufführung von Bachs h-moll-Messe durch Albert Bittner, der den Musikvereinschor zu einer imponierenden Leistung führte und insbesondere den auf elementare Klanglichkeit gestellten Partien dieses monumentalen kontrapunktischen Wunderwerkes starke Eindruckskraft verlieh. Hermann Abendroth interpretierte im zweiten Konzert Bruckners „Dritte" in plastischem Ausdruck mit packenden, die Architektur der Sinfonie herausarbeitenden Steigerungen und Kontrasten. Hatten im ersten Konzert Emmy Leisners hohe Musikalität, G. A. Walters kultiviertes Stilgefühl und Mia Neusitzer-Thönissens überlegene Technik den Bachschen, jeglichen Formkanon sprengenden Riesenbau errichten helfen, so gestalteten Elly Ney und L. Hölscher als Solisten des zweiten Konzerts unter Bittners Stabführung Beethovens Chorfantasie und das als Uraufführung gleich zweimal gespielte Cello-Konzert von Max Trapp. Das letztere Werk vereinigt, durchkomponiert, die übliche dreiteilige Konzertform, deren Ecksätze, in vitaler Rhythmik äußerst musizierfreudig gestimmt, einen auf klangliche Weichheit gestellten Gesangssatz einschließen. Der Eigenstil der letzten Trappschen Gaben prägt sich verwandt in seinem op. 34 aus, das eine glückliche Synthese der vertikalen und horizontalen Prinzipien aufweist. Als aus einer wesentlich herber gerichteten und harmonischen Härten geneigten Geisteshaltung geworden, erwies sich Boris Blachers von Johannes Schüler virtuos entwickelte „Konzertante Musik für Orchester", deren Motorik in weitgespannten Ostinati fesselnde Gestalt gewann, ohne allerdings das Gefühl überzeugender Organik aufkommen zu lassen. Äußerst subtil gegeben, kamen unter Schülers Hand Debussys genialer „Nachmittag eines Faun" und Regers von sattem Streicherklang getragene G-dur-Serenade op. 95 zu Gehör. Alma Moodie spielte als Solistin überlegen Sibelius' romantisierendes Violinkonzert d-moll.

Den mehr denn begeistert gefeierten Höhepunkt erreichte das Essener Musikfest mit der zwingenden, letzte Weisheit mit höchstem Können vereinigen-

den Interpretation der „Neunten" durch den „Grandseigneur des Taktstocks", Max Fiedler, der den langsamen Satz zu einem einmaligen Erlebnis werden ließ. Unter der führenden und enthaltenden Hand der überragenden Dirigentenpersönlichkeit Fiedlers gaben Chor und das glänzend spielende städtische Orchester ihr Bestes und Letztes.

Ernst Kaller leitete die Feier mit Brahms' as-moll-Fuge ein. Den solistischen Anteil bestritten Adelheid Armhold, Margarete Lückel-Patt, Walter Sturm und Rudolf Watzke.

Im Rahmen eines Kammerkonzertes musizierte das „Kammertrio für alte Musik" edelste Gaben des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein an das zweite Festkonzert anschließender Festakt kündigte die Verleihung der goldenen Zelter-Plakette durch das Reichspropagandaministerium an den Essener städtischen Musikverein an.

## KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 11. Februar: Joh. Seb. Bach: Partita über den Passionschoral: „Sei gegrüßet, Jesu gütig" für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm." Motette für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette für zwei Chöre.

Freitag, 18. Februar: Nikolaus Bruhns: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Ed. Büchfel). — Joh. Chr. Bach: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende." Motette für zwei Chöre. — Johann Bach: „Unser Leben ist ein Schatten." Choralmotette für 2 Chöre.

Freitag, 25. Februar: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Arno Schönstedt). — Johann Bach: „Sei nun wieder zufrieden." Motette für achtst. Doppelchor. — Joh. Chr. Bach: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende." Motette für zwei Chöre. — Joh. Chr. Bach: „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt." Motette für 5st. Chor.

Freitag, 4. März: Samuel Scheidt: Psalmus sub communione „Jesus Christus, unser Heiland" für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Philippus Dulichius: „Christus humiliavit semet . . ." Achtst. Chor aus den Centurien. — Johann Michael Bach: „Herr, ich warte auf dein Heil." Choralmotette für achtst. Doppelchor. — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm." Motette für 2 Chöre.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 5. Februar: Joh. Seb. Bach: Triosonate Nr. 6 in G-dur (Vivace — Lento — Allegro) f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn." Motette für zwei Chöre (achtst.). — Joh. Seb. Bach: „Der Tag mit seinem Lichte" für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Lobet den Herrn, alle Heiden." Motette für vierst. Chor (Psalm 117).

Sonnabend, 19. Februar: Max Reger: Erste Sonate in fis-moll, opus 33 für Orgel. — Max Reger: „Nachtlied", für fünfst. Chor. — Johannes Brahms: „Schaffe in mir Gott." Motette für fünfst. Chor. — Anton Bruckner: Zwei Motetten für vierst. Chor: „Locus iste" und „Christus factus est".

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 16. Februar: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge g-moll f. Orgel (vorgetr. von Friedr. Röhr); Choral: „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen"; Motette für zwei Chöre: „Singet dem Herrn ein neues Lied".

Mittwoch, 23. Febr.: Max Henning: Fantasie und Fuge d-moll op. 74 f. Orgel (EA). — Max Drischner: Nordische Kanzona für Orgel (vorgetr. von Friedr. Röhr). — Erwin Zillinger: „Norddeutsche Landschaftsbilder." Fünf Gesänge für gemischten Chor nach Dichtungen von Th. Storm u. a. (EA).

Mittwoch, 2. März: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge c-moll f. Orgel (vorgetr. von Friedr. Röhr). — Motette für zwei Chöre: „Singet dem Herrn ein neues Lied."

Mittwoch, 9. März: Hermann Schroeder: Präludium und Fuge: „Christ lag in Todesbanden" (EA); Kleine Präludien und Intermezzi, op. 9. — Hermann Grabner: „Der Tod ist groß" (R. M. Rilke). (EA). — Hans-Oscar Hiege: Fragen vor Gottes Leiden (Altdeutsch) „O Ursprung aller Bronnen" Werk 43. 1 (EA). — Bodo Wolf: Motette für Knabenchor, op. 40 (Worte nach Grimms Märchen) (EA). — Max Reger: „Ich liege und schlafe" aus Op. 110. 2.

BARMEN-ELBERFELD. In den Wintermonaten Dezember, Januar und Februar 1937/38 warteten unsere beiden städtischen Bühnen mit der Wiedereinstudierung mehrerer Werke älterer und neuerer Meister auf. Lortzings „Waffenschmied", unter Leitung von KM Johannson, wurde mit Lust und Liebe vom Chor und den Solisten Elise Gillardon (Marie), W. Wolf (Ritter Libenau), C. Walther (Schildknappe Georg), F. Lang (Ritter Adelhof) u. a. gespielt und gesungen vor einem voll besetzten Hause. Mozarts künstlerisch

fein vorbereitete „Figaros Hochzeit“ zeigte die alte Anziehungskraft. KM Klaus Nettstraeter leitete mit großer Umsicht die Aufführungen, bei welchen sich solistisch auszeichneten: Vilma Peer (Gräfin), Olga Witt (Susanne), Rud. Wünzer (Figaro), Elise Gillardon (Page), Hilde Mertens (Marzelline), C. Walther (Basilio). Hervorzuheben sind die vorzüglich klingenden, von G. Eichhorn einstudierten Chöre. Einfach, volkstümlich und im Volksliedcharakter vertont ist Norbert Schultzes Märchenoper für kleine und große Leute „Schwarzer Peter“, der, von Walter Lieck nach einem deutschen Märchen geschickt umgearbeitet, oft an die frischen Töne eines Lortzing erinnert, bisher schon auf über 25 deutschen Bühnen zur erfolgreichen Aufführung gelangte und gleichfalls bei uns, dank einer ausgezeichneten Wiedergabe und einer Reihe höchst lebendiger Szenen und hübscher Bühnenbilder, einen vollen Erfolg hatte. Die heitere Muse war außerdem vertreten durch: den „Zigeunerbaron“, „Liebe in der Lerchengasse“, „Der Vetter aus Dingsda“.

Die erfolgreiche Uraufführung erlebte der einheimische Wilhelm Joerges mit seinem Klavierkonzert es-moll. Von dem verstorbenen Wuppertaler blinden Meister Hubert Pfeiffer vorgebildet, bekennt sich Wilhelm Joerges der ganzen Grundstimmung nach zu J. Brahms. Das Orchester tritt vielfach in den Vordergrund. Die drei Sätze bilden sich oft sinfonisch aus, indem Landschaften und Tanzszenen geschildert werden. Der hochbegabte Komponist will jedoch zuviel auf einmal sagen, und so entsteht eine gewisse stoffliche Überlastung. Tiefen Eindruck hinterließ Rudi Stephans Musik für Geige und Orchester; der Charakter ist düster und schicksalsvoll, wehmütig; der Schluß erklingt in verklärtem Licht. Uraufgeführt wurde W. Malers Konzertstück für Geige und Orchester, von Max Konrad solistisch meisterhaft betreut. Dem Orchester fällt die Hauptaufgabe zu. Von der geläufigen Form des Konzertes wird abgewichen und eine neue Bahn beschritten. Beherrschend ist die Freude am rhythmischen und harmonischen Musizieren. Die blühende Orchestersprache machte tiefen Eindruck, das neue Werk hatte einen ganzen Erfolg.

Aus der Fülle der Kammermusik kann nur das Wichtigste genannt werden. Von A. Schoenmakers Orchester hörten wir stilvoll dargeboten: Suite C-dur von Telemann; Adagio B-dur von Ries; die melodisch gehaltvolle Musik für Streichorchester von Hans Wedig; die von romantischem Geist erfüllten Sonaten Opus 78 und 108 für Violine und Klarinette von J. Brahms, sowie dessen prachtvolles Trio für Klavier, Violine und Waldhorn Op. 40. Das Goebelsche Quartett erfreute uns mit klassischer Musik von Beethoven (Op. 95), Haydn (Op. 3) und Brahms. An der Hand erlesener Kompositionen klanglichen Reizes von F. H. Richter, Joh. Chr. Bach, Tartini und Mozart zeichnete A. Siewert ein charakteristisches Bild, wie aus der Sonate sich die Orchestersinfonie entwickelte.

Ausreichend gepflegt ist in Wuppertal die Musica sacra. Uraufgeführt durch die gut disziplinierte Kurrende (Leitung Erich van Baur) wurde die Gedichtreihe „Mitte des Lebens“, 15 Lieder von dem 60jährigen Dichter der evangel. Kirche R. A. Schröder, vertont von H. Simon-Berlin. Die in schöner Sprache verfaßten Gedichte führen durch den Lauf des Jahres. Choralartig für einstimmigen Gemeindegesang, Solo (Alt) und gemischten Chor gesetzt, treffen sie Ton und Stil der evangelischen Kirchenmusik vorzüglich und eignen sich für liturgische Zwecke (Vespern) ausgezeichnet. Die örtliche Erstaufführung durch den Barmer Bach-Verein (Leitung: F. Bremer) erfuhr E. Peppings „Ein jegliches hat seine Zeit“. Das polyphon geschriebene, schwierige Werk lobt seinen Meister, kommt aber nur für erstklassige Chöre und Konzerte in Frage. H. Oehlerking.

BERLIN. An dem Tage, der zu den stolzesten deutscher Geschichte zählt, da der Schöpfer und Führer des volksdeutschen Reiches wieder in Berlin einzog, fand ein unabhängig von diesem Ereignis vorgesehener Kammermusikabend des Strub-Quartetts statt, dem durch die Weihe des Tages eine außergewöhnliche Wirkung innewohnte. Das im Rahmen der Volksbildungsabende im Bürgersaal des Rathauses Schöneberg stattfindende Konzert vermittelte selten gehörte Werke von Haydn und Schubert, des ersteren Lerchenquartett D-dur (op. 64 Nr. 5) und Schuberts spätes Streichquartett G-dur (op. 161). Die hinreißende, Haydns ganze Anmut entzaubernde und Schubert auf das tiefste durchdringende Wiedergabe durch die vier Meister des Strub-Quartetts war es nicht allein, die den Abend zu einem einzigartigen Erlebnis machte. „Heute grüßen alle Deutschen aus der Ewigkeit. . .“ Das wunderbare Wort des Reichsstatthalters Dr. Seyß-Inquart lebte in den Klängen, die zum ersten Male nicht als über Grenzpfähle entlehnte galten, nicht vom „österreichischen Genie“ im volkstrennenden Sinne mehr stammten. „Alle Deutschen aus der Ewigkeit . . .“ Der eine dieser beiden beglückte ein Volk, das schon in diesen Klängen vor eineinhalb Jahrhunderten völkerbundswidrig zueinander fand, mit dem hymnischen Liede, das als Bekenntnisschwur immer fester die Einheit zusammenschmiedete, bis es den Vollender grüßen konnte. Der andere kannte über die bittersten Jahre der napoleonischen Knechtschaft hinweg kein anderes Bekenntnis als das befreit hinausgerufene: „Nun jubelt laut, ihr Deutsche!“

Nun trennt uns wie von den Lebenden keine äußere Schranke mehr von denen, die in des Reiches Ostmark dem deutschen Namen zur Ehre wirkten.

Jene zwei Unvergänglichen wurden zum klingenden Gleichnis. „Heute grüßen alle Deutschen aus der Ewigkeit den Führer als den Vollender."

Seltsamerweise klang der Abend zwar in jubelnden Beifall für die hervorragenden Künstler aus (denen sich noch Karl Heinrich Schirmer mit Schumanns Sonate fis-moll, op. 11 zugesellte), jedoch das, was aus der Veranstaltung hätte werden müssen, fehlte auf seiten des Publikums. Das lag aber zweifellos daran, daß wir die großen Meister der Ostmark unter dem Bekenntnisschwur des Liedes der Deutschen ohnehin zu den „Unsrigen" rechneten. A. Ch. Wutzky.

CHEMNITZ. Das „Werbekonzert" der städtischen Kapelle, in dem GMD Leschetizky u. a. Mozarts Jupitersinfonie aufführte und der neue Solocellist Hans Hagen seine glänzende Begabung an d'Alberts Cellokonzert erwies, gab in seiner Güte einen Vorgeschmack von den Meisterkonzerten, deren Spielfolgen klassische und neue Musik in kluger Mischung vermittelten. Leschetizky fühlt die Verpflichtung des verantwortungsbewußten Orchesterleiters gegen lebende Tonschöpfer und wird, trotz oft ablehnender Haltung der Konzert—nichtbesucher, nicht müde, sich für gediegene Neuheiten einzusetzen. So hörten wir nicht nur Beethovens 6. und 8. Sinfonie, Strauß' „Aus Italien", Brahms' 1. Sinfonie in werktreuer Wiedergabe, sondern auch Paul Graeners mit großem Orchester naturselig schwärmende „Waldmusik" und Max Trapps in eigenwilliger Linearität geschriebenes, von spannungsreichen Bewegungskräften vorwärtsgetriebenes „Konzert für Orchester" (W. 32). Starke Eindrücke hinterließen auch die Solisten dieser Konzerte: Eduard Erdmann mit dem gedankenträchtigen Klavierkonzert Regers, Dusolina Giannini mit dramatischen Arien, Wilhelm Backhaus mit dem aus der Fülle seiner reifen Musikalität gestalteten d-moll-Konzert von Brahms, Herbert Charlier mit dem schwungvollen Klavierkonzert Tschaikowskys. In den beiden Meisterkonzerten, die Charlier dirigierte, hörten wir Bruckners 5. Sinfonie in der Urfassung, Regers Mozart-Variationen., Mussorgskys sinfonische Phantasie „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" und Ravels farbenschillernde Suite „Daphnis und Chloe"; dazu Dvořáks Cellokonzert, mit überlegener Kunst gespielt von Enrico Mainardi und Paul Graeners neues Geigenkonzert, auf kostbarer Geige hingesungen von Wilhelm Stroß. In zwei weiteren Konzerten bot Leschetizky ausschließlich neuzeitliche Musik; da erklangen, von Hanns Otto virtuos gegeigt, Willy Czerniks musizierfrohes Geigenkonzert, Georg Göhlers sinfonisch sich entwickelnde Orchester-Passacaglia, Hermann Baums impressionistisch verschwommene „Heidesinfonie", Erwin Krolls volkstümliche „Ostpreußische Tänze" und O. Respighis eigene Wege gehendes „Mixolydisches Konzert", das Prof. Schaufuß-Bonini mit bewundernswertem pianistischen Können vortrug.

Der Sinfonie-Orchesterverein spielte unter dem tüchtigen KM Werner Tschaikowskys Pathetische und Brahms' Geigenkonzert, das die begabte Marianne Tunder ebenso schön geigte wie jahrsvorher das Pfitzner-Konzert. Der NSG „Kraft durch Freude" verdanken wir die Bekanntschaft mit GMD Franz Adam und seinem Reichssinfonieorchester. Er gab edelstes Musikgut (3. Brandenburgisches Konzert, Oxford-Sinfonie, Böcklinsuite, Meistersingervorspiel) in klanggepflegtem Vortrag weiter. Ebenfalls für „KdF" spielte die ausgezeichnete Dresdener Philharmonie unter Paul van Kempen Haydns D-dur-Sinfonie (die Uhr), Mozarts Jupiter- und Beethovens Schicksalssinfonie.

Die Kammermusik lag vornehmlich in den bewährten Händen der Städtischen Kammermusikvereinigung, der Herbert Charlier als durch seine Kunst mitreißender Pianist angehört. Aus den fünf Spielfolgen sind hervorzuheben ein Schubertabend (Der Tod und das Mädchen, Klaviertrio B-dur), Mozarts 6. Streichquartett, Dohnanyis Klavierquintett, Regers Klarinettenquintett, Brahms' g-moll-Quartett, Beethovens c-moll-Quartett und Klaviertrio B-dur (W. 97). Das Collegium musicum trug auf alten Instrumenten Musik von Buxtehude, Sebastian und Friedemann Bach, Georg Gebel stilgerecht vor. Eine seltene Kostbarkeit lernte man in Mozarts Adagio und Rondo für Oboe, Flöte, Bratsche, Cello und Glasharmonika (durch Celesta ersetzt) kennen. — Hans Hagen gab mit Charlier einen gehaltvollen Celloabend, an dem man Brahms' F-dur-Sonate, Beethovens Mozartvariationen und virtuose Stücke von Castelnuovo-Tedesco, Dvořák und Suk in technisch reifer, warm empfundener Darbietung zu hören bekam. Einen zweiten Celloabend veranstaltete Prof. Wille mit dem heimischen Pianisten Fritz Just; seine abgeklärte Kunst schenkte uns drei Beethovensonaten in klassischer Wiedergabe. Der immer wieder gern gehörte Raoul Koczalski spielte Beethovens cis-moll-Sonate sehr männlich, gar nicht „mondscheinmäßig", Lisztsche Virtuosenmusik und Chopins große Polonäsen mit hinreißender Eleganz und schließlich eine eigene, noch ungedruckte gis-moll-Sonate, die, von poetischen Stimmungen und subjektiven Empfindungen durchweht, die reizvolle Sprache kühner Quartenharmonik und polytonal empfundener Dissonanzen spricht. Auf zwei Flügeln boten Prof. Walter Bachmann und Fritz Just Mozarts D-dur-Sonate, Brahms' F-dur-Sonate und Regers Passacaglia und Fuge in fein aufeinander abgestimmtem Zusammenspiel.

Die Chormusik ist leider etwas in den Hintergrund getreten. Der leistungsfähige Lehrergesangverein gab nur ein Kirchenkonzert, in dem KM Seebohm die gewaltige Motette von

Marx' „Werkleute sind wir", Gerstbergers polyphone Claudius-Motette und Wilhelm Weismanns Wessobrunner Gebet (UA!) zu Gehör brachte. Der Bürgergesangverein feierte die 20jährige Verbundenheit mit seinem Chormeister Paul Geilsdorf mit der Aufführung einer Reihe Geilsdorfscher Chöre und Lieder, die sich als gesunde, volksnahe Musik durchgesetzt haben. In der Paulikirche führte KMD Paul Geilsdorf mit den Chören der Pauli-, Andreas- und Schloßkirche dreichörige Gesänge von Prätorius, Hasler, Schütz (u. a. „Saul, was verfolgst du mich?), sowie Bachs doppelchörige Motette „Nun ist das Heil" auf; dank der getrennten Aufstellung der Chöre wirkten die Werke ungemein dramatisch. Die von Ewald Siegert betreute Bachgemeinschaft widmete sich in ihren Abendmusiken der großen Kunst Bachs und verwandter Meister. Siegert, der einer der führenden Orgelspieler ist, spielte Toccaten und Fugen von Bach, führte aber auch seine großen Motetten auf; von Brahms kamen das Deutsche Requiem und die packenden Fest- und Gedenksprüche, aus Siegerts reichem Schaffen der großgestaltete 94. Psalm zu Gehör. Auch der Lukaskantor Seifert nahm sich des Deutschen Requiems an. Wertvolle Kirchenmusik bieten in regelmäßigen Orgelabenden und eintrittsfreien Motetten Organist Richter, KMD Geilsdorf, die Kantoren John, Starke, Otte und Lachmann. In der neuerbauten Kreuzkirche musiziert Lachmann mit künstlerischem Ernst mit seinem Chor und auf der schönen Eule-Orgel, auf der auch Prof. Friedrich Högner und der Leipziger Universitätsorganist Fleischer Gastkonzerte gaben.

In der Oper bürgen GMD Leschetizky, KM Charlier und Oberspielleiter Dr. Tutenberg für werkgerechte Wiedergabe der mit Umsicht ausgewählten Werke. Als gewissenhafter, durch die Bayreuther Schule gegangener Wagnerdirigent vermittelte Leschetizky sorgsam ausgefeilte Aufführungen des Lohengrin, der Meistersinger und der Walküre, der im Frühjahr geschlossene Ring-Aufführungen folgen sollen. Als Neuheiten brachte er Puccinis „Schwalbe" und Rossinis „Italienerin in Algier". „Die Schwalbe" ist Puccinis Versuch, eine Operette zu schreiben; es wurde aber die Tragikomödie einer Kokotte daraus, die der Kameliendame sehr ähnelt. Die Musik ist freilich echter Puccini: schön geschwungene Gesangslinien, gefällige Tanzweisen, ausgeformte Ensembles entzücken in ihrer feingliedrigen Rhythmik und aparten Harmonik das Ohr. Von ihrer Gefühlsseligkeit sticht die mutwillige Heiterkeit der „Italienerin in Algier" sichtlich ab. Vor der schwebenden Anmut dieser Musik, ihrer sprühenden Laune, ihrer beschwingten Rhythmik, der Biegsamkeit ihrer sich jeder Situation anschmiegenden Melodien muß jeder Griesgram die Waffen strecken. — KM Charlier konnte sein musikantisches Temperament und seinen feinen Klangsinn an Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna", am „Rosenkavalier", an „Cavalleria" und „Bajazzo" erweisen. Aber er empfand auch die Lyrik von Schumanns „Genoveva" und die Poesie von „Hänsel und Gretel" feinhörig nach. In einer liebevollen Neuinszenierung von „Zar und Zimmermann" blühten die liebenswerten Reize der Musik Lortzings unter der Leitung des KM Krauße auf; Lars Larsson, der seinen Sinn für wirksame Komik schon an der „Italienerin" erprobt hatte, ward als Spielleiter dem biedermeierlichen Humor Lortzings mit köstlichen Einfällen gerecht. Prof. Eugen Püschel.

DRESDEN. Prof. Rudolf Mauersberger, der sich mit dem berühmten Dresdner Kreuzchor immer wieder für neuzeitliches Schaffen einsetzt, brachte eine vierstimmige a cappella-Messe des Dänen Niels Otto Raasted zu Gehör. Das Werk wurde ideal schön und vollendet gesungen, so daß seine tonsetzerischen Werte in hellstes Licht traten. Diese liegen in einer meisterlich beherrschten kontrapunktischen Technik, im feinen Empfinden für die Klangwirkungen reinen Vokalsatzes und im gemäßigten Farbenreichtum einer stets fesselnden Harmonik. Es ist hier eine Art neuer Palestrina-Stil verwirklicht, nicht durch altertümelnde Nachahmung, sondern durch Wiedergeburt im Sinne heutigen Empfindens, wobei oft fühlbar nordische romantische Einstellung hereinspielt. Anschließend möge noch der Wiedergabe von Bachs „Weihnachtsoratorium" durch Mauersberger gedacht werden, die zu den regelmäßigen großen stehenden musikalischen Ereignissen unserer Stadt zählt.

Die Sinfoniekonzerte im Opernhaus wie die der Philharmonie haben weiterhin mit unterschiedlichem Glück Neuheiten vermittelt. Eine Stilprobe zeitgenössischen Musikschaffens, wie sie jeder gerne hört, bot Paul van Kempen bei den Philharmonikern mit der Chaconne über die Durtonleiter für Orchester von Hermann Henrich. Das Werk ist freilich schon 1911 entstanden, aber es wirkt noch heute als Ausfluß sehr entwickelten Könnens, ist einfallsreich und dabei auch klanglich anregend und wohllautend. Eine ähnliche Neuheit älteren Stils brachte Karl Böhm in der Oper mit Ermanno Wolf-Ferraris Orchesterdivertimento, das in jedem Takt die Vorzüge der Musik des bekannten liebenswürdigen Meisters der komischen Oper zeigt. Divertimento heißt zu deutsch Unterhaltung. Als solche im besten Sinne des Wortes kann man diese feingeformte anmutige Musik nehmen. Der Vortrag des Divertimentos war so recht eine Aufgabe für die Feinkunst unserer Staatskapelle und ihres Meisters Karl Böhm. Geteilt waren die Meinungen über eine ebenfalls von Böhm vermittelte Marschmusik für Bläser, Klavier und Schlagzeug von Alexander Spitzmüller-Harmersbach. Mit dem gewohnten

tonalen Empfinden kam man als Hörer bei dieſer Muſik nicht zurecht. Am verſtändlichſten wirkte ein Scherzoſätzchen, das die den Holzbläſern möglichen komiſchen Wirkungen witzig hervorkehrt. Humorvolle Einſtellung war auch das Beſte an einem anſpruchsloſen Werk des Deutſchbalten Boris Blacher, das ſich „Konzertante Muſik" nennt und ein flott gemachtes Orcheſterſcherzo darſtellt. Sein Witz iſt nicht nur klanglich, ſondern rhythmiſch begründet durch luſtige ſynkopiſche Verſchiebungen der Themen. Als eine berühmte Neuheit geſchichtlicher Prägung wurde hier wie überall das Violinkonzert von Robert Schumann begrüßt, das Paul van Kempen dankenswerter Weiſe in ſeinen ſinfoniſchen Abenden brachte, mit Kulenkampff als unübertrefflichem Soliſten.

Neuheiten intimeren Charakters bringen immer wieder einmal die zahlreichen Kammermuſik- und Liederabende. Hervorgehoben ſei als neu für Dresden ein f-moll-Klavierquartett von Max Trapp, das der Tonkünſtlerverein vermittelte, in vortrefflicher Wiedergabe durch das Berliner Sedding-Quartett und den Dresdner Pianiſten Karl Bergmann. Wie ſtets bei Trapp, ſo ſpürte man auch hier in den ſchnellen Eckſätzen eine bezwingende Energie von Triebkraft. Gerne hörte man ebenfalls im Tonkünſtlerverein eine C-dur-Partita des Dresdners Willy Kehrer: gut und ſauber gearbeitete, in den ſchnellen Sätzen freilich etwas ſehr lineare Muſik. Sehr wertvoll war die Bekanntſchaft mit einigen Liedern des Finnen Yrjö Kilpinen, in denen nordiſches Gepräge mit germaniſcher Romantik vereint iſt. Kammerſänger Arno Schellenberg bekundete, unterſtützt von dem Klavierbegleiter Guſtav Beck ſeine oft bewährte feinfühlige lyriſche Vortragskunſt.

Als Gaſtdirigenten hörten wir bei der Philharmonie Hans Knappertsbuſch und Willem Mengelberg. Beide mit Spielfolgen von Standwerken. Auch Wilhelm Furtwängler war wieder mit der Berliner Philharmonie mit einem Pfitzner-, Brahms-, Beethoven-Programm begeiſtert begrüßter Gaſt. Für ihn hatte man den 5000 Perſonen faſſenden Saal des Ausſtellungsgebäudes als Konzertſtätte gewählt, und dieſer war voll beſetzt.

Unüberſehbar iſt die Zahl der einzelnen Vokal- und Inſtrumentalſoliſten, die mit eigenen Konzerten oder auch im Rahmen der Sinfoniekonzerte hervortraten. Ihre ganz beſonderen Erfolge holten ſich Emmy Leisner, Kulenkampff, Alfred Hoehn, Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot. Neu führte ſich der noch ſehr junge Pariſer Geiger Miguel Candela mit dem Violinkonzert von Glazounow ein. Er bezauberte vor allem durch ſeinen ideal ſchön timbrierten Ton. Erfreulich iſt, daß neuerdings ſehr viel häufiger wieder fremde Kammermuſikvereinigungen kommen. So das ſchon erwähnte Sedding-Quartett. Dann das Quartetto di Roma und das Pariſer Calvet-Quartett, das ſich einen beſonderen Erfolg mit einem F-dur-Werk ſeines geiſtvollen Landsmannes Maurice Ravel holte.

Als alter Dresdner wurde an einem Balladenabend, der als Hauptwerk das Hexenlied brachte, ſehr herzlich Waldemar Staegemann begrüßt, der während ſeiner Berliner Lehrtätigkeit ſich als Vortragskünſtler offenbar noch weiter vertieft hat. Sein ausgezeichneter Klavierbegleiter war Otto Schäfer. Solche Konzertabende finden ihr Publikum vornehmlich in den Kreiſen der Opernbeſucher. Von Opernereigniſſen im Hauſe ſelbſt iſt über die Uraufführung der Mohauptſchen Oper „Die Wirtin von Pinſk" ſchon berichtet worden. Eine Neueinſtudierung von Maſſenets „Manon" unter der muſikaliſchen Leitung von Willy Czernik und in der Inſzenierung von Max Hofmüller geſtaltete ſich nach zuerſt etwas zögernder Aufnahme doch noch zu einem bleibenden Publikumserfolg. Das war vor allem Maria Cebotari als Titelheldin zu danken. Prof. Dr. Eugen Schmitz.

EUTIN. Es iſt eine muſikerfüllte Landſchaft, die einem Unſterblichen der Töne das Leben ſchenkte. In der ſee- und waldumkränzten Geburtsſtadt Carl Maria von Webers, die in den letzten Jahren auch einem namhaften Dichterkreis zur Pflegeſtätte ward, hütet nun ſchon 38 Jahre hindurch Prof. Andreas Hofmeier eine heimatverbundene Muſikkultur. Der dieswinterliche Zyklus der Hofmeier-Konzerte umfaßte vier Veranſtaltungen. In Verbindung mit der herbſtlichen Zuſammenkunft des Eutiner Dichterkreiſes war dem Landesorcheſter Nordmark (Altona) unter Leitung von Prof. Hofmeier eine klanglich gepflegte und ſeeliſch erwärmende Wiedergabe der „Paſtorale" zu danken. Prof. Dr. h. c. Guſtav Havemann ſpielte Beethovens Violinkonzert in D-dur (op. 61) aus dem Vollbeſitz geiſtiger und techniſcher Reife. Das gleiche, ſehr leiſtungsfähige Orcheſter ſpendete unter Stabweiſung von Prof. Dr. Peter Raabe eine ereignishafte Aufführung der „Eroica". Am gleichen Abend erfreute Prof. Hofmeier mit einer klanglich feingeſchliffenen und muſikantiſch beflügelten Wiedergabe von Mozarts Klavierkonzert in d-moll, ſowie mit dem virtuos gemeiſterten Weberſchen Klavierkonzert in f-moll (op. 79). Edle kammermuſikaliſche Schätze hob das Gaſtſpiel des ausgezeichneten Prisca-Quartetts (Köln), das im Weberſtädtchen einen begeiſterten Erfolg erntete. Ein Lieder- und Arienabend des talentierten lyriſchen Tenors Heinz Achgelis (vom Landestheater Neuſtrelitz) — unter Mitwirkung des trefflichen Hamburger Pianiſten Ferry Gebhardt — beſchloß die Reihe dieſer Veranſtaltungen. Ein eigener Klavierabend von Frau Käthe Kieckbuſch (Eutin) — einer Lamond-Schülerin — erwies ſich mit Kompoſitionen von Beethoven, Brahms und Chopin als wertgehaltige Bereicherung heimatlicher Muſikpflege einer Kleinſtadt.

Dr. Paul Bülow.

GRAZ. (Anfang März eingetroffen. Die Red.) Diese südlichste deutsche Großstadt ist nicht zu verwechseln mit Glatz oder Prag in der Tschechoslowakei, sondern liegt in der grünen Steiermark. Durch den Friedensvertrag von St. Germain ging das untersteirische Land, die Heimat Hugo Wolfs, verloren. In die südlichen Ausläufer des Alpenwalles lieblich eingebettet, ist Graz auf allen kulturellen Gebieten Mittlerin zwischen Nord und Süd.

Von jeher national und freiheitlich, nimmt es als Grenzlandstadt die scharf ausgeprägte Haltung gesamtdeutschen Denkens und Fühlens ein.

Diese Feststellungen an die Spitze des ersten Musikreferates über das Grazer Musikleben zu stellen, war notwendig. Die „Grazer Urania" unter ihrem draufgängerischen Direktor Dr. Gernot hatte für 17. Februar 1938 einen Grenzlandabend vorbereitet, dem durch die politischen Ereignisse (Zusammenkunft von Berchtesgaden) besondere Bedeutung zukam.

Schmetternde Bläserfanfaren und die von Prof. v. Schmeidel dirigierte d-moll-Sonate von Johann Josef Fux, dem steirischen Bach, eröffneten den Abend, worauf Gedichte und Chorgesänge folgten. Der wirksamste aller Chorvorträge, die ein starker gemischter Chor des Steirischen Sängerbundes darbrachte, war wohl der aus dem Unisono ins Polyphone anwachsende „Fackelträger" von Hermann Grabner. Prof. Köle leitete alle vorangegangenen Chöre mit großem Schwung.

Der zweite Teil des Abends war der im Verlag Stauberg, Graz, erschienenen „Grenzlandkantate" von Hanns Holenia nach Worten von Hermann Pferschey vorbehalten. Alle Besucher halten Singblätter in Händen, deren Titelzeichnung der Meisterhand E. von Dombrowsky's entstammte. Dr. Ludwig Kelbetz probte nun die Gemeinschaftsgesänge, worauf unter seiner Leitung die Kantate von Orgel und Orchester getragen, von 300 Sängern auf dem Podium und allen Anwesenden gesungen, zur Aufführung kam. Gleich einem deutschen Treueschwur stiegen die Gemeinschaftsgesänge brausend auf, großen Jubel weckend, für den Komponist und Autor danken mußten.

Am 20. Februar wurde der ganze Abend nach der Rede des Führers u. Reichskanzlers um 1/26 Uhr wiederholt und es kam nach Beendigung desselben zu begeisterten völkischen Kundgebungen. Die beiden Eckpfeiler der „Grenzlandkantate" lauten:

Nr. 1:

„Wir stehen, wo der Ahne stand
vor vielen hundert Jahren,
durch unsern Fleiß ward deutsch dies Land
und deutsch woll'n wir's bewahren."

Nr. 12:

„Uns're Heimat ist der weiten
deutschen Heimat nur ein Teil,
sie umschloß zu allen Zeiten
unser Heil: Ihr sind wir treu!"

Dr. Hans Wiach.

HAMBURG. Die in diese Besprechungsperiode fallende Arbeit der Hamburgischen Staatsoper ist gekennzeichnet durch die Vorbereitungen zur Erstaufführung von Borodins „Fürst Jgor". Man beschränkte sich daher auf die Spielplan-Wiederaufnahme von Flotows „Martha" und Egks „Zaubergeige"; die Wiederaufnahme der letzteren zeitgenössischen Oper konnte nicht verhehlen, daß die aktuelle Zugkraft dieser „Spieloper", wie Egk sie nennt, der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung hat weichen müssen; es ist ein Neuansatz auf diesem Gebiete, aber keine Erfüllung; denn der „Zaubergeige" fehlt letzten Endes jenes befreiende melodische Lachen, das einer Volksoper gebührt.

Nach sechs Jahren erklang in Hamburg wieder eine repräsentative Aufführung von Haydns „Schöpfung". Sie wurde zu einem künstlerischen Markstein des philharmonischen Konzertwinters. Eugen Jochum verstand es, etwas von jener romantischen Höltyschen Hainbundstimmung zu erwecken, die der van Swietenschen Textvorlage innewohnt. Ohne nennenswerte „dramaturgische" Eingriffe erstand das reife Alterswerk, in prächtiger Spannung, befeuert durch den idealistischen chorischen Einsatz der Hamburger Singakademie, betreut von erstklassigen Solisten (Bockelmann, Ludwig, Vincents) und untermauert durch die Zuverlässigkeit des Philharmonischen Orchesters. Dem 10. philharmonischen Sonntagskonzert stand dieses Mal Hans Schmidt-Isserstedt, der Stellvertreter des Generalmusikdirektors in der Staatsoper, vor. Dank der Erfahrung, die Isserstedt sich auch als gewissenhafter Einstudierer von Orchesterdarbietungen auf Telefunken-Schallplatten erworben hat, gelang es ihm, ein Beethoven—Tschaikowski-Programm sicher an den, lediglich durch eine kurze Verständigungsprobe heraufbeschworenen Aufführungs-Klippen vorbeizusteuern; den Gewinn des Abends bildete der solistisch ausgezeichnete Vortrag von Beethovens Violinkonzert durch Konzertmeister Rudolf Prick vom Philharmonischen Staatsorchester. Das Landesorchester Nordmark fügte seiner dieswinterlichen Festmusikreihe unter der Führung des zielbewußten altonaischen MD Willi Hammer Anfang März im Altonaer Kaiserhof ein Wagner-Liszt-Konzert ein. Schubert, Beethoven und Brahms war die Folge, die Wilhelm Mengelberg als Gastdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters mitbrachte. Und von Hannover kam Prof. Dr. Rudolf Krasselt mit seinem Orchester

des Opernhauses Hannover zu einem Gastkonzert nach Harburg-Wilhelmsburg, in die dortige Stadthalle. Daß wir es hier mit einem Kulturorchester allerersten Ranges zu tun haben, belegte eine klassische Vortragsfolge, die sich ebenfalls aus Beethoven, Schubert und Brahms zusammensetzte. Kraßelt repräsentiert den Typ unserer alten Dirigentengeneration, wie ihn ein Muck, ein Wendel verkörperten und wie ihn ein Hausegger heute noch darstellt: konzessionslose „Einfuchser", die im Drill des Orchesters die Voraussetzung zur Entfaltung ihres vergeistigten Musikantentums sehen.

Das Hamburger Bläserquintett — Mitglieder des Philharmonischen Staatsorchesters unter Führung des Soloflötisten Kammermusikers Lorenz — gefällt in seinen Kammermusikabenden durch geschmackvolle Programm-Aufstellung. Auf seinem dritten Abend gab es neben einer geistig konzentrierten, von einer üblichen stimmungshaften „Harmoniemusik" Abstand nehmenden Suite für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott des in Rom lebenden Italieners Ezio Carabella (EA) die Uraufführung der „Kajütsmusik" für Flöte, Horn, Fagott und Klavier des Hamburger Komponisten Walter Girnatis, ein ausgesprochen witziges und musikantisches Stück, „angewandte" und milieubedingte Musik, die — auch wenn man sie als Gelegenheitsmusik des rührigen Komponisten betrachtet — doch durch geistigen Tiefgang bei ausgesprochener thematischer und atmosphärischer „Wasserkanten-Nähe" fesselte.

Während in der „Fachschaft" Chormusik die traditionserfüllte „Bergedorfer Liedertafel" unter Leitung von Otto Stöterau eine eindrucksvolle Aufführung von Händels „Alexanderfest" in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander vermittelte, ließ sich die Einstudierung der Bach-Gemeinschaft Hamburg des Händelschen „Messias" — ebenfalls in der Chrysanderschen Fassung — unter der Leitung des strebsamen Organisten Kurt Pickert in der Hamburger Sankt Katharinenkirche erheblich problematischer an, da sie bei der, aus materiellen Gründen gebotenen, kleinen Besetzung über dem „Kultischen" die monumentale Wirkung vergaß, die diesem Werk, das Händel nach der Dubliner Uraufführung durch seine spätere Londoner Fassung besetzungsmäßig erheblich erweiterte, nun einmal innewohnt; so wurde mehr der Eindruck einer matten Passion an Stelle eines sieghaften Oratoriums erweckt; womit auch der Grenzfall zwischen historischer Einstellung und praktischem, zeitnahem Aufführungsgebot kurz umrissen sei.

Wir sind uns bewußt, mit der Aufzählung der Klavierabende von Winfried Wolf, Claudio Arrau, Frieda Stahl und Max Martin Stein nur einen verschwindend kleinen Ausschnitt aus dem hiesigen Auftreten namhafter deutscher und ausländischer Solisten und Virtuosen — Pianisten, Sänger und Instrumentalisten — gestreift zu haben; wir heben diese Namen heraus, um — wie in letzterem Fall — auf den ausgezeichneten deutschen Solistennachwuchs hinzuweisen und um — wie bei den anderen Fällen — jenen Typ des Solisten zu umreißen, der bei aller gebotenen Virtuosität und technischen Vollendung in der Klarheit des Vortrags im Sinne letzter „objektiver" Werktreue fortstrebt von jenem subjektiv sich gebärdenden Startum, das heute mehr und mehr verschwindet. In den entsprechenden kirchenmusikalischen und alte Musik-Sektor spannte sich Ramin mit einem Spiel auf der neuerstellten, von P. Beckerath disponierten, von der Firma Sauer erbauten Orgel in der Christians-Kirche zu Hamburg-Othmarschen ein, während Ralph Kirkpatrick, der „langfingrige Schotte", sich auch in Hamburg in einem Solistenkonzert als Meister des Cembalos vorstellte.

Pflicht ist es uns, von den Auftreten einheimischer Solisten die Abende des Hanke-Streichquartetts, der Violinpädagogin Erika Besserer, des philharmonischen Geigers Rühr mit der Pianistin Teply wenigstens namensmäßig zu streifen.

Heinz Fuhrmann.

HERMANNSTADT/Rumänien. Die Auflösung der vorwiegend aus deutschstämmigen Musikern bestehenden Stadtkapelle im Jahre 1935 bedeutete für das Hermannstädter Musikleben einen so großen Verlust, daß er bis heute noch nicht ganz verwunden werden konnte. Zwar bietet das Orchester des Deutschen Landestheaters in Rumänien, das größtenteils aus der ehemaligen Stadtkapelle gebildet wurde, von Liebhabern verstärkt, einen vollwertigen Ersatz. Jedoch hält sich das Landestheater immer nur während einiger Monate in Hermannstadt auf. Ein für die Zwischenzeit zusammengestelltes Orchester aus Militärmusikern, Berufsmusikern und Liebhabern konnte bisher teils aus technischer Unzulänglichkeit, teils weil es zu wenig eingespielt war, den in Hermannstadt üblichen Ansprüchen noch nicht genügen. Ein Problem, das noch der Lösung harrt! Ein kurzer Rückblick nicht nur auf den gegenwärtigen, sondern auch auf den vergangenen Konzertwinter möge zeigen, was trotzdem geleistet wurde.

Der Bach-Chor als Träger vorwiegend kirchlicher Musik unter Stadtkantor Prof. Franz Xaver Dreßler führte im vergangenen Winter das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach auf, das in diesem Winter als KdF-Veranstaltung der Hermannstädter Nachbarschaften wiederholt wurde. Wie auch bei den übrigen Konzerten erwies sich der Chor als gut durchgebildet und klanglich und musikalisch gepflegt, während das Orchester den Absichten des Dirigenten nicht immer ganz folgen konnte. Als Solisten wirkten ausschließlich siebenbürgische Kräfte mit. Im vorigen Winter trat der

Bachchor außerdem noch mit „Le Laudi“ von Hermann Suter hervor und im Anfang dieſes Winters mit einer hervorragend gelungenen Aufführung von Händels „Meſſias“, bei der nicht nur der Chor, ſondern auch Soliſten und Orcheſter dank der Arbeit Profeſſor Dreßlers ſich in ſeltener Hochform befanden.

Die zweite Hauptſtütze des Hermannſtädter deutſchen Muſiklebens hielt der „Muſikverein Hermania“, der jedoch nicht nur durch die Auflöſung der Stadtkapelle, ſondern auch durch mehrfachen Wechſel des muſikaliſchen Leiters in ſeiner regelmäßigen Weiterentwicklung geſtört wurde. MD Otto Eiſenburger, der nach kurzer Dirigententätigkeit in Schäßburg ſozuſagen friſch von der Leipziger Hochſchule für Muſik die Leitung Ende 1936 übernahm, iſt nun ſeit mehr als einem Jahr bemüht, den überlieferungsreichen Chor in zielbewußter Arbeit wieder einzuſchulen. Als reife Frucht dieſer Arbeit darf man die im Februar ds. Js. erfolgte Aufführung der Missa Solemnis von Beethoven anſehen, die aus dem Werk herausholte, was unter den hieſigen Verhältniſſen überhaupt aus ihm herauszuholen war. In langer Probenarbeit hatte der Chor gelernt, auch die ſchwierigen Stellen zu meiſtern und das aus ſo verſchiedenen Kräften zuſammengeſetzte Orcheſter war zu einem einheitlichen Klangkörper zuſammengeſchmolzen worden. Als Soliſten wirkten neben den heimiſchen Künſtlern S. Cſallner und G. Borger die Berliner Martha Schilling und Oskar Jölli mit. Als Vorſtufen zu dieſem vorläufigen Höhepunkt ſind anzuſehen eine Adventfeier mit dem gut ausgefeilten Concerto grosso in g-moll von A. Corelli, ein Orcheſterkonzert mit Webers „Oberon“-Ouvertüre, Mozarts Klavierkonzert d-moll (Soliſtin: M. Klein-Hintz) und Brahms' erſte Symphonie, eine ſommerliche Serenade im hiſtoriſchen Schloßhof des Brukenthalſchen Palais mit Chormuſik und der „Kleinen Nachtmuſik“ von Mozart, ein zweites Orcheſterkonzert mit Händels Concerto grosso g-moll, dem Klavierkonzert von Mozart in A-dur (Soliſt: MD O. Eiſenburger) und Beethovens 5. Symphonie und in dieſem Winter eine Adventfeier mit Chören von K. Thomas, L. Schröter, alten Weihnachtsliedern im Satz von O. Eiſenburger und Orgelwerken von J. S. Bach, ſowie eine Chorfeierſtunde des geſamten Hermannſtädter Sängerbundes ebenfalls unter der Leitung von MD Eiſenburger, die zeitgenöſſiſches Geiſtesgut in Worten und Tönen bot.

Als wertvolle ſtändige Einrichtung des Hermannſtädter Muſiklebens ſind noch die regelmäßigen Motetten des Knabenchors der Brukenthal-Schule unter der Leitung von Fr. X. Dreßler zu nennen, die nach dem Vorbild der Leipziger Thomaner aufgebaut ſind und über deren Wirken anläßlich ihres 15jährigen Beſtehens im Januarheft dieſer Zeitſchrift berichtet wurde.

Was die Kammermuſik anlangt, ſo erfreut ſich Hermannſtadt in ſteigendem Maße des Beſuches reichsdeutſcher Künſtler von Rang, deren Konzerte ſtets mit ſtärkſter allſeitiger Anteilnahme aufgenommen werden. In dieſem Winter hörte man das Fehſe-Quartett, den Pianiſten Franz Rupp mit dem Geiger Hugo Kolberg, den Pianiſten Richard Staab und ſchließlich das Berliner Kammerorcheſter unter GMD H. v. Benda.

Unter den heimiſchen Kammermuſikveranſtaltungen iſt der Violinabend des beſten deutſchen Geigers in Rumänien Willy Teutſch (Kronſtadt) mit einem, abgeſehen von Mozarts A-dur-Konzert, allerdings ziemlich oberflächlichem Programm und ein Konzert auf zwei Klavieren der Pianiſtinnen M. Klein-Hintz und O. Bruckner mit Werken von J. S. Bach, Chopin und Karl Haſſe zu nennen. In einem beſonderen Kammermuſikabend wurde der klaſſiſch eingeſtellte 75jährige Hermannſtädter Komponiſt Gerhard Schuſter geehrt, der durch Klangſchönheit und Ausgeglichenheit des Satzes überraſchte, während in einem anderen, ebenfalls von heimiſchen Künſtlern beſtrittenen Abend Kompoſitionen des beßarabiſchen Koloniſtenſohnes Helmut A. Fiechtner erklangen. Dr. Martha Bruckner.

JENA. (UA Heinrich Funk, Klavier-Variationen und Georg Groſch, Variationen über ein eigenes Thema und Fuge für Orcheſter.) Die „Stunde Jenaer Künſtler“, vom Städtiſchen Kulturamt im vorigen Monat ins Leben gerufen, um Jenaer ſchaffenden und ausübenden Künſtlern Gehör zu verſchaffen, zeigte im März ihren Wert: es kamen Werke von allgemeiner Bedeutung zur Uraufführung, die ſonſt noch lange im Schreibtiſch gelegen hätten.

Heinrich Funks (geb. 1893) Klavier-Variationen verleugnen die Erinnerung an Max Regers Variationenkunſt nicht, ſind aber frei im Stil und von perſönlichem Charakter. Die harmoniſchen Spannungen des Themas von Franz Grothe (Langſames Marſchtempo, aus dem Film „Das Schloß in Flandern“) werden folgerichtig und in ſpannendem Wechſel entfaltet, viele Einzelheiten ſind ſehr reizvoll. Das Werk iſt auch techniſch beachtenswert: es nutzt die Ausdrucksmittel des Klaviers in muſtergültiger Weiſe aus und verlangt einen techniſch überlegenen und fantaſiereichen Geſtalter. Hilde Knopf beherrſchte das Werk vollkommen und arbeitete auch den geſchloſſenen Geſamtbau überzeugend heraus.

Drei Orcheſterlieder Funks zeigen auch in der Inſtrumentierung einen weichen und träumeriſchen Charakter, das dritte („Ich lebe mein Leben“ von Rilke) iſt zu großem Stil geſteigert.

Georg Groſch (geb. 1895) dirigierte ſeine

„Variationen über ein eigenes Thema und Fuge op. 16 für großes Orchester“ selbst und brachte mit dem Jeaner Sinfonieorchester den leidenschaftlichen Charakter des Werkes zu vollkommener Darstellung. Es fesselt von Anfang an und reißt in Spannung und düsteren Rückschlägen mit sich fort. Die Instrumentation unterstreicht den melodischen und affektiven Charakter — und doch ist bei aller Freiheit des Stils und der Sprache das Werk von zwingender Logik, auch in der Schlußfuge mit ihrem weitschwingenden Thema, die mit ihren choralartigen Höhepunkten mehr an Bruckner als an Reger gemahnt und einen großartigen Abschluß bildet. Dr. Leo Hartmann.

KÖNIGSBERG. (Oper.) Die Oper in Königsberg, geführt von Generalintendant Edgar Klitsch, steht in jeder Hinsicht auf der Höhe, die sie als östlichste musikalische Kulturstätte in Deutschland innezuhalten verpflichtet ist. Das Spieljahr 1936/37 brachte als bedeutendste Erstaufführung Siegfried Wagners „Sonnenflammen“. Die Aufführung war hervorragend, aber wohl weniger durch die Werte des Werkes selbst veranlaßt, denn als Huldigung für Bayreuth gedacht, für welche die anwesende Frau Winifred Wagner danken konnte. Die musikalische Leitung durch W. Tr. Reuß brachte die bunte Klangpracht temperamentvoll zum Erklingen, die Hauptdarsteller (Trickartz, Poerner, Siegmund, Rita Weise) ernteten verdienten Beifall. Puccinis „Gianni Schicchi“ und Grimms „Zaubergeiger“ waren weitere neuere Werke, während zeitgenössische Musik leider fehlte. Hervorzuheben seien noch „Carmen“, „Verkaufte Braut“, „Bohème“, an Charfreitag „Parsifal“ mit Gästen (Pistor) und dem trefflichen Gurnemanz Roths. Die Spielzeit 1937/38 wurde mit „Tannhäuser“ in der Pariser Fassung eröffnet, lebenskräftig und eindringlich inszeniert von Generalintendant Klitsch und mit echtem musikalischem Bühnentemperament von Reuß geleitet. Eine ausgezeichnete Neuinszenierung durch Schroeder und Ausstattung in fesselnden Bühnenbildern durch Vogel erfuhr „Traviata“. Lore Fischbach war eine beseelte Darstellerin der Titelrolle, Trickarts und Spilcker spielten und sangen die männlichen Hauptrollen geschmackvoll. Auch der „Troubadour“ kam in stilvoller Aufführung mit Rita Weise als Leonore und Buschmann als Manrico, einem echten schweren Heldentenor, der als umstudierter Bariton freilich noch leichtere Höhe gewinnen muß. Die Azucena gab Elisabeth Aldor mit höchster dramatischer Darstellungskunst, einen edlen Luna sang Spilcker. Neben dem wiederholten „Rosenkavalier“ sei die „Undine“ in Neuinszenierung genannt, in der eine junge Sängerin (Erna Fahrig) schönste Erfolge buchen konnte. Ein Schlager der Spielzeit ist Wolf-Ferraris Oper „Die vier Grobiane“ geworden, die in einer bezwingenden Aufführung herauskamen: ganz köstlich waren die vier Grobiane in charakteristischen und amüsanten Typen (Meindl, Roth, Mayr, Stein), denen die vier Frauen (Armgart, Fischbach, Wemberg, Zerlett) lieblich zur Seite standen. Fritz Schröders Regie fand ein prickelndes Buffotempo, unter Stabführung von Reuß wurde sauber musiziert. Zur Kantfeier der Universität am 13. Februar (deren musikalischen Teil nebenher gesagt der Unterzeichnete mit Werken Sch. Fr. Reichardts, des gebürtigen Königsbergers, darunter einem prächtigen Cembalokonzert, ausführte) gab es „Fidelio“ in festlicher Aufführung unter der rassigen Leitung von Reuß, in ausschöpfender Inszenierung von Klitsch und malerischen Bühnenbildern Dr. Loefflers. Die Titelrolle war durch Thea Combruch in jeder, auch figürlicher Hinsicht, schön und packend gestaltet. Neben Verdis „Don Carlos“ sei dann der einzigen modernen Oper, dem erfolgreichsten Werk der Gegenwart, Gersters „Enoch Arden“ Erwähnung getan. Die Musik hat ihre Werte mehr im Musikdramatischen als im rein Musikalischen, was für eine veristische Oper keinen Tadel bedeutet. Das Werk ist schon im Stofflichen ungemein ergreifend und ist kurzbündig und echt dramatisch gestaltet. Einen besseren Darsteller als es Condi Siegmund ist, wird diese Rolle kaum finden. Neben dieser unmittelbar wirkenden Gestalt sind die anderen Rollen weit unplastischer und unpersönlicher. Ingeborg Wennberg und Josef Poerner verkörperten die Figuren der Frau und des Windmüllers sympathisch. Reuß leitete die von Schroeder inszenierte, bis in die unbedeutendsten Nebenfiguren sorgsam und lebendig vorbereitete Aufführung mit Hingabe. Wie alle Königsberger Aufführungen war auch diese wieder von trefflicher Spielfreudigkeit beseelt und zeugte von der gründlichen und sauberen Arbeit aller Beteiligten. Prof. Dr. H. Engel.

MÜNCHEN. Die Münchener Staatsoper hat Hans Pfitzners „Palestrina“ gegenüber ganz besondere Verpflichtungen. Denn als Ort der glorreichen Uraufführung vom 12. Juni 1917, einem der unvergeßlichen Daten der Münchener Operngeschichte, besitzt man wohl eine Art Uranspruch auf das Werk, andererseits darf letzteres aber auch gerade deshalb ein vollgerüttelt Maß betreuender Liebe und Sorgfalt von seiten unserer Oper fordern. Daran hat man es zeitenweise etwas mangeln lassen. Wohl „stand“ die musikalische Legende, die unterdessen auch einmal eine gründliche szenische Erneuerung erfahren hatte, nahezu zwei Jahrzehnte hindurch auf dem Münchener Opernspielplan, allein kaum eine andere Schöpfung der deutschen Musikdramatik verträgt so wenig dieses „Stehen“ mit all seinen Folgeerscheinungen wie gerade „Palestrina“. Es ist kein Werk, das ohne Schaden von Dirigenten-

hand zu Dirigentenhand, womöglich noch ohne eingehende Probenarbeit weitergegeben werden kann, unmöglich gar, darin, wie in einer beliebigen Repertoireoper, rasch erfolgende Um- und Notbesetzungen vorzunehmen, durch die ein ursprünglich geschlossenes Ensemble allmählich durchsetzt und schließlich zersetzt wird. Und dann das Wichtigste: „Palestrina" kann nicht gedeihen ohne den Geist der Liebe, die alle am Werk Beteiligten gleichermaßen durchdringen und zu freudig höchstem Kräfteeinsatz spornen muß. Denn das Außerordentliche verlangt zugleich ein Außerordentliches an Ernst und Eifer der Wiedergabe!

Es ist nun ohne Zweifel eines der großen und bleibenden Verdienste der Aera Clemens Krauß, daß sich nunmehr, abweichend von früheren Gebräuchen, der Generalmusikdirektor persönlich, und zwar nicht aus kalter Ehrenpflicht, vielmehr mit impulsvoll warmer Neigung der Schöpfung angenommen hat. Die zahlreichen Münchener Pfitznerfreunde erlebten schlechthin ein Ideal sorgsamster, wundervoll durchformender und durchfeilender Wiedergabe. Clemens Krauß hatte nicht nur beim Orchester, das unvergleichlich schön, ausdrucksvoll und edel musizierte, auch bei den Sängern spürbare Begeisterung für Hans Pfitzner, sein Werk und dessen besonderen Stil zu erwecken vermocht. Die Tempi des Dirigenten waren im allgemeinen etwas breiter als die von Pfitzner gewohnten, sie forderten vom Sänger zuweilen ein Äußerstes an Anspannung und Atemgröße, allein man fühlte, das Werk ward aus gläubigem Herzen, mit einer letzten Hingabe zelebriert. Rochus Gliese hatte in enger Fühlung mit dem Geiste der musikalischen Legende die Bühnenbilder geschaffen; selbst die in der Regievorschrift geforderten Weinberge, die man vom Zimmer Palestrinas aus erblicken soll, waren nicht vergessen worden. Der Konzilakt wurde in einen Schloßhof verlegt, der durch ein Gitter von der Vorderbühne abschließbar ist. Rudolf Hartmanns Spielleitung wirkte im Sinne eines verkörperten Werkgewissens. Julius Patzak, zugleich einer der feinfühligsten, hellhörigsten Musiker unseres Sängerensembles, fand so in der Titelrolle eine denkbar gemäße Aufgabe, in die er sich wahrhaft versenkungstief eingefühlt hatte, und um ihn scharte sich ein Ensemble, in dem es bis in die scheinbar nebensächlichste Aufgabe keine Niete gab. Nicht alle der hervorragenden Leistungen kann man nennen, doch sollten noch Hanns Hermann Nissen (Borromeo), Adele Kern (Jghino), Elisabeth Feuge, bzw. Maria Cornelius (Silla), Hans Hotter (Morone), Julius Pölzer (Novagerio), Karl Ostertag (Budoja), Georg Hann (Ercole), Ludwig Weber (Madruscht), Georg Wieter (Pius IV.) und Felicie Hüni-Mihascek (1. Engel) namentlich aufgezählt sein.

Hans Pfitzner, der der Aufführung anwohnte, ward Gegenstand begeisterter Huldigungen. Es steht nun zu hoffen, daß, nachdem Clemens Krauß sich derart leidenschaftlich für „Palestrina" eingesetzt hat, bald auch die übrigen noch vermißten Bühnenschöpfungen des Meisters wieder in unserer Oper erscheinen, so daß wir in absehbarer Zeit erneut besitzen, was einst Stolz und Freude der Münchener Staatstheater war: das dramatische Gesamtwerk Hans Pfitzners! Dr. W. Zentner.

PARIS. Die Aufführung der IX. Symphonie durch die Berliner Philharmoniker und den Kittelschen Chor lebt noch heute in der Erinnerung aller Pariser Musikfreunde fort. Der Eindruck der Furtwänglerschen Kunsttat war so nachhaltig, daß nicht nur die Mehrzahl der französischen Kritiken, sondern auch eine Anzahl Rundfunksprecher die Ausdeutung der gigantischen Schöpfung Beethovens als Gipfel der Vollkommenheit kennzeichneten.

Mit Freuden lauschte ich auch den prachtvollen Darbietungen des Kölner Männergesangvereins, der mir noch diszipliniert erschien, als der „Wiener Schubertbund", eine der schönen Chorvereinigungen, die sich im vorigen Herbst in Paris produzierten. So hörte man die frischen Stimmen der Rumänen und bewunderte bei den Basken ihre klangliche Kultur im eigenen Folklor, ebenso wie in den Chören von Palestrina und Orlando di Lasso, an die sie sich mit Erfolg heranwagten. Die „Wiener Sängerknaben" spielten allerliebst Mozarts „Bastien und Bastienne". Bei ihrem zweiten Pariser Besuch, in den ereignisvollen Märztagen führten sie die Singspiele „Der Hauskrieg" von Schubert (hier zum 1. Male!), Offenbachs „Monsieur et Madame Denis", sowie ein nach Strauß'schen Melodien zurechtgemachtes Volksstück „Die blaue Donau" auf. Die blonden deutschen Jungen — zwanzig an der Zahl — wurden herzlichst empfangen und sehr gefeiert.

Die letzten Ausstellungsmonate haben zum Beginn der Winterspielzeit viele ausländische Konzertbesucher herbeigelockt. In den allwöchentlichen Orchesternachmittagen traf man häufig deutsches Publikum, das sich lebhaft für die französischen Musikwerke interessierte, die man in Deutschland kaum zu hören bekommt, wie die Symphonien von César Franck, Saint-Saëns (mit Orgel), Albert Roussel usw. Es war zu konstatieren, daß die Aufführungen allgemein auf höherem Niveau standen, infolge sorgfältiger Einstudierung, gewissermaßen nach „deutschem Muster"! Dadurch kam das reiche Klangkolorit der Pariser Orchester noch viel mehr zur Geltung.

Auch nach Schluß der „Expo 1937" strömte das Publikum in die „grands concerts", die jetzt mit den arbeitsfreien Tagen am Wochenende zusammenfallen. Neben der klassischen Musik nimmt das Interesse für Richard Wagner nicht ab — die Konzertvereinigungen sichern sich ausverkaufte

Häuser, wenn sie ausschließlich Werke deutscher Meister aufs Programm setzen. Und dies ärgert nicht unsere Alten, sondern manche junge Komponisten, die nur Aussicht haben in Vereinen, die zeitgenössische Musik („Triton" und „Serenade") kultivieren, anzukommen. Allerdings begegnet man dort ganz selten bedeutenden Neuerscheinungen. Eine ernst zu nehmende kompositorische Begabung besitzt Henri Barraud, der zum Internationalen Musikfest in Baden-Baden voriges Jahr mit dem „Concerto di Camera" und im kommenden April mit „Poème" für Orchester vertreten ist. Seine neueste Musik zur „Comédie de Musset" verfällt nicht, trotz ihrer Lebendigkeit, in jene spielerische Art, die man fortwährend bei Jean Françaix findet und die eher in einem Ballett am Platze ist (in Baden-Baden wird übrigens sein „Jeu sentimental" diesmal kreïrt.) Diese Kompositionsart regt auch Marcel Delannoy (den diesjährigen dritten Vertreter der französischen Tonkunst auf dem Musikfest der badischen Kunststadt) zum leichteren Genre an, wenngleich auf einer durchaus soliden Basis. Seine „Aschenbrödel-Musik" zeigte einige entzückende Einfälle echt französischen Stils.

Im allgemeinen kann man feststellen, daß das gewisse Jonglieren mit dem Kontrapunkt bei der jüngeren Generation allmählich abflaut — man hat eben zu viel Gebrauch von dieser kompositorischen Virtuosität gemacht und kann niemanden mehr damit in Erstaunen setzen! Die neuen Wege führen zur Einfachheit und Natur zurück. Der betagte Florent Schmitt offenbarte dieses Streben in seiner „Suite sans esprit d'une suite" und überraschte mit seiner Frische der Konzeption und gemäßigten Anwendung moderner Orchestermittel. Wenn man aber an die vor einigen Jahren erstandene, geräuschvolle „Symphonie concertante" für Klavier und Orchester denkt, die damals große Opposition hervorrief, so fragt man sich unwillkürlich, welches Gesicht von Fl. Schmitt wohl das wahre sei. Bei Milhaud (über den, anläßlich seiner verunglückten Oper „Maximilian" Ravel sich äußerte: „alle schlechten Seiten eines Genius besitzt er!") merkt man aber keine Besserung. Seine neueste Orchesterpartitur der „Suite provençale" ist wie zuvor mit Dissonanzen überladen. Viel durchsichtiger schreibt jetzt Tibor Harsanyi, dessen klangvoll instrumentierte Ballettmusik „Patins" Charles Münch, nach den feinsinnig gespielten „Haydn-Variationen" von Brahms, hören ließ. — Neben der seit Jahren erfolgreich bestehenden „Société Mozart" wurde neuerdings ein „Schubert-Verein" gegründet mit der Aufgabe, die bisher in Paris noch unbekannten unsterblichen Werke des Wiener Meisters aufzuführen. Man gab im ersten Konzert „Glaube, Hoffnung und Liebe" (mit Bläserbegleitung, komp. 1828) und „Drei Lieder für Männerquartett" op. 64 zum Besten, ebenso wie „Lebensstürme" für Klavier, vierhändig und das F-dur-Oktett op. 166 (komp. 1824) in einer sorgfältigen, jedoch noch nicht ganz vollendeten Auslegung. Die Mozartgemeinde leistet dagegen unter Felix Raugels Stabe stets hervorragendes; ihre Konzerte sind deshalb überfüllt und von den besten Pariser Kreisen besucht. Ende Februar führte der Verein zum ersten Male in Frankreich zwei herrliche Mozartsche Werke auf: „Regina Coeli" (Köch. Verz. 127) für Singstimme, Chor und Orchester, sowie das grandiose „Magnificat".

Der Deutsche Akademische Austauschdienst entwickelt eine rege Tätigkeit. In den geschmackvoll eingerichteten Räumen veranstaltet der Leiter Dr. Epting etwa alle Monate Musikabende, die von den französischen Universitätskreisen gern besucht werden. Man hatte Gelegenheit, dort zu begrüßen: Frau Johanna Egli-Berlin, die zur ersten Aufführung in Paris viele Lieder von Hausegger, Trunk, Zilcher und Pfitzner brachte und durch ihre ausdrucksreiche Gesangsweise allgemeine Zustimmung hervorrief, ferner das tüchtige Essener Peter-Streichquartett und zuletzt das Fiedel-Trio (München), das im Verein mit E. C. Haase-Berlin (Bariton) und Ruetz (Blockflöte) ein höchst interessantes Programm mit bestem Gelingen ausführte, beginnend mit Guillaume Dufay (15. Jahrhundert) und abschließend mit den „Deutschen Meistern um 1500".

Einen außerordentlichen Abend bot seinen Mitgliedern die „Triton"-Gesellschaft: Wolfgang Fortner stellte sich dort mit dem Heidelberger Kammerorchester vor! Er gewann dank seiner hervorragenden künstlerischen Qualitäten allgemeine Sympathien. Nach der Bachschen Kantate „Ricercare" (auf ein Thema Friedrich des Großen) dirigierte Fortner sein eigenes Konzert für Streichorchester. Bei aller Achtung vor dem kontrapunktischen Können des jungen Komponisten, wurden die Zuhörer von Karl Hoeller in seinem „Concerto di camera" mehr gefesselt, infolge der größeren Einfachheit der Struktur und der reicheren Melodik dieses Werkes. Das „Concertino" für Flöte und Orchester von Edm. von Borck erschien weniger bodenständig und die Rumänischen Tänze von Bela Bartok wirkten teils ansprechend, teils fremd.

Ich möchte nicht schließen ohne auch die Erfolge anderer deutschen Künstler zu erwähnen. Walter Gieseking spielte unerhört schön Beethovens op. 109 und 111 und erzielte im zweiten Teil seines Klavierabends in Ravels Klavierstücken Klangwirkungen, welche die Zuhörer in Entzücken versetzten. Edwin Fischer und Wilhelm Backhaus interpretierten jeder in seiner schätzenswerten Art Beethovensche Klavierkonzerte (vom Colonne-Orchester verständnisvoll unterstützt). Die beiden Pianisten fanden allseits wie immer lebhafte Anerkennung. Anatol von Roessel.

PLAUEN. Aus der Überfülle an musikalischen Veranstaltungen während der Berichtszeit (Oktober bis März) seien zunächst die Neuinszenierungen der Oper erwähnt: der unverkennbare Aufschwung unter Intendant Leutheiser und KM Jochum kam in der vorbildlichen Gemeinschaftsleistung der „Aïda"-Aufführung besonders deutlich zur Geltung. Mit Hilfe des neuen Projektionsapparates hatte Dr. Fritz Mahnke (Dortmund) dem Werk einen großartigen Rahmen gegeben, in den sich die verstärkten Chöre und die Ballettgruppen wirkungsvoll einfügten. Von den Darstellern zeichnete sich namentlich die junge Altistin Gertrud Seydewitz aus, aber auch Erna Seremi vom Staatstheater Karlsruhe (Aïda), Hugo Sauer (Radames) und Xaver Waibel (Oberpriester) boten erfreuliche Leistungen. Am 1. Weihnachtstag folgte dann eine Neuinszenierung des „Thannhäuser". Mehrfache Umbesetzungen wegen Erkrankung konnten den günstigen Gesamteindruck kaum stören und führten die verschiedensten auswärtigen Kräfte nach Plauen. Litt der Venusberg unter einer gewissen Bescheidenheit der pantomimischen Gestaltung, so erwies sich die Sängerhalle durch Anlehnung an das historische Vorbild als unnötig beengend. Viel Freude bereitete eine Wiederaufnahme von „Mignon", der Wilhelm Terboven namentlich im letzten Akt (Gardasee-Landschaft) eine glückliche Szenerie gegeben hatte. Lotte Schimpke (Mignon), Hanna Clauß (Philine), Otto Bley (Wilhelm Meister) und Friedr. Läuter (Lothario) bildeten ein Ensemble von wirklich schönen Stimmen. Schließlich kehrte auch der „Freischütz" nach längerer Abwesenheit wieder einmal bei uns ein, allerdings in etwas eigenwilliger dekorativer Aufmachung mit dem Walde als „Hauptschauplatz". Auch hier war es wieder besonders Lotte Schimpke, die unmittelbar von ihrer Begabung überzeugen konnte. In allen Werken bewährte sich Jochum als ebenso vielseitiger wie verantwortungsbewußter Dirigent; nur „Mignon" und eine weitere erfolgreiche Ausgrabung, Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" in der köstlichen Darstellung von Hanna Clauß und Friedrich Läuter standen unter der sicheren Leitung von KM Hans Moltkau. Die Tanzgruppe mit dem angegliederten Bewegungschor hatte sich unter Maria Scottis Führung eine anspruchsvolle Sonderaufgabe gestellt, indem sie Mussorgskis „Konzertphantasie für Orchester", die „Nacht auf dem Kahlenberg", pantomimisch auszudeuten versuchte.

Die Städtischen Sinfoniekonzerte unter der überlegenen Stabführung Jochums brachten als Neuheit die „Figaro-Figurinen" von Erich Anders, eine geschickt gearbeitete Variationenfolge, leider vom Publikum ohne das rechte Verständnis aufgenommen. Im übrigen hörte man an den einzelnen Abenden Pfitzners Ouvertüre zum „Kätchen von Heilbronn", Regers „Hymnus der Liebe" (mit der Berliner Altistin Emmi Leisner), die Sechste von Tschaikowsky, Chopins e-moll-Konzert (mit Lubka Kolessa), von Debussy „La Mer" und Richard Strauß' „Don Juan", Mozarts A-dur-Konzert (Willy Stech), die Siebente von Schubert, Beethovens Violinkonzert (Kulenkampff) und schließlich Franz Liszts „Faust-Sinfonie" mit Schlußchor — also eine Fülle an musikalischen Anregungen, für die man Jochum und dem ausgezeichneten Orchester dankbar sein muß.

Nicht minder prominente Gäste führte wieder die Meisterkonzert-Reihe der Vogtl. Konzertdirektion nach Plauen, u. a. Poldi Mildner („Carneval", Debussys „Reflets"), Wilhelm Stroß und Claudio Arrau in einem unvergleichlich schönen Sonatenabend (Busonis op. 36a, Kreutzersonate), Heinrich Schlusnus mit neuen, eingängigen Liedgruppen Mark Lothars, das Gewandhausquartett mit Humperdincks nachgelassenem C-dur-Quartett und Smetanas „Aus meinem Leben", ferner Ludwig Hoelscher mit Pfitzners Cellosonate op. 1 und dem neuen Konzert von Max Trapp. Kurt Böhme von der Dresdener Staatsoper setzte sich dankenswerterweise für zwei impressionistisch fein empfundene Lieder des hiesigen Komponisten Wilhelm Hohmann ein („Die schlafende Stadt", „Über die Heide").

Als vorbildliche Pflegestätte des einheimischen Kunstschaffens erwiesen sich auch weiterhin die „Musikalischen Feierstunden" der Kreismusikerschaft in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". So lernte man an neuen Werken Plauener Komponisten von Julius Gatter ein Duo für zwei Klarinetten kennen, eine Spielmusik mit prächtigen melodischen Einfällen und zügigem Ablauf in den Durchführungsteilen; dann von Hans Wolfgang Sachse „Vier besinnliche Lieder" nach Texten von R. Habetin, H. Claudius und J. Weinheber. In ihrer warm empfundenen, zwischen Impressionismus und Neuromantik orientierten Haltung wurden sie von der Dresdener Altistin Petronella Boser wirksam gestaltet. Auch Paul Bechert wandelt in seinem gleichfalls uraufgeführten Quartett e-moll mit bestem Erfolg in neuromantischen Bahnen, während Otto Färber in seinem Streichtrio op. 16 einen konzessionslos „modernen", wenn auch nicht übermäßig einfallsreichen Stil verrät. Die übrigen Abende vermittelten Schuberts „Winterreise" in der geschmackvollen Gestaltung von Hans Kunz (Zwickau), Brahms-Duette von der geschätzten hiesigen Altistin Irma Günther-Huster im Bunde mit Hilde Michael (Leipzig) und klassische Kammermusik, wobei sich Konzertmeister Langhof in der „Chaconne" als strebsamer Geiger bewährte.

Von den größeren Chorkonzerten verdient eine Wiedergabe des „Deutschen Requiems" durch den Johanniskirchenchor unter KMD Hertel, leider

in einem Schulsaal geboten, und mit Lore Schröter (Köln) in dem schwierigen Sopransolo uneingeschränkte Anerkennung, desgleichen Hermann Erdlens Kantate „Von deutscher Art" in der Wiedergabe des MGV „Ossian". Der Riedelsche Männerchor brachte als Uraufführung von seinem Dirigenten Julius Gatter eine Suite für Männerchor und sechs Soloinstrumente (u. a. Celesta und Harfe) nach Dichtungen von Morgenstern. Die drei Sätze zeigen einen ausgesprochen dankbaren Chorsatz, während das anschließend gebotene „Musikantenleben" Bruno Stürmers sich ungleich moderner gibt. Interessant auch die Begegnung mit Liedern des Dresdener KM Willy Czernik und den „Verliebten und grotesken Liedern" (mit Saxophon) von Theodor Blumer. Während die Don-Kosaken abermals den üblichen Jubel quittieren durften, hatte auch die Kirchenmusik ihren Festtag bei der Kirchweih der Paulusgemeinde mit dem „Gloria in excelsis" von dem Leipziger Hans Hiller, dem Orgelkonzert in F von Händel, einer Bach-Kantate und der romantischen „Sinfonietta" des Reichenbachers Walther Böhme. In der Orchesterbegleitung leistete das Musikkorps des I.-R. 31 wieder Vorzügliches. Schließlich soll noch ein großes Brahmskonzert des NSLB mit Chor-Orchesterwerken („Nänie", Rhapsodie aus der „Harzreise im Winter") erwähnt werden. Auch die HJ stellte sich in den Dienst einer aktiven Musikpflege und bekundete mit einem Abend frühklassischer und zeitgenössischer Meister (u. a. Gerhard Maasz, Heinrich Spittas „Jahr überm Pflug") ihren Willen zu ernsthafter kultureller Arbeit.

Dr. Hans Dietrich Hellbach.

ROSTOCK. (Spielzeit 1937/38.) Mit einer Kulturwoche begann die Spielzeit. Der „Fliegende Holländer" erschien in neuer Ausstattung, zuerst mit zwei Gästen, Margarete Teschemacher und Arthur Barth, dann mit Margarete Wallas und Albert Lohmann. Die Aufführung unter GMD Wach und Spielleiter Waldburg bewährte aufs neue den hohen Wert des Rostocker Wagner-Stiles. Als Freilichtaufführung auf dem Festspielplatz wurde Glucks „Orpheus" unter KM Karl Reise mit großem Aufwand von 500 Mitwirkenden gegeben. In einem Festkonzert anläßlich des 40jährigen Bestehens des städtischen Orchesters spielte W. Kempff Beethovens Es-dur-Konzert, dem die Symphonie Nr. 7 von Bruckner sich anschloß. Im Klosterhof spielten unsere Kammermusiker im Zeitgewand Schubert. So ward die Kulturwoche zur Vorschau und zum Bekenntnis für die kommende Spielzeit. Zunächst ist eine mit Kassel gleichzeitige Uraufführung zu erwähnen: „Die Glücksnarren" von Paul Hensel-Haerdrich, Musik von Lortzing, dessen „Rolandsknappen" hier eine sehr glückliche und wirkungsvolle Neubearbeitung erfuhren. Die Handlung, deren unmöglicher ursprünglicher Text an Roland, den Helden von Roncesvalles anknüpfte, wurde mit kühnem Griff in den schlesischen Krieg von 1745 versetzt, die drei nichtssagenden Knappen wandelten sich zu handfesten Grenadieren, die bei Hohenfriedberg mitkämpften und jetzt im wetterdurchbrausten Wald des Riesengebirges auf einer Streifwache sich verirren. Todmüde legen sie sich zum Schlafe nieder. Im Traume erscheint Rübezahl mit den Zügen ihres bärbeißigen Korporals und schenkt ihnen drei Wunschdinge: einen immer vollen Geldbeutel, eine Tarnkappe, ein Tischtuchdeck-dich, doch mit der Bedingung, sie nie in fremde Hände zu geben, weil sonst der Zauber verschwände. Nun hebt das lustige Spiel an, wie die drei Gesellen am fürstlichen Hofe auftreten, der eine als der erwartete Bräutigam der Prinzessin. Aber sie werden entlarvt, für Betrüger und Fahnenflüchtige erklärt und erschossen. Mit der Salve erwachen die Grenadiere und können sich gerade noch dem vorbeimarschierenden Regiment anschließen. Die Handlung ist aus Märchen und Wirklichkeit gewoben und voll lustiger Einfälle im Dialog, der dem Dichter volle Freiheit verstattete. Lortzings wertvolle Musik ist unverändert übernommen. Mit kleinen Wendungen im Text paßten sich die Musikstücke der neuen Umwelt an. Die Nummernoper mit vielen mehrstimmigen Sätzen ist so eng und zwanglos mit der Handlung verflochten, daß der dramatische Ablauf nirgends unterbrochen wird. Nur an einem Satze betätigte sich Hensel-Haerdrich selbständig: das rührselige englische Heimatlied (Home, sweet home), das vom Vorspiel bis zum Schluß als Leitmotiv dient, ward mit Änderungen von Rhythmus und Instrumentation zum Lied der Königsgrenadiere mit dem Ausklang des Hohenfriedbergers! Das ganze Werk ist eine völlige Neuschöpfung, eine deutsche Volksoper im besten Sinne, die Aufnahme an allen deutsch gesinnten Bühnen verdient.

Den Höhepunkt der Spielzeit bildete eine zweimalige Aufführung des „Ring" unter GMD Wach und Spielleiter Waldburg. „Rheingold" und „Walküre" im ersten „Ring" wurden für den noch erkrankten GMD Wach von Fritz Mechlenburg dirigiert. Zum ersten „Ring" kamen als Gäste drei Brünnhilden: Lotte Schrader, Elly Doerrer, Ruth Jost-Arden, jede mit eigener Note, aber alle im echtesten Bayreuther Stil. im zweiten „Ring" sang Elly Doerrer zum Vorteil der einheitlichen Wirkung alle Brünnhilden. Maria Junck-Berlin, die der Rostocker Bühne mehrere Jahre angehörte und sich vielseitig bestens bewährte, sang im zweiten „Ring" die Fricka im „Rheingold" und die Sieglinde. Als Loge und Siegfried kam Thomas Salcher-Wiesbaden, früher ebenfalls Mitglied der Rostocker Bühne. Einen jungen Siegfried sang meisterhaft Carl Hartmann, einen Siegfried der „Götterdämmerung" Wilhelm

Otto-Schwerin. Die Roſtocker Künſtler, von denen hier nur Margarete Wallas-Sieglinde, Vinzenz Brefer-Siegmund, Albert Lohmann-Wotan und Hagen genannt ſeien, traten den Gäſten ebenbürtig zur Seite. Aber auch alle andern löſten ihre Aufgaben ausgezeichnet. Die Götter und Helden erſchienen in einer den neuen Forſchungen angepaßten Gewandung, wobei Geſchichtliches und Künſtleriſches zueinander ins rechte Verhältnis geſetzt war. Das Bühnenbild mißlang beim Walkürenfelſen, wo durch Nichtbeachtung der Vorſchrift Wagners das Spiel bei Brünnhildes Einſchläferung und Erweckung gehemmt war. Jede eigenmächtige und unnötige Abweichung von Wagners genauen Angaben iſt ein Fehlgriff, der in künftigen „Ring"-aufführungen hoffentlich wieder gut gemacht wird. Mit Webers „Freiſchütz" klang die Spielzeit aus, die mit deutſcher Meiſterkunſt begann und endete. Dazwiſchen mußte dem Geſchmack der breiten Maſſe mit dem üblichen „wälſchen Dunſt und Tand" wie „Tiefland", „Bohème", „Troubadour", „Margarete" genügt werden. Am erfreulichſten war „Fra Diavolo". Bittners „Hölliſch Gold" gelangte zuſammen mit einer Tanzpantomine „Fortunat", deren Muſik durch Humperdincks Weiſen beſtritten wurde, zu Gehör. Erwin Zillingers „Zoologiſcher Garten", eine heiter-beſinnliche Liederfolge für Einzelſtimmen, Chor und Orcheſter war dem Muſik- und Tierfreund gleich willkommen; das Ziel des ernſt humorvollen Werkes deutet der Spruch an: „Gottes Reich im Weltreviere, froh die Menſchen, froh die Tiere". Großen Beifall fand das Gaſtſpiel der Tanzgruppe des Balletts vom Deutſchen Opernhaus, wo ſich ohne Geſpreiztheit wirklich anmutige Tanzkunſt mit guter Muſik vereinigte. Dasſelbe gilt vom polniſchen Ballett mit der „Krakauer Legende" (d. h. dem polniſchen Dr. Fauſt), dem e-moll-Konzert Chopins und dem „Lied der Erde", das alte Sitten und Gebräuche des polniſchen Volkes vorführte. Endlich kam noch die Günther-Tanzgruppe aus München, ſo daß für die Freunde der Tanzkunſt reichlich geſorgt war. Aus der Operette iſt die Erſtaufführung von Suppés „Dichter und Bauer" und ein hübſch ausgeſtattetes, flott geſpieltes „Mascottchen" hervorzuheben.

In den Symphoniekonzerten hörte man Marianne Krasmann-Bremen (Klavier), Traute Börner-Berlin (Geſang), Emmy Braun-München (Klavier), Prof. Willy Müller-Crailsheim-Weimar (Violine) von unſren heimiſchen Kammermuſikern W. Tietze (Violine) und Max Brückner (Cello). Klaſſiſche und zeitgenöſſiſche Muſik (J. Weismann, Graener, Pfitzner, H. Wedig) wurde geboten. Die Kammermuſik des Roſtocker Streichquartetts gewährte ein reichhaltiges Programm, darunter einen Nordiſchen Abend mit N. Gade, Sinding, Grieg; Soliſten waren Alfred Lueder-Bremen und Ilſe Joſten-Wuppertal (Klavier). Der Konzertring der NS-Kulturgemeinde verpflichtete für einen Liederabend Manowarda zur Begleitung von Fritz Lehmann, ferner Luigi Silva-Rom (Cello), Alfred Cortot (Klavier), Johanna Egli (Geſang), Maria Neuß und Profeſſor Kurt Schubert (Violine und Klavier), F. Lamond (Klavier). Großen Erfolg erzielte W. Gieſeking mit einem Klavierabend. Eine Paſſionsmuſik veranſtaltete Paul Gengnagel mit dem Bach-Chor in der Petrikirche, die eine der ſchönſten deutſchen Orgeln beſitzt. Junge Roſtocker Künſtler, Rich. Struck und Lieſel Bey ſtellten ſich vorteilhaft mit einem von Dr. A. Hackl begleiteten Liederabend vor. Rudolf Orthmann legte mit eigenen Schöpfungen, Liedern, Sonaten, Trios für Klavier, Violine und Cello, unterſtützt von Mitgliedern des Stadttheaters, beachtliche Proben ſeiner Kunſt ab.

Am 1. April wird das Theater wegen Umbaus auf einige Monate geſchloſſen. In der Zwiſchenzeit können nur kleine Schauſpiele und Singſpiele, die keine ſzeniſchen Anſprüche ſtellen, in verſchiedenen Sälen der Stadt gegeben werden.

Prof. Dr. W. Golther.

SCHWERIN (Meckl.). „Nibelungenring" und „Parſifal" bedeuten für Schwerin ſtets die Höhepunkte des Theaterwinters. Auch die neuerlichen Wiederholungen unter GMD Mechlenburg nahmen einen würdigen, eindrucksvollen Verlauf. Sorgfältig ausgearbeitete Einzelleiſtungen boten hierbei Otto (Loge, Siegmund, Siegfried, Parſifal), Hanna Bauer (Brünnhilde, Kundry), Gertrud Clahes (Freia, Sieglinde), Margarete Heyer (Fricka), Ilſe Pormann (Erda), Edmund Eichinger (Wotan, Wanderer), Gleß (Hunding, Hagen, Gurnemanz), Pelzer (Mime), Stralendorf (Amfortas) und Ludwig (Klingſor). Für Wolf-Ferraris „Vier Grobiane" ſetzte ſich KM v. d. Nahmer ſtiliſcher und erfolgreich ein, während Mechlenburg eine ſehr beſchwingte Aufführung des „Barbier von Bagdad" herausbrachte. Auch der letzten Neuheit der Spielzeit Hermann Reutters „Dr. Johannes Fauſt" im Rahmen einer Feſtwoche „Deutſche Muſiktage in Schwerin" war Mechlenburg ein fortreißender, hingebungsvoller Vermittler. Eichingers Fauſt war von ſtarker Wirkung. Weitere Opernaufführungen von „Freiſchütz", „Fidelio", „Fliegender Holländer", „Madame Butterfly", „Martha", „Tiefland" und „Mignon" unter der abwechſelnden Leitung von Mechlenburg, v. d. Nahmer und KM Seegelken ſtanden auf ſehr achtenswerter Höhe. Gaſtſpiele von Gertrud Rünger (Walküre), Valentin Haller (Herzog in Rigoletto), Dr. Ernſt Nobbe als Gaſtdirigent einer „Lohengrin"-Aufführung, der Stagione d'Opera Italiana unter Arturo Lucon mit dem „Barbier von Sevilla" brachten eine begrüßenswerte Abwechſlung des Spielplanes. In die Feſtwoche fiel noch ein Kammermuſikabend des Schweriner Streichquar-

tetts (Beethoven und Schubert) und Aufführungen von Pfitzners „Von deutſcher Seele“ und Beethovens Neunter. Soliſtiſch waren für dieſe beiden letzten Abende Franzi Formacher, Irmgard Pauly, Alfred Wilde, Hans Belter, Gertrud Callam, Hetta von Schmidt, Wilhelm Otto und Paul Seebach verpflichtet, guten Anteil habend an der unter Mechlenburg ſtehenden Wiedergabe.

Auch die weiteren Orcheſterkonzerte, für deren vorbildliche Programmgeſtaltung Mechlenburg zeichnet, bilden einen ſtarken Anreiz im Muſikleben Schwerins. Mit Werken von Weber, Reger, Haydn, Schubert, Bach, Brahms, Sibelius, Mozart, Beethoven, Händel, Tſchaikowſky und Ravel feſtigte die Staatstheaterkapelle erneut ihren Ruf eines gediegenen Klangkörpers. Erleſene ſoliſtiſche Gaben ſteuerten an einigen dieſer Abende bei Alma Moodie (Buſoni, Violinkonzert), Hermann Becker und Friedrich Thiem (Konzert für Flöte und Harfe von Mozart), Edwin Fiſcher (Beethoven, Es-dur Klavierkonzert), Gaſpar Caſſado (Cellokonzerte von Pfitzner u. Haydn), Karl Freund (Dvorak, Violinkonzert a-moll) und Lubka Koleſſa (Mozart, C-dur Klavierkonzert). Ein Sonderkonzert mit Werken einheimiſcher Komponiſten bot Anlaß zu der Feſtſtellung, daß auch die neuen Schöpfungen von Diehn (Fünfte Sinfonie) und Kirchner (Divertimento für großes Orcheſter) in Erfindung, Klangfarbe und Satzkunſt eine weitere Vertiefung und Feſtigung im Schaffen dieſer Komponiſten bedeuten. Auch die Kammermuſikabende des Schweriner Streichquartettes bringen neben Werken unſerer klaſſiſchen Meiſter viel zeitgenöſſiſche Muſik (Kirchner, Blumenthal, Knochenhauer, Lilge).

An ſonſtigen künſtleriſchen Veranſtaltungen leidet Schwerin keinen Mangel: Liederabende von Hilde Singenſtreu und Peter Anders, Moja Petrikowſky, Tino Pattiera, Margarete Krämer-Bergau und Paul Reinecke, Gerhard Hüſch, Tanzabende von Mary Wigman und Harald Kreutzberg, ein Beethovenabend von Frederic Lamond und ein Chopinabend von Raoul von Koczalſki, das einmalige Konzert des Pozniak-Trios ſeien aus der großen Zahl als künſtleriſch beſonders ertragreich hervorgehoben. Eine Wiederholung von Verdis Requiem am Heldengedenktag verlief nicht minder eindrucksreich wie die einmalige Aufführung der Johannes-Paſſion, beide unter Mechlenburg mit den gut gewählten Soloſtimmen von Irmgard Scheidemantel, Ruth Patſchke, Wilhelm Otto, Paul Seebach (Requiem) und Marianne Brugger, Alexandrine Schnäkel, Dr. Hans Hoffmann, Paul Seebach (Paſſion). Noch drei Konzerte des Collegium musicum fallen in die Berichtszeit (Weihnachtsmuſik und Meiſterwerke alter Muſik). Das letzte gab einen Querſchnitt aus den Programmen der letzten vier Jahre, hinweiſend auf die treffliche Kulturarbeit, die dieſes Laienorcheſter unter ſeinem nun aus Schwerin ſcheidenden Dirigenten, Wolf v. d. Nahmer, geleiſtet hat. Daß dieſes Orcheſter heute einen beſonderen Platz im Schweriner Muſikleben einnimmt, iſt das unſtreitige Verdienſt v. d. Nahmers. Auch für das Theater bedeutet der Weggang v. d. Nahmers, der einem Ruf nach Düſſeldorf als erſter Kapellmeiſter folgt, einen fühlbaren Verluſt. Ein ſtarker Sinn für feine Klangwirkung, ſtilſichere Beherrſchung und ein unermüdlicher Arbeitswille waren die Vorzüge dieſes begeiſterungsfrohen, jugendlichen Dirigenten, den die beſten Wünſche der Schweriner in ſeinen neuen, verantwortungsvollen Wirkungskreis begleiten. Auch der Leiter der Mecklenburgiſchen Staatsbühne, Generalintendant Guſtav Deharde, verläßt mit Ablauf der Spielzeit Schwerin. Fachliche Vorbildung und ein ungewöhnliches Organiſationstalent zeichneten Deharde aus. Aber auch als Spielleiter war ſeine Tätigkeit richtungweiſend. Seine Inſzenierungen des „Nibelungenringes“ und des „Lohengrin“ ließen die Werke neu erſtehen in ihrer urſprünglichen Größe. Plan und Wunſch Dehardes war, auch die Oper mit neuem Leben zu erfüllen. Ihm verdankt Schwerin die Bekanntſchaft mit Pfitzners „Armem Heinrich“, Wolfs „Corregidor“, Werner Egks „Zaubergeige“ und im zweiten und letzten Jahr ſeines Hierſeins der „Vier Grobiane“ und des „Dr. Johannes Fauſt“. Ein neues, größeres Betätigungsfeld erwartet Deharde als Leiter der Württembergiſchen Staatstheater in Stuttgart. Daß Deharde dort eine volle künſtleriſche Befriedigung und erfolggekrönte Arbeit finden möge, iſt der aufrichtige Wunſch der Schweriner Kunſtfreunde. Seinen Nachfolger, Alois Hadwiger, den bisherigen Leiter der Pfalzoper in Kaiſerslautern, erwartet ein wertvolles, reiches Erbe. A. E. Reinhard.

ZITTAU. (Sammelbericht 1934—1937.) Mit dem Bericht über die Aufführung meiner „Cyclopen“ am 4. Februar 1934 aus der Feder des Reichenberger Berichterſtatters Prof. Hugo Wagner ſchloß die letzte Mitteilung über Zittau. In der Zwiſchenzeit haben ſich in Zittau durchgreifende perſönliche und ſachliche Änderungen der Verhältniſſe vollzogen.

Der Konzertverein brachte im November 1934 einen Balladen- und Liederabend des Berliner Baritons Paul Lohmann (am Flügel Walter Schnell-Berlin). Die Vortragsfolge enthielt Löwe, Wolf, Schumann, Chopin, Mattieſen. Die letztere Liedgruppe war für Zittau neu und brachte warme, ſtimmungsechte und fein gearbeitete Muſik. Im Winter 1934/35 wurde der Konzertverein der NS-Kulturgemeinde angegliedert, inner-

halb deren er die Aufgabe übernahm, das große, ernste Instrumentalkonzert und die Kammermusik zu betreuen. In diesem Rahmen erschienen im Februar und im April 1935 das Leipziger Schachtebeck-Quartett (mit Jos. Haydns „Reiterquartett", Schuberts a-moll- und Regers Es-dur-Quartett) und die ausgezeichnete Dresdener Altistin Petronella Hofmann (Begleiter Werner Kunad-Dresden, Lieder von Brahms, Wolf, Haas, Graener, Herodiasarie von Massenet, Beethovens c-moll-Variationen und Klavierstücke von Chopin). Im gleichen Winter führte der „Orpheus" in Arbeitsgemeinschaft mit dem Kirchenchor St. Johannis (Gemeinsamer Leiter: KMD Oskar Schneider) die Matthäuspassion (mit den Solisten A. Rauch-Zittau-Dresden, H. Böhme-Dresden, Simon-Magdeburg, Wichmann-Halle) und den 13. Psalm (a cappella) des Zittauer Kantors Hans Menzel auf, dessen (zwar an der Oper erwachsene) schöpferische Arbeit, die aber gerade in diesem Werk eine erfreuliche Ursprünglichkeit, Klarheit und Wirksamkeit der vokalen Stimmführung aufweist, leider kaum über die Grenzen seiner Heimatstadt bekannt geworden ist. Die gleiche Chorvereinigung brachte dann im März 1935 die Missa solemnis (mit der Dresdener Philharmonie). Solisten waren A. Rauch, H. Lehne-Leipzig, Bröll-Dresden.

Im Laufe des Jahres 1935 vollzog sich nun im Zittauer Musikleben ein gewaltiger Umschwung: Die Stadt entschloß sich, aus einem größeren Kreise von Probedirigenten Hellmut Kellermann, den Sohn des bekannten Münchener Lisztschülers und Musikpädagogen Prof. Berthold Kellermann, als Städtischen Musikdirektor und ersten Kapellmeister des neugeschaffenen und im September 1936 eröffneten Grenzlandtheaters auszuwählen und anzustellen. Mit dieser Wahl stellte die Stadt einen künstlerisch und charakterlich ganz ausgezeichneten Mann und Musiker an die Spitze ihres Musiklebens. H. Kellermann zeichnete in erster Linie der große, zielbewußte, gleichermaßen erzieherisch wie rein künstlerisch wirkende Ernst und die Strenge pflichtbewußter Arbeit aus. Dazu treten die reichen Erfahrungen vielfach bewährten Künstlertums und die geistige Weite eines hochgebildeten Menschen, der an sich und seine Mitarbeiter höchste Anforderungen stellt. An Stelle eines kleinbürgerlichen und mittelstädtischen Schlendrians in der bisherigen Betätigung des Städtischen Orchesters setzte er strenge, pflichtbewußte Arbeit, forderte von jedem seiner zum Teil von früher her beibehaltenen, zum Teil im Rahmen der städtischen Unterhaltsmittel neu angestellten Musiker bedingungslose Hingabe ans Gesamtwerk und die augenblickliche Aufgabe, sorgte andererseits in größter Uneigennützigkeit dafür, daß die Daseinsbedingungen des Orchesters durch die Stadt im Rahmen des denkbar Möglichen erfüllt werden. Schon mit dem ersten Orchesterkonzert im Oktober 1935 bewies er in der Oberon-Ouvertüre, Schuberts B-dur- und Beethovens A-dur-Sinfonie seine starke erzieherische und gestaltende Befähigung. Wie ein Aufatmen nach dem Albdruck einer verlotterten Zeit ging's durch die Reihen der Hörer nach diesem Konzert, man erkannte, daß hier ein Mann am Werk war, dessen opferreiche Arbeit nun mit allen Mitteln der Stadtverwaltung und der Bürgerschaft unterstützt werden mußte, wollte man wirklich ein neues, gesundes, frohes Musikleben aufbauen.

Indem sich der führende Gesangverein „Orpheus" dem neuen Stadtmusikdirektor für seine Arbeit zur Verfügung stellte, bewies er den Willen zum wirklichen Aufbau. Dieser Wille wurde zur Tat in der Konzertaufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike" mit den Solisten A. Rauch, J. Egli und E. Ludwig (Zittau), die freudigste Stimmung auslöste wegen der ausgezeichneten Genauigkeit und großen Wärme des Orchesteranteils und der Chormitarbeit.

Der neue Mann stellte sich sofort weitere große Aufgaben. Noch im November 1935 brachte er im Rahmen des Konzertvereins Beethovens große Leonorenouvertüre, Bachs Doppelkonzert für 2 Violinen und Orchester (Solistinnen: Gertrud-Ilse Tilsen und Maria Oettli-Berlin) und Brahms' D-dur-Sinfonie, die wiederum vorbildliche Probenarbeit im peinlich genauen Zusammenspiel nachwiesen und beschwingte Hingabe zu künstlerischem Schaffen bereiter Musiker verrieten.

In volkstümlichen Konzerten suchte und fand der neue Leiter des nunmehr „Grenzlandorchester" getauften Städtischen Orchesters die vorher verloren gegangene Beziehung zur breiteren Öffentlichkeit.

Im Frühjahr 1936 betätigte sich der Konzertverein (der dann im Sinne und mit dem Ziele einer notwendigen Vereinheitlichung des Zittauer Musiklebens im Laufe des Sommers 1936 in die NS-Kulturgemeinde überging und damit sein Eigenleben beendete) noch in zwei Kammerkonzerten. Das Münchener Streichquartett brachte im Januar Regers fis-moll-, Beethovens f-moll-Quartett, Schuberts nachgelassenen Quartettsatz in c-moll und Haydns G-dur-Quartett, im Februar sang Gertrude Pitzinger Lieder von Schubert, Wolf, Strauß und dem Zeitgenossen Vollerthun, dessen „Lieder aus Niederdeutschland" (zum ersten Male) die Bekanntschaft mit wertvollem Liedgut der Gegenwart vermittelten.

In der gleichen Zeit brachte das Grenzlandorchester an einem Abend zeitgenössische Meister, des Zittauers K. J. Sommer Vorspiel zu „Der Gambenvirtuos seiner Durchlaucht", Max Fiedlers Serenade für kleines Orchester, Sibelius' Canzonetta und Romanze und P. Graeners Divertimento für kleines Orchester und an einem Mozartabend

die g-moll-Sinfonie, das G-dur-Klavierkonzert (Solistin: H. Lange, Zittau) und die „Figaro"-Ouvertüre. Der „Orpheus" führte unter O. Schneiders Leitung das „Lebensbuch Gottes" (Solistinnen: A. Rauch, H. Böhme-Dresden) von Josef Haas auf und vereinigte sich unter H. Kellermanns Leitung mit dem Grenzlandorchester zur Wiedergabe des 13. Psalms von Liszt in einer Gedächtnisfeier am 7. April. In der gleichen Feier führte H. Kellermann in einer Ansprache in Sinn und Wertung dieser Gedenkfeier ein und leitete das Vorspiel zur „Heiligen Elisabeth" und das A-dur Klavierkonzert (Solistin D. Wolfram-Schröfl-München). Die Münchener Künstlerin hinterließ einen besonders tiefen und nachhaltigen Eindruck.

In einer Klosterhofserenade und einem Konzert im Waldtheater Oybin brachte im Juli 1936 das Grenzlandorchester Musik von Händel, Mozart, Beethoven, Wagner und Liszt mit den einheimischen Solisten E. Stroisch (Sopran) und Fr. Pieck (Violine) und dem Berliner Bariton Warth zu Gehör. In der Folgezeit warfen die Einweihungsfeier des neu erbauten großen Grenzlandtheaters und der große künftige Aufgabenkreis des Ensembles und des Theaterorchesters ihre Schatten voraus. Während in fieberhaftem Eifer die letzte Hand an den Theaterbau gelegt wurde, damit die Eröffnung am 27. September stattfinden könne, bereitete der erste Theaterkapellmeister H. Kellermann, der in Kronstadt, Rudolstadt, Karlsruhe, Saarbrücken für diese Aufgabe reichste Erfahrungen gesammelt hatte, unterstützt durch die KM Dumann und Loher den großen musikalischen Gesamtapparat auf seine Arbeit vor. Zu Beginn der Eröffnungsfeier erklang in dem akustisch vorzüglichen Raum die Rienziouvertüre. An die Ansprachen des Oberbürgermeisters Zwingenberger schlossen sich Reden des Staatsministers Fritsch, des Intendanten Vallmer, des Kreisleiters Hitzler. Der ganz ausgezeichnete neue Heldenbariton K. Erdenberger sang Kellermanns „Hymne" (nach Worten Baldur von Schirachs) mit Orchester, deren Wucht und motivisch geschlossene Form einen starken Eindruck hinterließen. Den Abschluß bildeten die bekannten Festchöre aus den „Meistersingern", gesungen von „Orpheus" und „Liedertafel". Am Abend desselben Tages wurde der „Freischütz" in festlicher und künstlerisch überzeugender Form aufgeführt. Während das szenische Bild noch Wünsche offen ließ (nicht alle Szenerien atmeten schlichten deutschen Geist), stand die Aufführung selbst im Stil der Darstellung und musikalischen Form auf bedeutender Höhe; überragend wirkte Erdenberger als Kaspar. Der neue Theaterbau bewährte sich als im allgemeinen gelungen. Hätten Theater- und Musikfachmann mehr und bessere Gelegenheit gehabt, mit dem Architekten, den die Stadt gewählt hatte, engere Fühlung zu nehmen, so wäre mancher berechtigte Wunsch nach einer andern Raumverteilung, Unterbringung des Orchesters und ähnlichen Dinge gewiß zu erfüllen gewesen. Doch paßten sich Dirigent, Orchester, Chor und Solisten den gegebenen Bedingungen an, und nun, zusammen mit dem ausgezeichneten Schauspiel, leistete das Grenzlandtheater im ersten Spielwinter (vom Oktober 1936 bis Mai 1937) eine mit höchster Anerkennung zu bewertende Arbeit. In rascher Folge brachte es an Opern neben dem „Freischütz", „Madame Butterfly", „Hänsel und Gretel", „Rigoletto", „Figaros Hochzeit" und Marschners, des gebürtigen Zittauers, „Vampyr" in der Pfitznerschen Bearbeitung unter Kellermanns Leitung. Der zweite KM Dumann leitete „Zar und Zimmermann" und „Martha".

Im Rückblick erscheinen vor allem „Freischütz", „Rigoletto", „Figaros Hochzeit" und „Vampyr" als ganz treffliche Leistungen; die rasche Umstellung von Werk zu Werk in stilistisch-musikalischer Hinsicht war staunenswert. In diesem Spielwinter haben alle musikalischen Kräfte, die am Grenzlandtheater wirkten, eine gewaltige Arbeit geleistet; das Gesicht der künstlerischen Gesamtleistung aber war das Gesicht des ernst schaffenden ersten Kapellmeisters. Man kann in der Erinnerung von dieser ersten Spielzeit nur mit dem ganz starken Wunsche scheiden: Möge es Stadt und Bürgerschaft gelingen, sich Hellmut Kellermann als den vorbildlichen, charaktervollen Betreuer ihres Musiklebens zu erhalten! Die vorbildliche persönliche Zusammenarbeit zwischen ihm und dem verantwortlichen Leiter des Zittauer Chorwesens, KMD Oskar Schneider, läßt für Zittau und die südliche Oberlausitz noch viel Schönes und Großes erwarten.

Mitglieder des „Orpheus" unterstützten den Theaterchor im „Freischütz", in „Martha" und im „Vampyr". Gerade die Mitarbeit an Marschners „Vampyr" trug ihren besonderen Wert in sich. Das Werk in seiner glutvollen Dämonik, die an den „Holländer" gemahnt, in seiner an den „Freischütz" anklingenden Romantik ist ein ganz bedeutender Markstein auf dem Wege der Entwicklung der deutschen Volksoper im besten Sinne; es verdient, aus der Vergessenheit hervorgeholt zu werden. Eine Umdichtung wäre allerdings vorteilhaft. Die Banalitäten des gesprochenen Wortes müßten ausgemerzt werden.

Im Winter 1936/37 wurde das Konzertleben noch bereichert durch wertvolle Abende, an denen Schuberts „große" C-dur-Sinfonie, Liszts „Tasso", Wagners Wesendonck-Lieder (Solistin: Maria Markau v. Grenzlandtheater), Kurt Strieglers (Dresden) Kammersinfonie (op. 14), Beethovens Es-dur-Klavierkonzert (Frau Wolfram-Schröfl-München), die Polowetzer Tänze aus

„Fürst Igor" von Borodin, Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, die sehr fein aufgebaute zeitgenössische „Romantische Serenade" von G. Rüdinger, Schumanns Cello-Konzert (Frau Koepehen-Axt), Haydns „Uhren"-Sinfonie, Beethovens „Eroica" und vor allem Bruckners „Te Deum" erklangen. Hier waren die Solisten A. Rauch, N. Kinzel, E. Riemenschneider, K. Erdenberger, die letzteren drei vom Grenzlandtheater, tätig.

Die schon gerühmte Zusammenarbeit der führenden Zittauer Musiker kam im „Te Deum" Bruckners ganz besonders stark und erfolgreich zum Ausdruck. Das gleiche Werk bot Ende Juni der „Orpheus" zusammen mit einem Bautzener und einem Dresdner Chor beim Großen Sächsischen Gausängerfest in Dresden. Inzwischen hat unter O. Schneiders Leitung der „Orpheus" nach Bruckners „Te Deum" dessen f-moll-Messe in Angriff genommen. Mitten in diese anstrengende Chorarbeit hinein fielen noch besondere Choraufgaben, die der „Orpheus" zusammen mit dem St. Johannis-Kirchenchor bewältigte, im Herbst 1936 führte er Bachs 8stimmige Kantate „Nun ist das Heil!" und Liszts „Missa choralis" auf.

An Kammermusik bot das Frühjahr 1937 noch einen Liederabend der Dresdnerin M. Harzer in der NS-Kulturgemeinde mit Gesängen von Beethoven, Schubert, Brahms und H. Kellermann, der am Flügel begleitete, und einen Klaviertrio-Abend von Mitgliedern des Grenzlandorchesters (Pieck — Seifert — Loher), wobei H. Loher (dritter Theaterkapellmeister) am Klavier durch ausgezeichnete Rhythmik und überlegene Führung besonders hervortrat.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch die Sommerkonzerte des Grenzlandorchesters im Freien in Zittau (Weinau), in den Kurorten Oybin und Jourdorf, seitdem der Städtische Musikdirektor sie zum großen Teil mit übernommen hat, auf eine ernste künstlerische Ebene gehoben sind; an Stelle bequemen Schlendrians in der Auswahl und Ausführung dieser Konzerte ist bewußte Erziehungsarbeit an der breiten Masse der Hörer getreten.

Damit bin ich am Ende meines Sammelberichtes über das Zittauer Musikleben von 1934 bis 1937. Im Rückblick sehe ich in der Entwicklung der letzten zwei Jahre einen solch bedeutsamen Aufschwung, daß ich, wenn ich nun die Feder niederlege, weil mein Beruf mich endgültig von Zittau fortführt, der alten Heimat nur von ganzem Herzen wünschen kann, sie möge sich angesichts solcher durch hohes Künstler- und Mannestum über alle Mißhelligkeiten, über alles billige Alltagsgeschwätz einer Mittelstadt hinaus gesteigerten und hoch anzuerkennenden Gesamtleistung der führenden Männer ihres Musiklebens den klaren, offenen Sinn bewahren, mit allen Mitteln „zu halten, was sie hat, auf daß keiner ihr diese Krone raube!"

Dr. Ernst Reinstein.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. In der Januar-Übersicht hat ohne Frage der Stuttgarter Händel-Zyklus obenan zu stehen. Ist dieser großangelegte Versuch, Persönlichkeit und Werk in eine Darstellungsform zu bringen, die ohne weitere Voraussetzung als die des wirklich aufmerksamen Hörens zugänglich ist, auch noch nicht abgeschlossen, so kann doch schon nach dem ersten Drittel (der insgesamt 10 Abende) das positive Gelingen vorbehaltlos bejaht werden. Es müssen bei dem von Intendant Dr. Bofinger geleiteten Zyklus zwei für die Wirkung entscheidende Momente hervorgehoben werden: die Werkauswahl und die spielmäßige, musik- und lebensgeschichtliche Rahmung, für die Karl Kanig zeichnet. Steht man dem Gesamtwerk Händels gegenüber, so erscheint es fast als ein unmögliches Unterfangen, in zehn Abendstunden einen für die Vielgestaltigkeit dieses Werkes halbwegs verläßlichen Auswahlbegriff zu vermitteln, zumal wenn noch zeitgenössische Musik um Händel kurz charakterisiert werden soll. In dieser Hinsicht beschränkte sich die Auswahl auf knappe Proben aus Joh. Phil. Kriegers, Zachows, Keisers, Mathesons und Buxtehudes Schaffen. Händels Werk selbst — der Zyklus ging von der zutreffenden Überlegung aus, daß die strenge Größe dieser Musik in einem fruchtbaren Verhältnis zum Lebensgefühl unserer Zeit steht und wurde in seiner Werkauswahl von diesem Gesichtspunkt aus bestimmt — baut die Wiedergabe, unter Vermeidung jedes Zuviel, stufenweise auf: von der Oboensonate des Elfjährigen, über Ausschnitte aus der Hamburger „Almira", die italienischen Einflüsse in der ersten „Acis und Galathea"-Fassung zum „Utrechter Tedeum". Es folgt der Händel der pompösen Unterhaltung der „Wassermusik", dann der Meister der Oper und des Oratoriums. — Die Ausführung entsprach bisher in allem der hohen Verpflichtung der Zyklus-Aufgabe. Unter Dr. Buschkötters (der die „Acis und Galathea"-Aufführung leitete) und Bernhard Zimmermanns Führung (dem man eine großartige Wiedergabe des Tedeums verdankte) wurde eine bemerkenswerte Leistung von Chor und Orchester durch berufene Gesangssolisten (wie Hilde Wesselmann, Hanna Eschenbrücher, Franzi Formacher, Ludmilla Schirmer, Emma Mayer, Prof. Joh.

Willy, Heinz Mathéi, Anton Knoll, Willy Lorſcheider u. a.) ergänzt.

Einer groß empfundenen Aufführung der Brucknerſchen Dritten und der beziehungsreich nahen Siebten in C-dur von Schubert (beide unter Otto Frickhoeffer) ſtellte Stuttgart eine von Willy Steffen tiefgründig interpretierte Wiedergabe von Schumanns 1. Sinfonie gegenüber.

Nimmt man dazu noch die gewaltige Arbeit der Stuttgarter Aufführung von Muſſorgskys „Boris Godunow“ (in der Bearbeitung von Rijmsky-Korſſakow) unter Prof. Carl Leonhardt und die beiden Puccini-Einakter-Aufführungen („Der Mantel“ und „Schweſter Angelica“) unter Prof. Clemens Krauß, ſo möchte es faſt ſcheinen, als ob für Neues kaum mehr Raum gegeben war. Dennoch konnte man ſich der Vermittlung einer Reihe neuer oder ſelten gehörter Werke erfreuen. Ein beſonderer und wegen ſeiner Eingänglichkeit als unbedingt volkstümlich zu bezeichnender Gewinn war die von Zimmermann geleitete Aufführung von Wilhelm Rüggebergs Liederkreis „Das Leben des Franz Xaver Reiter aus Lauchheim (1681—1728)“ nach Gedichten aus einem alten Hausbuch, einer prachtvollen Chorausgabe, die freilich im Tenorſolopart einen Interpreten von den Vortragsqualitäten von Friedrich Brückner-Rüggeberg vorausſetzt. Dr. Buſchkötter brachte in zwei Abendkonzerten in Verbindung mit Regers „An die Hoffnung“ und „Hymnus der Liebe“ (mit der herrlichen Altiſtin Ruth Gehrs) eine Introduktion Paſſacaglia und Fuge von Johannes Günther, ein Werk, das in ſeiner formalen Haltung und ſeiner ehrlichen Ausdrucksbeſeſſenheit vom Geiſte Regers erfüllt ſchien, außerdem einen virtuos gefärbten „Tango für Orcheſter“ von Robert Heger in Verbindung mit einem inhaltlich leichteren, aber vornehmen Cellokonzert von Edward Elgar (Soliſt: Prof. Walter Schulz) und der Muſik für Orcheſter „Perſephone“ von Pierre Maurice, die das Thema von der ewigen Wiederkehr des Frühlings reizvoll im lyriſchen Kolorit, im Pathetiſchen bisweilen etwas überſteigert programmuſikaliſch geſtaltet.

Die „Bläſerkameradſchaft“, die Georg Blumenſaat im Stuttgarter Sender als neue Muſizierform der HJ vorſtellte, wirkte unter dem Geſichtspunkt einer geſelligen, im gehobenen Sinne unterhaltſamen Muſik, der ſich die HJ neuerdings aus guten muſikerzieheriſchen Gründen mehr zuwendet, durchaus überzeugend. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Die muſikaliſche Arbeit dieſes Winters vollzieht ſich in zwei Linien, einmal in der unmittelbar funkiſchen Tätigkeit und daneben noch in halböffentlichen Konzertveranſtaltungen, die an den Sonntagen „Volkskonzerte“ heißen, zu denen die vom Winterhilfswerk betreuten Volksgenoſſen Zugang haben, und an den Montagen „Ehret eure deutſchen Meiſter“ vor einer aus HJ und BdM ſich zuſammenſetzenden Hörerſchaft. Übertragen werden dieſe Aufführungen aus dem großen Saal der Muſikhalle. Problematiſch ſind ſie durch folgenden Zwieſpalt geworden: eine am Konzertplatz anweſende Hörerſchaft iſt erfahrungsgemäß anders eingeſtellt als der Haushörer am Lautſprecher; man will aber beiden gerecht werden. Es gibt ja nun allerdings ein Niveau des Muſizierens, das künſtleriſch ſo abſolut geſichert iſt, daß der Hörer hier wie dort auf ſeine Koſten kommt („Koſten“ iſt nicht als finanzieller Begriff gemeint). Einen ſolchen Maßſtab — der durch Vergleiche nicht einmal mit anderen Sendern, ſondern mit Schallplattenvorführungen aus dem Funkhaus den Hörern dauernd wieder aufgezwungen wird — vertragen jedoch dieſe Orcheſterabende kaum. Zweifellos kennt die Sendeleitung die Gründe, die das verbieten, ſehr genau. Die Entwicklung oder die im funkiſchen Sinne ergiebigſten Ereigniſſe findet man daher auch weniger im Bereich dieſer von außen geſehen gewiß ſehr repräſentativen und im Falle des WHW beſtimmt auch ergiebigen (wenngleich nicht idealen) Sendungen als in der täglichen Leiſtung, die mit mancherlei Kleinarbeit und Mühewaltung immer wieder an Einfügung in irgendeinem guten Sinne beachtlicher Aufführungen den Tageslauf gliedert und doch verhältnismäßig oft nachhaltige Momente in ihn hineinträgt. Wenn daran Kammermuſiken jeder Art, Tanz- und Unterhaltungsmuſiken gerade auch in kleinerer Beſetzung, Lieder- und Chorſtunden, und natürlich auch die erwähnten Schallplattenſendungen bevorrechtet ſind, ſo zeigt das ſowohl, welche Kräfte im Sender vereinigt ſind oder zumindeſt zur gelegentlichen Mitarbeit zur Verfügung ſtehen, als auch, welcher Leiſtungen ſie fähig ſind, wenn jeder einzelne Beteiligte ganz unmittelbar vor dem Hörer verantwortlich iſt. Dieſer Aufbau von unten her iſt ein unbedingt geſundes und richtiges Prinzip. Daß ſymphoniſche und Opern-Sendungen allerdings ohne die Führung durch eine von allen Beteiligten anerkannte autoritative Perſönlichkeit und ohne eine reiche, dabei aber jede Minute als koſtbar nehmende und darum zu höchſt intenſivierte Probenarbeit nicht aus dem Stadium des Improviſatoriſchen und Stimmunghaften herauskommen, ſei nicht verſchwiegen. Daß es ſelbſt in dieſem „Stadium“ glückliche und feſſelnde Augenblicke geben kann, weiß jeder; aber doch ſchwingt der Zufall ſein Zepter.

Zum Abſchluß ſeien noch ein paar Einzelleiſtungen notiert, um dieſen Bericht in den normalen Gang unſerer Funkchronik wieder einzuſchalten. Udo Dammert ſpielte „Neue Klaviermuſik“ aus Deutſchland, Polen, Japan; doch konnten weder Maler noch Egk als überzeugende Repräſentanten der heutigen deutſchen Situation gelten. — Das Hamann-Quartett ſpielte das Opus 3

seines Primarius, eine sehr klangfreudige, aber auch recht eklektische, noch wenig gestraffte Arbeit, einen ersten Versuch eines begabten Geigers, sich „schöpferisch" zu finden. — Im „Don Carlos" von Verdi hörte man zum Teil herrliche Stimmen, die man sich von großen deutschen Opernhäusern entliehen hatte. Hamburg war einzig mit Hertha Faust vertreten, für den „Philipp" hatte man Kurt Böhme (Dresden) verpflichtet, obwohl man hier an der Unterelbe einen wahrhaft klassischen Vertreter für diese Rolle gehabt hätte. — Li Stadelmann unternahm am Cembalo und Klavier einen Ausflug in die letzten drei Jahrhunderte tänzerischer Musik. — Für Klaviermusik von Lothar Windsperger und Paul Graener setzte sich Caecilie Zehn ein. — Von den Orchesterabenden hatten das „Englische Konzert" (unter Clarence Raybould und der Beethoven-Pfitzner-Weber-Abend (unter Pfitzner) eine höhere Bedeutung. — Ravel ehrte man durch Schallplatten, darunter die „Spanische Rhapsodie". —

Dr. Walter Hapke.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE NACHRICHTEN

Der von Reichsminister Dr. Goebbels eingesetzte Sonderbeauftragte Präsident Dr. Kollmann gibt soeben die Satzung der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen bekannt, die in großzügiger Weise die deutschen Bühnenschaffenden von der drückenden Sorge um die Ruhestandsjahre befreit. Die Anstalt nimmt Versicherte vom 18. bis 45. Lebensjahre und für eine befristete Übergangszeit auch bis zum 55. Lebensjahre auf. Ein Mindestruhegehalt von Mk. 600.— jährlich ist sichergestellt. Das Ruhegeld wird in der Regel vom 65. Jahre an ausbezahlt, in besonderen Fällen der Arbeitsunfähigkeit auch früher, und beträgt 15 Prozent der für den Versicherten bis zum Eintritt in den Versicherungsfall entrichteten Beträge, die Versicherter und Arbeitgeber zu gleichen Teilen zu tragen haben. Neben dem Ruhegeld wird Sterbegeld von Mk. 300.— bis 1000.—, Witwengeld von 50 Prozent des Ruhegehalts (mindestens Mk. 360.— jährlich) und Waisengeld gewährt.

Zur Frage der „Geigenzettel" gibt der Präsident des Werberates der deutschen Wirtschaft folgende Erklärung: „Wie mir mitgeteilt wird, werden Geigen vielfach mit Inschriften versehen, die der Wahrheit nicht entsprechen. Insbesondere wird durch das Einkleben von Zetteln mit irreführenden Aufschriften sehr oft der Eindruck erweckt, das betreffende Instrument sei von einem besonders bekannten Geigenbauer hergestellt. Nach Ziffer 6 meiner 2. Bekanntmachung soll die Werbung wahr sein und die Möglichkeit einer Irreführung vermeiden. Diese Vorschriften finden auch auf die Inschriften der Instrumente Anwendung. Wird neben den Namen des Herstellers auch der Erbauer des Modells, nach dem es angefertigt wurde, hinzugesetzt, ist in unmißverständlicher Weise zum Ausdruck zu bringen, daß es sich um eine Nachahmung handelt."

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Internationale Musikfest in Stuttgart mußte aus technischen Gründen um einige Tage vorverlegt werden, so daß es bereits in der Zeit vom 15. bis 23. Mai (nicht wie ursprünglich geplant 22. bis 30. Mai) stattfindet.

Die Stadt Halle gestaltete auch den diesjährigen Händel-Tag zu einem würdigen Fest aus. Den Auftakt bildete ein Festkonzert des Mitteldeutschen Landesorchesters mit Werken des Meisters unter der Stabführung von Gerd Ochs und unter Mitwirkung eines Gemeinschaftschores von 400 Schulkindern. Auf der Moritzburg wurde eine Ausstellung „Händel und seine Zeit" eröffnet, die die von der Stadt in den letzten Jahren erworbenen Händel-Erinnerungsstücke zeigt. Als Beitrag des Stadttheaters kam des Meisters Oper „Rodelinde" in Neuinszenierung unter GMD Krauß' Stabführung zur Wiedergabe.

Das Oberrheinische Musikfest in Donaueschingen (10. bis 12. Juni), das unter der Gesamtleitung von GMD Joseph Keilberth-Karlsruhe steht, läßt alte und neue Musik aus drei Landschaften erklingen. Zwei Orchesterkonzerte der Badischen Staatskapelle vermitteln badische und elsässische Musik, das Basler Kammerorchester unter Paul Sacher macht mit neuen schweizerischen Komponisten bekannt und das Heidelberger Kammerorchester unter Wolfgang Fortner wird badische Komponisten zu Gehör bringen.

Die Hundertjahrfeier des 1. Deutschen Sängerfestes 1838 in Frankfurt a. M. und der Mozart-Stiftung wird in der Zeit vom 7. bis 15. Mai d. J. durch eine Festwoche für deutsche Chormusik begangen. In vier Chorkonzerten werden nur Werke zeitgenössischer Tonsetzer aufgeführt; auch mehrere Uraufführungen befinden sich darunter. So hat Hermann Zilcher eigens für das Fest zwei Werke geschrieben: „An die Künstler" (F. v. Schiller) für Männerchor, Sopransolo und großes Orchester und „Vaterunser" (Klopstock) für gem. Chor, Knabenchor, Sopran- und Baritonsolo und großes Orchester. Von A. Birsak, dem jüngsten Stipendiaten der Mozart-Stiftung, stammt eine Kantate für gem. Chor, Sopransolo und Orchester „Lobpreis Gottes". Ein größeres symphonisches Orchesterwerk des letztgenannten Komponisten wird bei der Hundertjahrfeier der Mozartstiftung

uraufgeführt werden. Schirmherr des Feſtes iſt Reichsſtatthalter und Gauleiter J. Sprenger. Die feſtlichen Veranſtaltungen finden an folgenden Tagen ſtatt: Samstag, den 7. Mai: Große volkstümliche Feierſtunde auf dem hiſtoriſchen Römerberg; Montag, den 9. Mai: 1. Konzert für Chorwerke mit Orcheſter; Mittwoch, den 11. Mai: 1. Konzert für Männerchorwerke a cappella; Freitag, den 13. Mai: 2. Konzert für Chorwerke mit Orcheſter; Samstag, den 14. Mai: Feſtakt zur Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung; Sonntag, den 15. Mai: 2. Konzert für Männerchorwerke a cappella und Ausklang des Feſtes. Für die Konzerte iſt das Landesorcheſter des Gaues Rhein-Main verpflichtet worden. Bei der Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung wird der Präſident der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. P. Raabe eine Kulturrede halten.

Eſtland bereitet für die Zeit vom 23. bis 25. Juni ſein 11. Eſtniſches Sängerfeſt vor, das eine große muſikaliſche Kundgebung zu werden verſpricht, haben doch bereits über 600 Chöre und Orcheſter, darunter nahezu 500 gemiſchte Chöre, ihre Teilnahme angemeldet. Auch aus dem Ausland erwartet man zahlreichen Beſuch.

Die erſte Gaukulturwoche des Gaues Halle-Merſeburg wurde Ende Februar mit einem „Tag der Muſik in der Händelſtadt Halle" feierlich eröffnet. Im Rahmen einer Kundgebung der Reichsmuſikkammer ſprach der Präſident der RMK Prof. Dr. Peter Raabe, der auch gemeinſam mit GMD Richard Kraus das Feſtkonzert dirigierte.

Das Programm des großen Bruckner-Feſtes, das die Stadt Hamburg gemeinſam mit der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft vorbereitet, verſpricht die Erſte Sinfonie in der Linzer Faſſung, die Zweite, Fünfte, Sechſte und Neunte Symphonie in der Originalfaſſung, das Te Deum, die c-moll-Meſſe, Motetten, ferner J. N. Davids „Introduktion, Choral und Doppelfuge für Orgel über ein Thema von Anton Bruckner". Die Staatsoper bereitet für das Feſt eine Feſtaufführung von Muſſorgskys „Boris Godunow" in der Originalfaſſung unter Leitung von Eugen Jochum vor.

Die Reichsmuſiktage 1938, die unter der Schirmherrſchaft von Reichsminiſter Dr. Goebbels ſtehen, finden in der Zeit vom 22.—29. Mai in Düſſeldorf ſtatt.

Das erſte Schleſiſche Volkmuſikfeſt wird Anfang September des Jahres in der Burgenſtadt Bolkenhain abgehalten.

Die für Anfang April vorgeſehene Reichs-Theaterwoche der HJ wurde infolge der bevorſtehenden Volksabſtimmung auf den Herbſt verſchoben.

Die Stadt Solingen baut ſoeben die Stadthalle am Adolf Hitlerplatz um, in der eines der großen Hauptkonzerte der diesjährigen Tagung der deutſchen Komponiſten auf Schloß Burg abgehalten wird.

Das 34. Schwäbiſche Liederfeſt wird in der Zeit vom 8.—11. Juli in Stuttgart abgehalten.

Die Wittener Muſiktage 1938 ſtehen wieder unter der Schirmherrſchaft von Prof. Paul Graener und Oberbürgermeiſter Dr. Erich Zintgraff. Sie vermitteln in 5 Feſtveranſtaltungen unter Leitung von Robert Ruthenfranz zeitgenöſſiſche Muſik.

Dank der Förderung der Stadt Göttingen kommen auch in dieſem Jahre die Göttinger Händel-Feſtſpiele zur Durchführung unter der bewährten Leitung von KM Fritz Lehmann und zwar in der Zeit vom 19.—26. Juni. Wieder wird eine lange vergeſſene Händel-Oper, „Ptolemäus", ans Licht gebracht.

Die diesjährigen Richard Wagner-Konzerte auf Schloß Neuſchwanſtein am 16. und 23. Juli und 6. und 20. Auguſt werden mit Orcheſterbegleitung durchgeführt.

Das Muſikfeſt der Stadt Chemnitz (1.—6. April), unter Leitung von GMD Ludwig Leſchetizky, ſtellt ſich ausſchließlich in den Dienſt der Lebenden mit einem Orcheſterkonzert der Städtiſchen Kapelle (Soliſt: Franz Wagner-Dresden), einem Orgel- und Sängerchorabend unter Mitwirkung von Prof. Günther Ramin-Leipzig und des Dresdener Kreuzchors unter Prof. Rudolf Mauersberger, einem Kirchenmuſik-Abend unter Leitung von GMD Paul Geilsdorf und einem Kammermuſikabend.

Auch in dieſem Sommer werden Bergiſche Burgmuſiken durchgeführt: die erſte am 23. April mit dem Leitgedanken „Nordiſche Muſik", eine weitere als Gedenkfeier zum 70. Geburtstag Auguſt Wewelers, eine HJ-Burgmuſik und eine „Finniſche Muſik".

Die Zoppoter Waldoper, die Richard Wagners Werk ſeit vielen Jahren, unter Generalintendant Merz, vorbildlich im deutſchen Oſten pflegt, wird in dieſem Feſtjahr den geſchloſſenen „Ring" erſtmals aufführen. Eine Reihe namhafter Wagner-Sänger ſind zur Mitwirkung verpflichtet. Die Aufführungen verteilen ſich auf folgende Tage: „Lohengrin" 17. und 19. Juli, „Rheingold" 24. Juli und 2. Auguſt, „Walküre" 26. Juli, „Siegfried" 28. Juli und „Götterdämmerung" 31. Juli und 4. Auguſt.

Die Gemiſchten Chöre der Nordweſtmark treffen ſich in dieſem Jahre vom 23.—25. April in Flensburg, Die Geſamtleitung dieſes Grenzlandtreffens, deſſen Höhepunkt Paul Höffers „Arbeiter, Bauern und Soldaten" und Beethovens „Miſſa solemnis" darſtellt, liegt bei Prof. Dr. Blume.

Prof. Frederic Lamond wurde für ein Konzert im Rahmen der Musikfestwoche Bad Orb gewonnen.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Wien wurde eine „Paul Königer-Gesellschaft" ins Leben gerufen, die dem 1882 in Schlesien geborenen, seit fast 20 Jahren in Wien tätigen Komponisten zahlreicher Werke für Orchester, Kammermusik, Sonaten und Lieder zur größeren Anerkennung seines Schaffens verhelfen soll und ihre Tätigkeit mit einem Königer-Kompositionsabend erfolgreich begann.

Die Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau lud kürzlich Prof. Müller-Blattau zu einem Vortrag über „Das Deutsche in der Musik" nach Zwickau ein. Die fesselnden Ausführungen knüpften an des Meisters Werke und Schriften an. In den nächsten Wochen veranstaltet die Vereinigung ein großes Robert Schumann-Orchesterkonzert und einen Kammermusik- und Liederabend. Die Hauptversammlung, bei der der Musikschriftsteller F. Peters-Marquardt-Coburg über „Rückert und Schumann" sprechen wird, ist für den 8. Juni vorgesehen.

Die Ortsgruppe Aachen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft führte bezw. führt ein reichhaltiges Programm mit insgesamt 11 Veranstaltungen in dieser winterlichen Konzertzeit durch. Es kamen hierbei zur Aufführung: Die Kunst der Fuge in der Bearbeitung für 2 Klaviere von Erich Schwebsch, dargeboten durch die Professoren Heinz und Robert Scholz-Salzburg, die 8. Symphonie durch das verstärkte städtische Orchester unter GMD Herbert von Karajan nach einem vorausgegangenen Einführungs-Abend durch die Professoren Schwalge und Auffam an 2 Klavieren, die e-moll-Messe und, später, selten gehörte Chorwerke durch den Aachener Domchor unter Dom-KM Th. B. Rehmann, die 1. Symphonie c-moll in der Linzer Fassung unter GMD Prof. Dr. Peter Raabe Für den 21. und 22. Mai sind „Bruckner-Festtage" vorgesehen mit der Aufführung des Quintetts durch das verstärkte Grümmer-Quartett, mit Chorwerken im sonntäglichen Gottesdienst durch den Aachener Domchor, einem Gartenkonzert im Kurgarten mit „Österreichischer Musik" und einem Abend-Festkonzert, dessen Programm die Ouverture in g-moll, Männerchöre a cappella und „Helgoland" unter Chordirektor Willy Pitz und die 2. Symphonie c-moll unter GMD H. von Karajan ankündigt. Auch durch eine Reihe von Vorträgen führte die Vereinigung immer tiefer in das Wesen ihres Meisters ein. Studienrat A. Schiffer sprach über „Die Bedeutung der Brucknerschen Chöre in der Musikgeschichte", Reinhold Zimmermann über „Erbe und Umwelt in Bruckners Musikertum", dargestellt auf Grund des „Großen Bruckner" von August Göllerich - Max Auer, Dom-KM Th. B. Rehmann wird noch das Thema „Wagner und Beethoven" behandeln. Ferner zeigte ein Filmabend „Bruckners Leben und Schaffen" in Aufnahmen des Oberösterreichischen Landesverkehrsamts Linz, und „Die Festtage 1937 in Regensburg", aufgenommen von dem Vorsitzenden der Ortsgruppe Stuttgart der IBG. Dr. Barchet.

Die Dresdener Bruckner-Gemeinde veranstaltete unter lebhafter Beteiligung der Stadt und der Musikfreunde einen Festakt im Festsaal des Rathauses, bei dem Prof. Karl Soehle über „Bruckner und Dresden" sprach. Anschließend hörte man die 1. Symphonie durch die Dresdener Philharmoniker unter Paul van Kempen.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die diesjährigen Mozarteum-Sommerkurse für Musik, Theater und Tanz in Salzburg finden in der Zeit vom 11. Juli bis 1. September statt.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar unternimmt mit Unterstützung des Reichspropagandaministeriums und des thüringischen Volksbildungsministeriums vom 31. März bis 6. April die 4. Musikfahrt durch Thüringen, die diesmal die Städte Weida, Greiz, Zeulenroda, Schmalkalden, Langewiesen und Waltershausen berührt. Die Leitung führt auch diesmal wieder der Direktor der Schule Prof. Dr. Felix Oberborbeck.

Das Collegium musicum der Universität Kiel bot in seiner letzten Semestermusik einen Überblick über die Entwicklung der deutschen geselligen Musik von Ludwig Senfl bis zur Gegenwart. Man hörte Lieder, Kanons und Chöre von: Johann Walter, Melchior Franck, K. Othmayr, Ludwig Senfl, H. L. Haßler, W. A. Mozart und Ernst Pepping, das Notturno C-dur Nr. 2 von Joseph Haydn und W. A. Mozarts „Musikalischen Spaß" für Streichorchester.

Die Schlesische Landesmusikschule in Breslau begann eine Vortragsreihe über das Wesen der gesamt-schlesischen Kultur und ihre Eigenart. Als Erster gab Dr. Hubertus Lossow einen Überblick über die Entwicklung des bildnerischen Schaffens in Schlesien.

Die Westfälische Schule für Musik in Münster führt im Rahmen der bevorstehenden Gaukulturwoche Westfalen-Nord unter Leitung ihres Direktors Dr. Richard Greß einen Abend „Serenaden und Ständchen" durch, der Werke von Pez und Haydn und aus dem zeitgenössischen Schaffen von Hans Lang, Leo Bensch und Josef Quinke vermittelt.

Das Trappsche Konservatorium der Musik in München hat einen Lehrgang für Militärmusiker in seinem Lehrplan aufgenommen,

der auf die praktischen Erfordernisse der Militärmusik eingestellt ist. Den Unterricht übernehmen die am Konservatorium tätigen Kammervirtuosen und Kammermusiker der Bayerischen Staatstheater.

Das Konservatorium der Musik Max Plock zu Braunschweig stellt auch im neuen Studienjahr halbe Freistellen zur vollständigen Ausbildung als Musiklehrer(-lehrerinnen) mit dem Hauptfach Klavier oder Violine zur Verfügung.

Im April wird nunmehr auch in Osnabrück eine neue Musikschule für Jugend und Volk eröffnet, die Singschulung und Instrumentalunterricht umfaßt. Der Unterricht wird von Fachkräften in Form von Gruppenunterricht erteilt.

Das 6. Konzert des Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg, das KM Heinz Reinhard Zilcher-Stettin als Gast leitete, vermittelte u. a. die Konzerturaufführung von Hermann Zilchers IV. Symphonie in fis-moll op. 84.

Die bekannten Meisterschulen für musikalische Komposition an der Preußischen Akademie der Künste, die von den Professoren Dr. Paul Graener, Dr. Gerhard von Keußler und Max Trapp geleitet werden, beginnen ihr Sommersemester Anfang April. Die Aufnahme geschieht unmittelbar durch die Meister selbst. Jedwede Auskunft erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariserplatz 4.

Das Berliner Collegium musicum unter Prof. Hermann Diener führte in München eine Reihe von Bach-Abenden durch, die größter Anteilnahme begegneten.

## KIRCHE UND SCHULE

Prof. Friedrich Högner wurde von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft zur Teilnahme an dem Orgel-Improvisations-Wettbewerb im Rahmen des Bruckner-Festes in St. Florian eingeladen.

Mit Beginn des neuen Schuljahres wird auch in Danzig eine städtische Singschule eröffnet, die gleich den übrigen Singschulen im Reich, der Wiedergeburt des deutschen Volksgesanges nach Augsburger Vorbild dient.

Organist Walter Zöllner und Walther Kunze als Leiter des Radeweller Kirchen- und Kinderchores führten in der Radeweller Kirche zu Ammendorf zum Heldengedenktag eine wertvolle geistliche Abendmusik durch, die in ihrem ersten Teil Altmeister-Kunst (D. Buxtehude, J. Gallus und J. S. Bach), im zweiten junge Musik (J. N. David, W. Fortner, H. Distler und Max Reger) sprechen ließ.

Organist Paul Bauer in Eisenberg hatte in das Programm seiner Geistlichen Abendmusik zum Heldengedenktag u. a. Werke von Paul Geilsdorf und Fritz Werner-Potsdam aufgenommen.

Der Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig, Walter Zöllner, spielte auf Einladung des deutschen Musiklehrerverbandes in Riga Werke alter Meister und der Zeitgenossen Karl Hoyer, J. N. David und Max Reger mit großem Erfolg. Anschließend konzertierte er auch in Königsberg.

MD Richard Fricke führte in der Martin Luther-Kirche zu Dresden J. S. Bachs h-moll-Messe unter Mitwirkung von Margarete Aulhorn-Specht, Elsa Raymann-Stein, Robert Bröll, Karl Zinnert, Elly Mehnert, Fritz Steglich, Kammervirtuos Seifert, des Römhild-Chores und des verstärkten Kammerorchesters Dresdner Künstler auf.

Organist Alfred Schäufler setzte sich im 25. Orgelabend in der Stadtkirche zu Greiz für das Schaffen der Lebenden (Paul Gerhardt, Lothar Penzlin, Walter Böhme) ein.

Dem Gedächtnis der Gefallenen widmete die Laurentiuskirche in Lichtenstein-Callnberg eine musikalische Feierstunde mit Werken von Paul Gerhardt.

Organist Georg Winkler von der Andreaskirche zu Leipzig machte in seinen geistlichen Abendmusiken neuerdings mit dem zeitgenössischen Schaffen (Paul Geilsdorf, Paul Krause, Georg Winkler, Kurt Heilmann) bekannt.

Johannes-Ernst Köhler-Weimar spielte kürzlich in Essen neue Orgelwerke von Gerstberger, Hoyer, Schulze-Dessau und Brönner. In der Reinoldikirche zu Dortmund hatte er mit Werken von Buxtehude, Bach, Brönner und einer eigenen freien Improvisation großen Erfolg und wurde ferner eingeladen, im Juni zur 800-Jahrfeier der Stadt Bernburg im Rahmen einer Morgenfeier einige größere Orgelwerke zu spielen.

Die Berliner Kirchenmusik-Schule (Leitung: Gottfried Grote) führte mehrerenorts Heinrich Schütz' Matthäuspassion auf.

## PERSÖNLICHES

Folkmar Längin, der Münchener Cellist und Gambist, der sich vor allem um die Pflege alter Musik verdient gemacht hat, wurde als erster Cellist an das städtische Orchester in Ulm verpflichtet.

Das Jubiläum 35jähriger Zugehörigkeit zur Münchener Staatsoper konnte Kammersänger Paul Bender begehen. In dieser Zeit ist der Künstler, der auf zahlreichen Gastspielreisen den Ruhm der Münchener Oper, Münchener Stil und Gestaltungsernst in der ganzen Welt verbreiten half, wahrhaft zum getreuen Ekkehard des Hauses geworden, in dessen Chronik sein Sarastro, Marke, Wotan, Hagen, Gurnemanz, Orest, aber zugleich als Gegenspiel die komischen Gestalten eines Osmin, Abul, Basilio, Ochs von Lerchenau längst mit den Lettern der Unvergeßbarkeit eingetragen sind. Der Künstler sang und spielte in erstaunlicher Jugendfrische den Sulpiz in Donizettis „Regimentstochter" und wurde dabei stürmisch gefeiert. Dr. W. Z.

Willi Sonnen, der langjährige Leiter der Braunschweiger Singakademie und Leiter der Opern-

schule am Konservatorium der Musik Max Plock, wurde als Nachfolger von Hans Stieber als Leiter des Hannoverschen Männergesangvereins und der Singakademie in Hannover berufen.

Der musikalische Oberleiter des Grenzlandtheaters Ratibor, Nikolaus von Lukacs, wurde in gleicher Eigenschaft an das Stadttheater in Greifswald berufen.

Das langjährige Mitglied der Wiener Hofoper Anna Bahr-Mildenburg leitete in den letzten Wochen ein Opernstudio in Berlin und wurde auch wieder zur Übernahme eines Kurses im Rahmen der Ausländerkurse des deutschen Musikinstituts im Sommer in Potsdam verpflichtet.

Anna Barbara Speckner wird auch in diesem Sommer einen Cembalokurs der Sommerakademie des Mozarteums in Salzburg leiten, und zwar vom 18. Juli bis 27. August. Der Studienplan befaßt sich mit der Einführung in die Technik des Cembalospiels, die spielgemäße Interpretation von Werken des 16.—18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von J. S. Bach.

Sigfried Grundeis wurde vom Reichspropagandaministerium und von der Reichsmusikkammer als deutsches Mitglied der Jury des Eugéne Ysaye-Wettbewerbes für Pianisten in Brüssel zugeteilt.

Bruno Hegmann, der verdienstvolle Leiter des städtischen Chores Recklinghausen, der von Idealismus durchglühte Gründer und Erzieher des collegium musicum, wurde nach einer glanzvollen Aufführung der Haydn'schen „Jahreszeiten" zum städtischen Musikdirektor und Musikbeauftragten in Recklinghausen bestellt. Die Ernennung dieses hochbegabten jungen Dirigenten wird von allen musikalischen Kreisen der vestischen Metropole mit Freuden begrüßt. Was dieser Künstler bisher geleistet hat, berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Karl Schlegel.

Der junge Komponist Gerhard Maaß wurde zum Leiter des Württembergischen Landesorchesters ernannt.

Dreizehn Musiker des Prager deutschen Theaterorchesters wurden im März d. J. für mehr als fünfundzwanzigjährige künstlerische Tätigkeit in einer Festversammlung geehrt: Konzertmeister Kouba (38 Dienstjahre), Solocellist Ibl (33), Solobassist Fleißner (30), Sekundführer Haberzettl (30), Soloposaunist Brandl (30), Kontrabassist Prinz (29), Cellist Eichler (29), Flötist Baumann (29), Soloklarinettist Jirtschak (29), Solo-Oboist Avanzini (28), Hornist Unterstab (27), Posaunist Hüttner (27) und Konzertmeister Nacke (26). U.

Dr. Hans Hörner wurde als 1. Kapellmeister an den Reichssender Saarbrücken berufen.

Jon Leifs, dem auch in Deutschland hochgeschätzten isländischen Komponisten, verlieh das isländische Parlament einen Komponistensold, um ihm die Möglichkeit zu geben, sich frei von beruflicher Bindung stärker als bisher dem künstlerischen Schaffen zu widmen. Daneben vertritt er als Präsident des „Isländischen Kulturrates für Internationalen Austausch" und des „Bundes Isländer Künstler" in gesteigertem Maße die Interessen der gesamten isländischen Musik.

Studienrat Anton Walter an der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München wurde zum außerordentlichen Professor ernannt.

Sigfried Grundeis wurde als Lehrer für Klavier an das Landeskonservatorium Leipzig berufen.

*Geburtstage.*

Der Komponist und Musikschriftsteller Max Marschalk feiert am 7. April seinen 75. Geburtstag. Er hat verschiedene Opern und Musiken zu den Bühnenwerken seines Schwagers Gerhart Hauptmann (u. a. „Hanneles Himmelfahrt") geschaffen. Auch als Lehrer für Kunstgesang war er jahrelang tätig; aus seiner Schule ging die erste Altistin der Berliner Staatsoper, Margarete Klose, hervor.

Direktor Romeo Finke, der ehemalige langjährige Professor des Klavierspieles am seinerzeitigen utraquistischen Prager Musikkonservatorium und der erste Direktor der nach dem Umsturze begründeten Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag, feierte im März d. J. seinen 70. Geburtstag. Romeo Finke, ein Onkel des gegenwärtigen Rektors der Prager Deutschen Musikakademie, genoß als Klavierpädagoge großes Ansehen; seit zehn Jahren lebt er im verdienten Ruhestande in Unterach am Attersee. U.

Die Münchener Konzert- und Oratoriensängerin Anna Erler-Schnaudt konnte am 12. März ihren 60. Geburtstag begehen. Sie war eine Schülerin ihres späteren Gatten Karl Erler, zugleich hat die musikalische Zusammenarbeit mit Max Reger, der sie oft zu eigenen und fremden Liedern begleitete, entscheidend auf ihre künstlerische Entwicklung eingewirkt. Anna Erler-Schnaudt ist schlechthin die Interpretin Reger'scher Lyrik geworden; gar manche von des Meisters Liedern sind im Hinblick auf sie und ihre stimmlichen Möglichkeiten, die außerordentlich waren, geschrieben worden. Ihre Altstimme war nicht nur von einer selten anzutreffenden Wucht und Größe, zugleich auch zu den feinsten Schattierungen, zu ungemeiner Biegsamkeit geschmeidigt. Der stimmlichen Eindrucksgröße entsprach zudem die Tiefe und Leidenschaftlichkeit der Empfindung, die Anna Erler-Schnaudt zu einer Liedgestalterin erhoben haben, die wahrhaft einsamen Rang zu behaupten vermochte. Dr. W. Z.

Der bekannte Münchener Komponist und Akademielehrer Prof. Gustav Geierhaas wurde

am 26. März 50 Jahre alt. Er ist Schüler Prof. Friedrich Kloses und hat eine Reihe bedeutender Orchester- und Kammermusikwerke und Lieder geschaffen.

Der verdiente Organist von der Reinoldi-Kirche zu Dortmund, Chorleiter und Musikerzieher Gerard Bunk wurde am 4. März 50 Jahre alt.

### *Todesfälle.*

† am 19. März in Kiel Prof. Dr. Ludwig Wüllner nach kurzer Krankheit im 79. Lebensjahre (vgl. hiezu S. 413).

† Kammervirtuose Otto Mechler, seit 1901 1. Fagottist des Hannoverschen Opernhausorchesters, früher langjähriges Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters.

† MD Adolf von Lünen im Alter von 89 Jahren, eine um den Aufbau des Musiklebens in Remscheid hochverdiente Persönlichkeit, Begründer der ersten Musikschule in Remscheid.

† in seiner Heimatstadt Zwickau der bedeutende Orgelbaumeister Heinrich Schiffner im Alter von 85 Jahren. Er galt als einer der fähigsten und angesehensten Vertreter der altösterreichischen Orgelbaukunst und war viele Jahrzehnte Inhaber der Orgelbauanstalt Schiffner in Prag. Im Orgelbau hat er manche wesentliche technische Neuerung eingeführt. In einer nur wenige Zeilen umfassenden biographischen Niederschrift gibt Heinrich Schiffner die Zahl der von ihm erbauten Orgeln mit 800 an. U.

† im Alter von 56 Jahren Professor Ludwig Natterer, der Bratscher des Wendling-Quartetts.

† Arthur Stubbe am 15. März im 72. Lebensjahre in Hermannstadt in Siebenbürgen, seiner Wahlheimat. Wir brachten eine Würdigung des Meisters an seinem 70. Geburtstage. Bescheiden nahm der große Könner auf allen musikalischen Gebieten alle Ehrungen derer, die wirklich berufen waren dazu, entgegen. Erst aus der Traueranzeige vernehmen die Kenner und unzähligen Freunde seiner immer ehrlichen Kunst: daß der Professor und Chormeister des Hermannstädter Männergesangvereins Besitzer z. B. des Ordens der Akademie in Florenz, des Ordens des Chevaliers de Sainte-Catherine, Ritter des rum. Kronenordens, Inhaber aller erdenklichen Ehrenplaketten und Diplome war. Kostbarkeiten sind die Werke, die Arthur Stubbe hinterläßt: seine brillante Orchester-Suite, durchaus klassische Kammermusik und Klavierstücke, feinfühlige Orchesterstücke, die nicht dem billigen Gefallenwollen dienen, sondern eigene Wege gehen. Im wahrsten Sinne des Wortes „Wunder voll" sind seine Lieder. Anerkannt sind in erstklassigen Männerchören seine Chöre. „Der Gottesmusikant" und „Der Arbeit die Ehre" sind ganz besonders zu nennen. Anerkannt — aber die Anzahl der Aufführungen?? Schmerzliche Briefe an mich vor seiner kurzen, aber schweren Erkrankung — reden davon, daß er seinen geliebten Flügel verkaufen mußte. Daß er seine geräumige Wohnung behalten mußte, um möglichst viele Pensionäre aufnehmen zu können. Die brachten dem Einsamen die kleinen Einnahmen, der für andre, die Hilfe bei ihm suchten, in Rat und Tat so viel übrig hatte. Sein feines Fingerspitzengefühl traf immer die Richtigen. Den einst ganz unbekannten Sudetendeutschen Max Pfeiffer hat er entdeckt, der sich heute auf den großen Konzertprogrammen neben J. Marx, Pfitzner und Hugo Wolf zu behaupten weiß. Seit 1911 stand Arthur Stubbe dem Hermannstädter Männergesangverein, dem größten in Siebenbürgen, vor. Seine tiefgründige Arbeit hat diesem Vereine für alle Zeiten „sein besonderes Gepräge" gegeben. Zu des Meisters 25jährigen Jubiläum würdigte ihn der erste Vorsitzende des Vereines mit den Worten: „Der ruhende Pol in der Flucht der Erscheinungen war unser Arthur Stubbe. Was der Verein in musikalischer Hinsicht bedeutet, ist er unter seiner starken Führerhand geworden. Wenn er heute zu unsern erfolgreichsten Liederkomponisten gehört, so kommt von diesem Ruhme auch unserm Vereine etwas zugute. Damit aber hat Arthur Stubbe unserm ganzen Volke in Siebenbürgen gedient." Curt Böhmer, Dresden.

## BÜHNE

Die Staatsoper Wien spielte in diesen festlichen Tagen Richard Wagners „Ring" unter GMD Hans Knappertsbusch.

Als erste Bühne im Reich veranstaltet das Landestheater Meiningen (Intendant Dr. Rolf Prasch) zugunsten notleidender österreichischer Bühnenkünstler am Dienstag, 12. April, eine Aufführung des Oratoriums „Die Jahreszeiten" Joseph Haydns.

Theaterverhältnisse in den sudetendeutschen Städten. Außer den hauptstädtischen Theatern in Prag (zwei Bühnen) und Brünn gibt es gegenwärtig in 14 sudetendeutschen Städten ständige, das heißt ganzjährig spielende Theater, die meist städtische Bühnen sind. Die größten unter ihnen sind: Das Theater in Teplitz mit 1710 Plätzen, in Reichenberg mit 1050 Plätzen, in Komotau mit 1036, in Aussig mit 1000, in Gablonz mit 850 und in Brüx mit 671 Plätzen. Die Oper war bei diesen Theatern wie folgt im Spielplan vertreten: In Aussig mit 17,7 Prozent aller Vorstellungen, in Reichenberg mit 13,4 Prozent, in Gablonz mit 10 Prozent, in Teplitz mit 5,9 Prozent und in Brüx mit 1,1 Prozent. Sogenannte Saisontheater haben die sudetendeutschen Kurstädte Karlsbad und Marienbad. U.

Das Nationaltheater Mannheim wurde vom Landestheater Meiningen zu einem Gastspiel eingeladen, für das eine Aufführung von Wolf-Ferraris Einakter „Susannes Geheimnis" vorgesehen ist.

Der Auffchwung unferes kulturellen Lebens tut fich auch in den zahlreichen Theater-Umbauten des Reiches kund. So hören wir foeben, daß auch Stettin, Lübeck und Roftock nach Abfchluß der Spielzeit zu einer Erweiterung ihrer Bühnenanlagen und ihres Zufchauerraumes fchreiten.

Ottmar Gerfters Oper „Enoch Arden" kam foeben im Stadttheater Kottbus unter Max Stummböck zu einer erfolgreichen Erftaufführung.

Die Württembergifchen Staatstheater Stuttgart bereiten für das Internationale Mufikfeft im Mai diefes Jahres eine Neuinfzenierung von Peter Cornelius' „Cid" vor.

Der mufikalifche Oberleiter der kgl. Flämifchen Oper in Antwerpen, Hendrik Diels, wird als Gaft des Nationaltheaters Mannheim Verdis „Aida" leiten.

Die Berliner Staatsoper hat Rudolf Wagner-Régenys foeben beendete Oper „Die Bürger von Calais", nach einem Text von Kafpar Neher, zur Uraufführung angenommen.

Die Feftwoche des Reußifchen Theaters in Gera wurde mit einer Aufführung von Richard Wagners „Walküre" eröffnet.

Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" kam foeben auch in Düffeldorf zur Erftaufführung.

Das Opernenfemble des Nürnberger Stadttheaters fpielte kürzlich in Salzburg Händels „Julius Cäfar" mit großem künftlerifchen Erfolg.

Das Mecklenburgifche Staatstheater in Schwerin hat Robert Alfred Kirchners Tanzpantomine "Der Schelm aus Flandern„ (Till Eulenfpiegel) in 6 Bildern mit großem Orchefter zur Uraufführung angenommen.

Am Friedrichtheater in Deffau kam Hermann Reutters „Kirmes von Delft" in diefem Winter bereits zum 14. Male zur Aufführung.

Der flämifche Komponift Renaat Veremans hat nach einem Textbuch aus der Feder von Felix Timmermanns, einer Dramatifierung feines Romans „Die Delphine", eine Oper „Annemarie" komponiert, die foeben an der Antwerpener Oper zu einer erfolgreichen Uraufführung kam und demnächft auf einer Gaftfpielreife des Enfembles im Kölner Opernhaus erftmals aufgeführt wird.

Das Polnifche Ballett befuchte im Rahmen des deutfch-polnifchen Kulturaustaufches zahlreiche Städte des Reiches und begeifterte überall mit feiner Kunft. Bremen hat fich fogar noch ein zweites Gaftfpiel vor der Weiterreife der Künftler nach England und Amerika gefichert.

## KONZERTPODIUM

Hans F. Schaubs „Ciaconna" für Streichorchefter kam foeben durch die Kapelle des Braunfchweiger Landestheaters unter Leitung von GMD Lindemann zu einer erfolgreichen Uraufführung.

MD Wilhelm Nebe-Siegen brachte am Heldengedenktag Händels „Meffias" vor ausverkauftem Haufe zu einer äußerft erlebnisftarken Aufführung. Soliften waren: Hilde Gammersbach-Köln, Trude Fifcher-Köln, Hans Sträter-Solingen, Hans-Georg Teumer-Effen.

In den Abonnementskonzerten der Robert Schumann-Stadt Zwickau brachte MD Kurt Barth die 2. Sinfonie in H („Pfingften") von Gerh. F. Wehle zur Uraufführung. Das Werk errang ftürmifchen Beifall, fo daß fich der anwefende Komponift mehrmals bedanken konnte. Das Programm brachte außerdem noch von Hermann Wunfch „Variationen und Fuge über ein Schweizer Lied" und Lieder von Hermann Simon, gefungen von Magda Lüdtke-Schmidt (Berlin), zur Erftaufführung.

Ermanno Wolf-Ferraris „Vita nuova" gelangt im April in Breslau durch die Singakademie und die Schlefifche Philharmonie unter Leitung von Prof. Heinrich Boell zur Aufführung.

Die Violinfonate von Rudolf Petzold, die im 1. Konzert junger Künftler der Stadt Köln einen ausgezeichneten Erfolg hatte, kam im Febr. in Wien und am 3. März in Berlin im Kammermufikabend der Fachfchaft Komponiften mit Senta Bergmann und Prof. Valesca Burgftaller zur Aufführung.

Im Deutfchen Mufikverein zu Troppau (Tfchechoflowakei) kam die „Ballade" für Orchefter mit obligatem Solovioloncell op. 17 des fudetendeutfchen Tondichters Egon Kornauth unter perfönlicher Leitung des Komponiften zur erfolgreichen Erftaufführung.

Bei dem 100jährigen Beftehen des Altenburger Männergefangvereins „Orpheus" erklang als Hauptwerk Heinrich Zöllners „Columbus". Sein Oratorium „Luther" wurde bei einer kirchlichen Feier in Bochum zu Gehör gebracht.

Ermanno Wolf-Ferraris unlängft in Wien uraufgeführtes „Divertimento" kam im März in Köln (Gürzenich-Konzert E. Papft), Braunfchweig (H. Abendroth) und Wiesbaden (Vogt) zur Erftaufführung. Weitere Aufführungen find für den nächften Konzertwinter bereits in Ausficht genommen.

Einen von Publikum und Preffe begeiftert aufgenommenen Kammermufikabend veranftalteten in Wuppertal Irma Zucca-Sehlbach (Klavier), Lifelotte Schmatz (Alt) und Oskar Kroll (Klarinette). Das Programm enthielt neben felten zu Gehör gebrachten Liedern von Spohr und Hugo Wolf, fowie Werken von Schubert und Weber, mehrere ältere und neuere Kompofitionen des Effener Komponiften Erich Sehlbach, nämlich Hebbel-Lieder, die Klarinetten-Mufik und zwei Klavier-Fantafien in C und D.

Wilhelm Stroß und von Beckerath brachten unter der Leitung von Prof. Hans Pfitzner

dessen Duo für Violine und Cello in München zur erfolgreichen Erstaufführung.

Paul Graener hat soeben ein neues Orchesterwerk „Turmwächterlied" vollendet, dessen Uraufführung beim Internationalen Musikfest in Baden-Baden am 23. April unter Leitung von GMD G. E. Lessing stattfindet.

Prof. Walter Niemann-Leipzig gab in Detmold auf Einladung der dortigen NS-Kulturgemeinde einen überaus erfolgreichen Klavierabend aus eigenen Werken, in dessen Mittelpunkt die neue „Rokoko"-Ballettsuite, der „Orchideengarten", die „Musik für ein altes Schlößchen" und die Kocheler Ländler standen.

Das Lierfch-Quartett der Dresdener Staatsoper brachte in seinem 85. Kulturabend Werke des norwegischen Komponisten Wieth-Knudsen (Drontheim), die Streichquartette in e-moll und f-moll, sowie das Klaviertrio in g-moll vor einem gewählten Publikum erfolgreich zu Gehör. Der anwesende Komponist konnte den Dank der begeisterten Zuhörerschaft wiederholt entgegennehmen.

Armin Haag bringt mit seiner neugegründeten „Städtischen Singgemeinde" Grünberg i. Schlesien, als erstes Werk anfangs Mai heraus: „Segen der Erde" von Hermann Grabner. Die Solis singen Margret Loesch-Kammer-Erfurt und Gerhard Bertermann-Breslau.

Die Neue Leipziger Singakademie e. V. (gegr. 1818) veranstaltet im Rahmen der Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt" im Gewandhaus am 2. April ein Konzert „Nordische Musik" und bringt unter Leitung von Otto Didam neben Werken von Sibelius und Grieg als Erstaufführung für Deutschland die „Voluspaa" (Gedicht aus der Edda) für Soli, gemischten Chor und Orchester von D. Monrad Johansen.

Die Dresdener Philharmonie (Leitung Paul van Kempen) führte unter Mitwirkung des Dresdener Lehrer-Gesangvereins und seines Frauenchores soeben die „Missa solemnis" von Beethoven auf (Solisten: Helene Fahrni, Traute Börner, Heinz Marten und Fred Drissen).

Das Stroß-Quartett führt die gesamte Streichquartettmusik Beethovens an 5 Abenden in Hamburg, Berlin, Frankfurt, Würzburg, Leipzig und München auf.

Im 5. Abonnementskonzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde kam kürzlich die II. Sinfonische Suite op. 35 von Egon Kornauth durch die Wiener Sinfoniker unter GMD Prof. Oswald Kabasta mit großem Erfolg bei Publikum und Presse zur Durchführung, welche auch durch den Wiener Sender übertragen wurde.

Hugo Distlers jüngstes Werk „Kalendersprüche" für 5stimmigen gemischten Chor a cappella, Vorfänger und Sprecher wird demnächst auf Einladung der Universität Bonn in der dortigen Aula durch die Oberhausener Singgemeinde unter Karl Heinrich Schweinsberg zur Uraufführung kommen.

Die Vereinigte Musikalische und Singakademie in Königsberg, die unter ihrem Leiter Hugo Hartung in diesem Winter bereits mehrere große Aufgaben löste, hat soeben Beethovens 9. Symphonie aufgeführt.

Hans Wedigs „Nachtmusik für kleines Orchester" erklang in diesem Winter in Erfurt, Hamburg, Hannover, Köln, Luxemburg, Osnabrück, Rostock und Weimar.

Der Organist Frank Faber setzte sich in Hannover für Heinrich Kaminskis Schaffen ein.

Der angesehene Meistersche Gesangverein in Kattowitz unternahm soeben eine Deutschlandreise durch oberschlesische Städte.

Das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker spielte kürzlich in Bukarest mit großem Erfolg.

In den Kammerkonzerten des Kurhauses Wiesbaden erklang erstmals in Deutschland Albert Roussels Serenade für Flöte, Streichquartett und Harfe unter der Leitung von MD August Vogt.

Junge Künstler veranstalteten in Würzburg einen Robert Schumann-Abend, unter Leitung von Heiner Schneidt. Marga Glätzner (Sopran), Trudl Ries (Alt), Anni Dotterweich (Klavier) brachten drei Duette mit Klavierbegleitung und den Liederzyklus „Frauen-Liebe und -Leben" zu schöner Wiedergabe; Freifrau von Horn (Klavier), Freiherr von Horn (1. Geige), Annemarie Fichtner (2. Geige), Heiner Schneidt (Bratsche) und Erhardt Seifert (Cello) dienten dem Genius durch die Wiedergabe seines Es-dur-Quintetts op. 44.

Karl Höllers Sinfonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi Werk 20 kam im 4. Sinfoniekonzert der Württembergischen Staatstheater zur Aufführung.

Felix von Woyrschs „Thema und Variationen für großes Orchester", Werk 76, das kürzlich über den Berliner Kurzwellensender und den Reichssender Stuttgart ging, kam soeben erstmals im Konzertsaal unter Prof. W. Sieben in Dortmund zur Aufführung.

Prof. Elly Ney und Prof. Ludwig Hoelscher spielten in Krefeld Robert Schumanns Adagio und Allegro As-dur op. 70 für Violoncello und Klavier und Johannes Brahms' Sonate für Violoncell und Klavier.

Das Leipziger Trio für alte Musik (Prof. Günther Ramin, Cembalo, Reinhard Wolf, Viola d'amore, Paul Grümmer, Viola da Gamba) spielte in Bremen Altmeisterkunst.

Das Fritzsche-Quartett Dresden veranstaltete auf seiner Konzertreise durch Ostpreußen, Lettland, Estland, Finnland und Schweden 26 Konzerte, die überall herzliche Aufnahme fanden.

Anton Bruckners 3. Symphonie hörte man in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen unter GMD Hellmut Schnackenburg.

Um dem sudetendeutschen Künstlernachwuchs einen würdigen Platz im Musikleben der Heimat zu sichern, wird der Deutsche Kulturverband in den nächsten Monaten in mehreren sudetendeutschen Städten Konzertabende mit dem Leitworte „Junge sudetendeutsche Musiker spielen" veranstalten. Die Vortragsfolge wird sowohl Werke der älteren als auch der neuen sudetendeutschen Musikgeschichte umfassen. U.

Casimir von Paszthorys Symphonische Suite „Thijl Uilenspiegel" kam in einem Konzert der Weimarischen Staatskapelle zu einer erfolgreichen Aufführung. Staatsopernsängerin Lea Piltti sang Lieder des Komponisten in einem Leipziger Konzert zeitgenössischer Musik.

Das Große Orchester in Saarbrücken brachte kürzlich Hans Pfitzners neues Cellokonzert (Solist: Ludwig Hoelscher) und J. N. Davids Partita für Orchester zur örtlichen Erstaufführung.

Das Streichquartett opus 62 b von Hermann Ambrosius kommt soeben in Dortmund zur Aufführung und ist für das Programm der Wittener Musiktage vorgesehen.

In einem Sonderkonzert des Prager Deutschen Kammermusikvereins gelangten neue Werke sudetendeutscher Komponisten zur ersten Aufführung: Vier Lieder für eine Sopranstimme nach Gedichten Hans Watzliks und ein Präludium samt Fuge für Klavier von den Böhmerwäldler J. Stögbauer und eine Klaviersonate von dem Komotauer Hans Feiertag. U.

Götz Mayerhofer hat nach Texten von Heribert Menzel „Männerchöre der neuen Zeit" geschaffen, die GMD Eugen Pabst mit dem Kölner Männergesangverein aus der Taufe hebt.

Hugo Kauns Chorzyklus „Heimat" wird in den nächsten Wochen vom Potsdamer Männergesangverein unter Leitung von Prof. Landgrebe gesungen.

Die Göttinger Musiklehrerin Anneliese Kaempffer hatte für ihren kürzlichen Hausmusikabend eine reichhaltige Programmfolge aus dem zeitgenössischen Schaffen zusammengestellt: Den Auftakt bildete Hermann Grabners „Festmusik" für 2 Geigen und Klavier, der sich Lieder von R. Beck, H. Werndl-Dunkel, H. Schwier, Klavierstücke für zwei und vier Hände von Martin Frey, Heinrich Kaspar Schmid, Alec Rowley, A. T. Gretchaninoff, H. Mackenroth, und eine „Romanze" für Geige mit Klavier von M. Herbst anschlossen.

Die Wiener Sängerknaben geben Anfang April Gastspiele in Aschaffenburg und Würzburg, unter Leitung von Karl Etti.

Der Klavierabend der Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze im Kurhaus Wiesbaden hatte großen Erfolg. Auch diesmal wird wieder die starke Einfühlungsgabe der jungen Künstlerin, die durch ihren Einsatz für die Musik der Lebenden bereits weithin bekannt ist, besonders hervorhoben. Für diesen jüngsten Klavierabend hatte sie Werke von Hans Fleischer („Tanzformen", Werk 10), Ludwig Roselius (Sonate in h-moll, Werk 12) und Walter Niemann („Fränkische Sonate", „Venezianische Gärten", „Impressionen" und „Gärten im Frühling") gewählt.

Das NS-Reichs-Symphonieorchester Reichskapellmeister Franz Adams beendete soeben mit einem Konzert in Passau seine diesjährige Ost-Grenzfahrt, die in zahlreichen Konzerten in Schlesien, Sachsen und der Bayerischen Ostmark wiederum deutsche Meisterkunst dem Volk nahebrachte.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Victor Junk hat sein 2. Streichquartett („Kleine Tanzmusik für Streichquartett") beendet.

Im Auftrage des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda schreibt der rheinische Komponist Josef Ingenbrand ein Orchesterwerk für Partei- und Staatsfeierlichkeiten. Der junge Komponist wurde ferner von Prof. Dr. Paul Graener in den Werkprüfungsausschuß der Reichsmusikkammer berufen.

Bruno Stürmer vollendete soeben eine Kantate für gem. Chor und Orchester „Aus Liebe" auf Goethe-Texte, und, im Auftrage des Luftfahrtsministeriums, zwei neuartige Fliegermusiken.

Karl Marx hat soeben ein neues Orchesterwerk „15 Variationen über ein deutsches Volkslied" beendet, das demnächst im Druck erscheinen wird.

## VERSCHIEDENES

In der 8. Stunde der Musik in München, die die dieswinterliche Reihe der wertvollen KdF-Einführungsabende beschloß, sprach Dr. Wilhelm Zentner über Schaffen und Bedeutung Richard Strauß'; Dr. Erich Valentin über Richard Wagners Deutschtum und Prof. Leopold Reichwein gab eine Analyse des Meistersingervorspiels und der Neunten Symphonie von Beethoven, die er mit Klangbeispielen am Klavier begleitete. Hier wird vorbildliche Kulturarbeit geleistet!

Der bekannte Wagnerforscher Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock sprach in einer Sendung des Reichssenders Berlin über Siegfried Wagner und die damals bevorstehende Erstaufführung des „Schmid von Marienburg" in der Berliner Staatsoper.

Der Führer und Reichskanzler machte der Handschriften-Sammlung der Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth eine wertvolle Schenkung: zwei Originalbriefe des Meisters aus seiner Rigaer Zeit (1839), die in Wien zum Ver-

kauf angeboten wurden. Durch Vermittlung des Botschafters von Papen erhielt der Führer davon Kenntnis und bewahrte durch seinen Ankauf die wertvollen Dokumente vor Abwanderung ins Ausland.

Wie verlautet, wurde im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ein bisher verloren geglaubtes Schubert-Manuskript aufgefunden; Bruchstücke zu einem Streichquartett in c-moll.

Der Direktor der Landesmusikschule zu Eisenstadt im Burgenland, Wilhelm Rohm, sprach am Reichssender Wien über den „unbekannten Haydn".

Im Rahmen der Leipziger Festveranstaltungen anläßlich des Richard Wagner-Gedenkjahres sprach der bekannte Wagnerforscher, der ehem. Direktor des Wiener Burgtheaters, Hofrat Max von Millenkovich-Morold über „Richard Wagner in unserer Zeit".

## MUSIK IM RUNDFUNK

Zum Gefallenengedenktag erklang am Reichssender München Gustav Friedrich Schmidts „Heldenehrung", dargeboten durch KM Walter Rein mit den Bläsern des Staatstheaters.

Gerhard Hüncke hob unlängst Hans Uldalls „Hamburger Humoresken" mit dem Mitteldeutschen Landesorchester in einem Konzert des Reichssenders Leipzig aus der Taufe.

Am Reichssender Berlin hörte man Max Regers 2. Sonate für Cello und Klavier durch den Cellisten Hermann von Beckerath und die Pianistin Emmy Braun.

Der Reichssender München feierte den 70. Geburtstag Dietrich Eckarts mit der Aufführung der Violinsonate in d-moll von Franz Dannehl.

Dirigent Otto Frickhoeffer und Milly Berber (als Solistin) setzten sich am Reichssender Frankfurt für Johanna Senfters neues Violinkonzert ein.

Anna Barbara Speckner spielt im Sommer im Rahmen der Meisterkonzerte des Berliner Kurzwellensenders J. S. Bachs „Partita in e-moll" und altenglische Kontratänze in eigener Bearbeitung.

Am Reichssender Königsberg hörte man kürzlich die Davidsbündlertänze von Robert Schumann.

Im Reichssender Leipzig brachten Fritz Schertel und Gerhard Burgert die im letzten Jahr in Leipzig uraufgeführte Sonate d-moll für Cello und Klavier von C. A. Vogel zur Aufführung.

Eduard Künnekes „Flegeljahre" wurde nach der Berliner und Wiener Aufführung soeben auch über den Reichssender Köln gesendet.

Prof. Ludwig Hoelscher wurde eingeladen, an den Sendern in Paris und Brüssel zu spielen.

Von Fritz von Bose wurden in deutschen Reichssendern aufgeführt: im Deutschlandsender das Klavierquintett (unter Mitwirkung des Komponisten und des Schachtebeck-Quartetts), im Reichssender München die II. Klaviersuite op. 20, und im Reichssender Breslau die Suite für Cello und Klavier op. 19.

Prof. Walter Niemann (Leipzig) spielte im Deutschen Kurzwellensender für Afrika und beide Amerika eigene Klaviermusik „Aus der Biedermeierzeit": Spitzweg-Suite op. 84 und Stücke aus dem „Pickwick"-Zyklus nach Dickens op. 93.

Der Reichssender Leipzig brachte in einer Stunde zeitgenössischer Hausmusik auch zwei Volksliedbearbeitungen des Darmstädter Komponisten Paul Zoll.

Der Reichssender Stuttgart bringt Ewald Straeßer zum Gedächtnis an seinem 5. Todestag (4. April) seine Symphonie Nr. 4 durch das große Orchester des Senders unter Dr. Wilhelm Buschkötter zur Aufführung.

Der Reichssender Berlin vermittelte in einer Sonderveranstaltung „Finnische Musik" unter Leitung des finnischen Dirigenten R. van Gilse von der Pals.

Der Reichssender Berlin hat Max Friedler für die Leitung eines Sinfonischen Konzertes des großen Orchesters gewonnen.

Josef Suders neues Adagio und Rondo für Klavier kommt dieser Tage im Reichssender Breslau zur Ur-Sendung.

Die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze spielt im Reichssender München Anfang April zwei Stücke von Max Reger und Hans Fleischers „Fünf Tanzformen".

Als Nachfeier zu Joseph von Eichendorffs 150. Geburtstag bringt der Reichssender München eine „Kantate vom Singen" zur Uraufführung, einen romantischen Liederkreis, zusammengefügt aus Sprüchen und Gedichten Eichendorffs von Oskar Besemfelder, mit Musik von Kurt Strohm. Ausführende sind der Münchner Baritonist Theo Reuter, der Rundfunkchor und das Rundfunkorchester unter Leitung von KM Hans A. Winter. Diese Sendung bildet zugleich den Auftakt einer größeren Reihe, die der zeitgenössischen Kantate, dem Volkslied und der volkstümlichen deutschen Dichtung gewidmet ist. Zur Aufführung sind zunächst in Aussicht genommen: Kantaten von Cesar Bresgen, Hans Schindler, Paul Winter, Friedr. Wirth und Hermann Zilcher.

Am Reichssender Berlin machte Hans Beltz mit einer selten gespielten Klaviersonate in Es-dur von Franz Schubert bekannt.

In einer kleinen Nachtmusik des Deutschlandsenders erklingen Duette für Flöte und Violine von Georg Philipp Telemann. Ausführende: Hans Breiden (Flöte) und Heinrich Seemann (Violine).

Das Mildner-Quartett (Alfred Mildner, 1. Geige, Wilhelm Pitzinger, 2. Geige, Adolf Löffler, Viola und Eduard Lukas, Violoncello) spielt

demnächst im Deutschösterreichischen Rundfunk Franz Schuberts a-moll Streichquartett op. 29.

Aus Hugo Wolfs „Italienischem Liederbuch" singt Hans Wocke (Bariton) mit Klavierbegleitung von Henry Thiel am Deutschlandsender.

Der Reichssender München machte mit der heiteren Oper von Brandt-Buys „Der Mann im Mond" bekannt.

Lieder von Hugo Wolf sang Hermann Schmid-Berikoven im Reichssender Stuttgart.

Bei der Weihnachtssendung von Hans Pfitzners „Christelflein" im Reichssender Köln sang Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe auf persönlichen Wunsch des Meisters, der die Aufführung selbst leitete, die Titelrolle.

Gerhard Hüsch, der in den letzten Wochen Lieder von Casimir von Paszhory an den Reichssendern Köln, Stuttgart und Berlin sang, wird in Kürze auch seinen neuen Orchesterliederzyklus „Das Jahr" aus der Taufe heben. Des Komponisten „Trio" kam im Reichssender München durch die Antwerpener Triovereinigung Jef Alpaerts zur Aufführung, die das Werk auch in Antwerpen spielte.

Der Reichssender Stuttgart brachte als 6. Abend seines Händel-Zyklus des Meisters Oper „Rodelinde" zur Aufführung.

Im Deutschlandsender hörte man als Kleine Nachtmusik das Oboen-Divertimento, Werk 12b, von Joachim Kötschau.

Das Große Orchester des Deutschlandsenders spielte dieser Tage unter Rudolf Kraffelt Robert Schumanns Sinfonie Nr. 2 in C-dur, Werk 61.

In der Prager deutschen Sendung wurde im März eine „Presse-Ouvertüre" für großes Orchester von dem sudetendeutschen Tonsetzer K. M. Pisarowitz uraufgeführt, ein rhythmisch lebendiges, auf den grotesken Ton gestimmtes, mit dem Untertitel „Fünf symphonische Minuten aus dem Entstehen einer Tageszeitung" versehenes Werk. U.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die bekannte Leipziger Konzert- und Oratoriensängerin Dorothea Schröder sang das Altsolo in Beethovens 9. Symphonie in einer Konzertveranstaltung im Rahmen des deutsch-polnischen Kulturaustausches in der Kreuzkirche zu Posen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe dirigierte soeben in einem Konzert des deutsch-finnischen Kulturaustausches in Helsinki E. N. von Rezniceks f-moll-Symphonie und wurde gemeinsam mit dem persönlich anwesenden Komponisten herzlich gefeiert.

Die Ballettsuite „Rokoko" für Kammerorchester des Leipziger Komponisten Prof. Walter Niemann kam durch den Staatssender London Regional zur erfolgreichen englischen Erstaufführung.

GMD Carl Schuricht brachte kürzlich in Rom Werner Egks „Olympische Musik" zu einer erfolgreichen Erstaufführung.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester, Leitung Gertrude-Ilse Tilsen, kehrte soeben, nachdem es Anfang Februar mit viel Erfolg in Holland konzertiert hatte, von seiner dritten Italienreise zurück. Es wurde bereits wieder für das nächste Jahr verpflichtet.

Der Generalintendant der Hamburger Staatsoper Heinrich K. Strohm wurde eingeladen, Ende April eine Aufführung von Richard Strauß' „Frau ohne Schatten" im Teatro Reale in Rom zu leiten.

Kurt Raschs „Konzert für Orchester" wurde in Helsingfors im Austauschkonzert des Ständigen Rats der Komponisten unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe aufgeführt.

Kapellmeister Helmut Fellmer, der seit vier Jahren erfolgreich am Altenburger Landestheater wirkt, wurde von der Leitung der Kaiserlich-Japanischen Ueno-Akademie für Musik als Dirigent und Lehrer für Komposition und Dirigieren nach Tokio berufen.



Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1938: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1938 HEFT 5

## INHALT

III. RICHARD WAGNER-HEFT.



Bildbeilagen:



## BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349 Öſterreichiſche Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Helene Raff: „Blätter vom Lebensbaum". Verlag Knorr & Hirth, München.

„Gäſte kamen — Gäſte gingen" — manche, um nur ein blaſſes Bild zu hinterlaſſen, andere, um uns ſpäter wieder zu begegnen und näher zu treten. Der am regelmäßigſten ſich einfand und auch in der Ferne uns allzeit nahe blieb, dem ich von Kindheit an unvergänglichen Dank ſchuldig ward, war Hans von Bülow.

In frühen Jahren flößte er mir eine aus Bewunderung, ein bißchen Furcht und etwas Gereiztheit gemiſchte Empfindung ein. Bewunderung ob ſeines funkelnden überlegenen Verſtandes und ſeines Künſtlertums, von dem die Leute ſo viel ſprachen, Furcht wegen ſeiner Unberechenbarkeit — und Gereiztheit, weil ich meinte: er hielte mich zum beſten! Er hatte nämlich ſeine Freude an meinem Gedächtnis wie an meiner vorzeitigen Beleſenheit und lockte mir die Beweiſe heraus, indem er ſcheinbar tolle Verwechſlungen berühmter Zitate aufſtellte. Das Couplet der Zerline aus „Fra Diavolo" legte er Goethes Gretchen in den Mund, ſchob dafür dem beraubten Goethe ein paar Schillerſche Verſe unter und ſo fort, wobei er treuherzig mich um Beſtätigung anging. Mit einem entrüſteten: „Aber Onkel!" berichtigte ich den Schnitzer; allein ich roch den Braten und fühlte mich gefoppt. Aber dafür entſchädigte mich Bülows unverkennbare Zuneigung und ſtete rührende Güte, die mit den Jahren nur wuchs. Weilte er im Ausland — dies war meiſt der Fall — ſo ſchrieb er fleißig, und ſeine Briefe an meine Eltern wurden mir vorgeleſen. Es beluſtigte ihn nicht wenig zu hören, daß ich einmal geſagt hatte: „Ja die Briefe von Onkel Bülow ſind ſchön, aber doch nur ein ſchwacher Abklatſch von ihm." — Hier und da ſchrieb er an mich ſelbſt: Begleitbriefe zu irgendeinem Geſchenk, denn unerſchöpflich war ſeine Gebefreudigkeit.

Am Wiesbadener Kurſaal hielt, eben als Bülow ſich mit meiner Mutter und mir dort erging, ein Hundezüchter kleine, ſchneeweiße Hündchen feil. Ich brach in Entzücken aus, kauerte zu den reizenden Tierchen hin und liebkoſte ſie, Grund genug für Bülow, mir ſofort eines auf den Arm zu heben. „Da, ich kauf es dir!" Bereits zog er ſeine Brieftaſche, um den hohen Preis, den der Händler forderte, zu entrichten. Da trat meine Mutter dazwiſchen. Sie erklärte: ſie könne nicht dulden, daß ein flüchtiger Wunſch von mir ſogleich erfüllt und ſo teuer bezahlt werde. „Vor allem aber" — ſagte ſie — „iſt Helene noch zu klein, um das Hündchen ſelbſt zu pflegen und zu verſorgen; ich und das Mädchen ſind ohnehin belaſtet genug, ſo wird das arme Geſchöpf ſchließlich verwahrloſt. Und ich möchte um alles nicht, daß Helene ſich gewöhnte, ein Lebendiges als Spielzeug zu betrachten, das ſie erſt verzieht und ſich dann nicht mehr darum kümmert." — Mir ſtanden die Tränen nahe, aber meine Mutter hatte ſo ernſt geſprochen, daß Bülow, ungern freilich, ſich ihr fügte. Er reichte dem enttäuſchten Verkäufer das Hündchen zurück und ſtreichelte mich: „Sei nur ſtill — nicht weinen! Du bekommſt was anderes, was Wunderhübſches."

Bald langte aus Baden-Baden, wohin ſich Bülow zunächſt begab, der verſprochene Erſatz an: ein drolliger kleiner Bär mit Aufziehwerk, in der Größe des ſchwer verſchmerzten Hündchens. War er aufgezogen, ſo richtete „Petz", wie ich ihn alsbald benannte, ſich auf den Hintertatzen auf, drehte den zottigen Kopf und brummte. Ich verfaßte einen begeiſterten Dankbrief an Bülow und erhielt folgende Antwort:

„Meine liebe Helene!

Du ſchreibſt ſehr hübſch — das muß man geſtehen — ohne Dir Complimente zu machen — Complimente machen wir uns beide ja bekanntlich nicht — und ich habe mit höchſtem Vergnügen Deine Anerkennung von Petzens Leiſtungen geleſen. Er ſollte Dir eben ſtatt meiner die gehörigen ‚Mätzchen' machen, wobei er vor mir den großen Vorzug hat, daß er ſie nur dann macht, wenn Du's gerade haben willſt; zu welchem Ende Du ihn aufzuziehen haſt. Das iſt auch wieder ein Unterſchied zwiſchen ihm und mir — ganz zu ſeinen Gunſten; wenn man mich nämlich ‚aufzieht', ſo mache ich dann gerade zum Torte keine Mätzchen . . ." — Die Bezeichnung „Mätzchen" hatte Bülow einmal auf die künſtleriſchen Gepflogenheiten eines anderen Muſikers angewandt. Ich, den Ausdruck mißkennend, ſah darin eine wundernette Bezeichnung für „Witze", wollte mich totlachen und ſagte von da an, wenn Bülow eine ſeiner ſarkaſtiſchen Bemerkungen hinwarf: „Onkel, Du machſt wieder Mätzchen." Und er ließ ſich gutmütig den Irrtum gefallen. — In jenem Bären-Brief (abgedruckt im 5. Band der großen Ausgabe von Hans v. Bülows Briefen, Leipzig 1904) trug er mir noch auf: „Sage Papa, wir, ich und ein anderer Onkel, der die Kniegeige handhabt, hätten ſein Duo op. 59 mit großer Befriedigung ſtudiert und heute in einer Privatmatinee mit großem Eclat losgelaſſen." —

Der „Petz“ wurde leider von mir zu oft aufgezogen, todkrank nach Wien, seinem Entstehungsort, gesandt und für unheilbar erklärt. Ich trauerte um ihn. Dafür aber traf aus England, wo sich Hans v. Bülow eben damals (1875) aufhielt, eine neue Onkelgabe ein — „ein drolliges Paket, das Deine Neugierde vielleicht reizen, möglicherweise auch Deinen mir nicht unbekannten Scharfsinn üben wird. ‚Spielzeug!‘ rufst Du vielleicht blasiert unmuthig aus. ‚Was denkt sich der Onkel Bülow von mir — mein Spielzeug sind Bücher, sind die klassischen Schriftsteller.‘ (Na, nimm's also für Ernstzeug!) Aber — kann ich Dir denn Bücher schicken: Du hast ja schon alles Gute gelesen, und was Schlechtes — das müßtest Du doch sehr übel nehmen! Übrigens — wenn Du auch zu alt bist, um ohne Wunsch zu sein, so bist Du doch schon jung genug, um nur zu spielen — oder citire ich vielleicht falsch? — Das macht der englische Nebel, der verdunkelt den Kopf . . .“ Das „drollige Paket“ enthielt Material und Anleitung zu reizenden „Zauber“- bzw. Taschenspielerkunststücken. Aber ich kam nicht zustande damit, weil mir auf diesem Gebiet jeder Scharfsinn mangelte. Zum Spielen freilich war ich damals, kurz vor meinem 10. Geburtstag, nicht bloß jung genug, sondern ich war versessen darauf, zumal auf Puppen, von der Wachs- bis zur Papierpuppe. Meine geliebte letzte Puppe „Vineta“ habe ich erst sieben Jahre später unter Tränen hingegeben. Sie hieß natürlich nach der versunkenen Stadt, deren Schicksal mich sehr beschäftigte.

Wenn Bülow, wie auch nach jenem englischen Winter, uns in Wiesbaden besuchte, so wohnte er nicht bei uns, erschien aber täglich und aß jeden zweiten Tag bei uns. Den Grund dieser Einteilung hatte er bald heraus: weil es da frischen Braten gab. — „Wenn Sie einmal so viel Vertrauen zu mir fassen könnten“ — sagte er zu meiner Mutter — „mir auch gewärmten Braten vorzusetzen!“ — Dagegen liebte er in seinen Ausruhwochen keine aufgewärmten (auch nicht neue!) Bekanntschaften. In den Wiesbadener Anlagen trat z. B. ein Herr mit gewinnendem Lächeln und ausgestreckter Hand auf ihn zu: „Herr von Bülow, sind Sie's? Welche Freude!“ — „Ich bin's nicht!“ schnauzte Bülow ihn kurz an. Kam auf dergleichen hernach die Rede, so erinnerte er meine Mutter: „Wie hat mich Ihre Schwester Johanna (meine älteste Tante) in Weimar genannt? Die kleine Kratzbürste! Hahaha! Na, also!“

Nach einem Mittag bei uns saßen wir sämtlich auf dem Balkon — da stand mit einmal auf der Straße vor unserer Türe eine schlanke junge Frauengestalt. Bülow fuhr empor wie ein Wilder, rannte ins Zimmer. „Woher weiß sie es schon? Ich bin ja kaum angekommen! Nee, nee, nee!“ Er drückte die beiden feinnervigen Hände an den Kopf. Solche prompt bezeigte Verehrung konnte ihn wild machen, wie er einmal anderwärts eine sonst geschätzte Schülerin, die ihn gleich abends nach seiner Ankunft in ihrer Stadt aufsuchte, mit den ungnädigen Worten empfing: „Na, was wollen Sie denn schon? Bei Nacht sind doch alle Klavierlehrer grau!“ — Dem vereinten Zureden meiner Eltern gelang es diesmal, ihn soweit zu sänftigen, daß er die junge Dame bei ihrem Eintritt mit sauersüßer Höflichkeit begrüßte. Irgendwie erriet ich, was vorging — vermutlich, weil ich zum erstenmal auf einem Menschengesicht den Kampf sah zwischen dem Streben nach würdiger Haltung und dem Zwang eines übermächtigen Gefühls. Doch siegte die gesellschaftliche Form, und das schlanke Fräulein ging auf Bülows Plauderton ein. Nicht viele andere hätten, wie er tat, ein Neigung zurückgewiesen, an der solche äußeren Vorteile hingen: ein vornehmer Name, großer Reichtum, glänzende Verbindungen. Aber das Materielle besaß keine Macht über ihn.

## E H R U N G E N

Der Vorſtand der Muſikabteilung an der Wiener Nationalbibliothek und Herausgeber der Geſamtwerke Anton Bruckners, Prof. Dr. Robert Haas, wurde ſoeben in Anerkennung ſeiner Verdienſte um die Erforſchung der Barockmuſik zum Ehrenmitglied der Società Antonio Vivaldi in Venedig ernannt.

Der Führer und Reichskanzler hat eine Reihe von Muſikern durch Titelverleihungen ausgezeichnet. Es erhielten den Titel Profeſſor: der Klavierpädagoge und Muſikſchriftſteller Rudolf Maria Breithaupt in Berlin, der Komponiſt und Kirchenmuſikdirektor Martin Grabert in Berlin, der Konzertpianiſt Siegfried Grundeis in Leipig; den Titel Generalmuſikdirektor: der Kapellmeiſter am Städtiſchen Opernhaus Nürnberg, Alfons Dreſſel, der Dirigent und Städtiſche Kapellmeiſter Leopold Reichwein in Bochum und Wien; den Titel Generalintendant: der Intendant des Preußiſchen Staatstheaters in Kaſſel, Dr. phil. Franz Ulbrich in Kaſſel; den Titel Staatskapellmeiſter: der Kapellmeiſter an der Staatsoper Berlin Karl Elmendorff in Berlin, der Kapellmeiſter am Deutſchen Opernhaus Berlin Walter Lutze in Berlin, der Kapellmeiſter an der Staatsoper Hamburg Dr. phil. Hans Schmidt-Iſſerſtedt in Hamburg, der Kapellmeiſter an der Staatsoper Berlin, Johannes Schüler in Berlin-Nikolasſee; den Titel Kammerſänger: der Sänger Hendrik Droſt in Nürnberg, der Opernſänger Walter Großmann in Berlin, der Opernſänger Georg Hann in München, der Opernſänger Peter Markwort in Hamburg, der Opernſänger Hans Hermann Niſſen in München, der Opernſänger Hans Joachim Sattler in Hamburg, der Opernſänger Wilhelm Schirp in Berlin, der Opernſänger Karl Schmitt-Walter in Berlin, der Opernſänger Willy Wiſſiak in Hannover; den Titel Kammerſängerin: die Opernſängerin Maria Engel in Hannover, die Opernſängerin Felicie Hüni-Mihacsek in München, die Opernſängerin Hildegard Ranczak in München,

die Opernſängerin Gertrud Rünger in Berlin und München, die Opernſängerin Erna Schlüper in Düſſeldorf; den Titel Kammervirtuoſe: der Konzertmeiſter Rudolf Schöne in München, der Kammermuſiker Paul Pingel in Berlin, der Kammermuſiker Richard Klebe in Karlsruhe, der Muſiker Theodor Schenk in Dresden, der Solocelliſt Herbert von Beckerath in München. Außerdem wurde eine Reihe von Angehörigen ſtaatlicher Orcheſter durch die Verleihung des Titels Kammermuſiker ausgezeichnet.

Anläßlich des 25jährigen Beſtehens der Wiener Akademiſchen Mozartgemeinde wurde ihr verdienſtvoller Begründer und Leiter Prof. Heinrich Damiſch mit der ſilbernen Mozartmedaille ausgezeichnet.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Richard Wagners Vaterſtadt Leipzig hat anläßlich des Wagner-Gedenkjahres die großzügige Stiftung eines Muſikpreiſes in Höhe von 5000 RM beſchloſſen, der alljährlich an Künſtler zur Verteilung kommt, die ſich beſondere Verdienſte um das deutſche Muſikleben erworben haben.

Die Staatsakademie für Muſik und darſtellende Kunſt in Wien (Leitung Prof. Dr. Alfred Orel) ſchreibt ſoeben den Internationalen Muſikwetbewerb Wien 1938 für Geſang, Klavier und Holzblasinſtrumente aus, der vom 27. Mai bis 11. Juni ausgetragen wird. Die Anmeldung hat bis zum 15. Mai zu erfolgen. Die Schirmherrſchaft übernahm Reichsſtatthalter Seyß-Inquart. Als Preisrichter wurden u. a. beſtellt: Prof. Dr. Orel-Wien, die Generalmuſikdirektoren Hermann Abendroth und Hans Knappertsbuſch, Prof. Nordio-Bologna, Ernſt v. Dohnanyi-Budapeſt, Georges Georgeſcu-Bukareſt, Joſef v. Turcynſki-Warſchau.

Der Walter Bachmann-Preis, der ſeinerzeit zu Ehren des verdienten Künſtlers und Klavierpädagogen Profeſſor Walter Bachmann in Dresden geſtiftet wurde, wird, nachdem die Stiftung jetzt in das Eigentum der Landeshauptſtadt Dresden übergegangen iſt, künftig durch das Konſervatorium der Landeshauptſtadt Dresden, Akademie für Muſik und Theater, ausgeſchrieben werden. Das nächſte Preiswettſpiel wird im Frühjahr 1939 ſtattfinden. Nähere Auskunft iſt durch die Kanzlei des Konſervatoriums der Landeshauptſtadt Dresden zu erfahren.

Der Sängerkreis Unterlahn hat einen Wettbewerb ausgeſchrieben für ein volkstümliches Lahn-Lied, das die Schönheit der Lahn beſingt und in ſeiner Weiſe ſo eindringlich iſt, daß es auch wirklich ins Volk dringt, was bei den beſtehenden Lahnliedern bisher nicht der Fall war.



## VERLAGSNACHRICHTEN

Auch dem Mai-Heft liegen wiederum zwei Feſtproſpekte bei, die beſondere Beachtung ſeitens der Leſerſchaft verdienen. So ladet Linz durch ſeinen reich bebilderten Hauptproſpekt zum „1. Bruckner-Vierjahrfeſt“ vom 30. Juni bis 4. Juli 1938 ein. — Die Generalintendanz der Bayeriſchen Staatstheater München kündigt ihre „Münchner Feſtſpiele 1938“ vom 24. Juli bis 7. September mit einem ausführlichen Spielplan an, der mit der Uraufführung „Friedenstag“ von Richard Strauß eröffnet wird.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

### AUS TAGESZEITUNGEN:

Hans Joachim Moſer: „Öſterreich in der deutſchen Muſikgeſchichte“ (Stuttgarter Neues Tagblatt, 10. April).

Generalintendant Alexander Spring: Siegfried Wagners „Bärenhäuter". Zur Kölner Aufführung des Werkes am 31. März. (Westdeutscher Beobachter Köln, 29. März.)

Es scheint mir aber doch anläßlich der Neuinszenierung des „Bärenhäuters" der Anlaß gegeben, einmal ein offnes Wort an die Deutschen insgesamt, an die deutschen Bühnen und auch an die deutsche Presse zu richten. Denn noch heute ist die Einstellung des durchschnittlichen Theaterbesuchers in weitem Maße diktiert von der Mißachtung dieser Werke, die ihnen seit dem Erscheinen des „Herzog Wildfang" aus außerkünstlerischen Gründen widerfuhr. Die Musikgeschichte verzeichnet wohl den Siegeszug, den der „Bärenhäuter" als Erstlingswerk fast über alle deutschen Bühnen antrat. Selten ist ein Werk mit solchem Jubel aller ehrlichen deutschen Herzen begrüßt worden wie dieses. In Vergessenheit geraten ist aber die diabolische Art, in der das Judentum, das dem Erfolg dieses Werkes haßerfüllt, aber im ganzen schweigend zusehen mußte, versucht hat, dem Schaffen Siegfried Wagners ein für allemal den Garaus zu machen. Sicher wollte es dabei nicht so sehr den Sohn des Meisters, als vielmehr den verhaßten Mahner des Deutschtums, Richard Wagner selbst, und sein Erbe Bayreuth treffen. Der vergiftete Pfeil wandte sich aber in erster Linie gegen Siegfrieds Werk. Als das Münchener Hoftheater 1901 auch sein zweites Werk, „Herzog Wildfang", zur Uraufführung brachte, war eben der Bau des Prinzregententheaters unter der geistigen Führung des dortigen jüdischen Bühnenleiters Possart im Werden. Er war von seinen Hintermännern als besonderer Schlag von Bayreuth gedacht. Siegfried Wagner wurde, im Gegensatz zur „Bärenhäuter"-Inszenierung, 1899, keine Gelegenheit gegeben, bei der Regie tätig einzugreifen. Am Abend der Aufführung mischte sich in die begeisterten Huldigungen aller Gutgesinnten und Unbefangenen das wohlorganisierte Pfeifen einer eigens zu diesem Zweck bereitgestellten Claque. Das Werk, das fast gleichzeitig an zwei anderen Bühnen eine glänzende Aufnahme fand, verschwand sehr rasch in der Versenkung, und mit ihm, fast wie auf Verabredung, auch der „Bärenhäuter". Seit diesem Tage überbot sich die jüdische Journaille und ihre Mitläufer in der Nichtachtung, Mißachtung und Verächtlichmachung des Siegfried Wagnerschen Kunstwerkes. Es war ein schwerer Kampf, den Siegfried selbst und der kleine, langsam wachsende Kreis seiner Anhänger durch Jahrzehnte zu bestehen hatten. Stets und überall traf man auf die merkwürdige Erscheinung, daß die Werke des jungen Meisters bei einigermaßen entsprechender Bühnengestaltung sich die Herzen aller Zuhörer erschlossen und jubelnd begrüßt wurden, während am nächsten Tage der biedere Deutsche in seinem Leibblatt lesen konnte, daß eigentlich an diesen Werken gar nichts dran sei und er sich also offenbar getäuscht haben mußte. Wenige rühmliche Ausnahmen bestätigten nur die Regel dieses allgemeinen Verhaltens. Diese ständige Hetze blieb nicht ohne Folgen, und noch heute trifft man oft auf die Ansicht, daß Siegfried Wagners Schaffen eigentlich gänzlich unoriginell und damit überflüssig sei.

Nachdem die Deutschen nunmehr sich auf ihr eigenstes Wesen besonnen haben, dürfte es aber an der Zeit sein, diese Stellungnahme gründlich abzuändern. Es soll hier nicht eine allgemeine Lobeshymne für diese Werke angestimmt werden, sondern nur darauf hingewiesen werden, daß unserer deutschen Bühne in den vierzehn abendfüllenden musikalischen Schöpfungen Siegfried Wagners ein reicher Schatz geschenkt wurde, der, trotz der allgemeinen Klage über das Opernrepertoire, beinahe ungenützt und ungehoben schlummert. Die Werke, in ihrer dichterischen und musikalischen Gestaltung kerndeutsch, von der

Hand des Meisters geschrieben, der nicht nur das fachliche Rüstzeug vollkommen beherrschte, sondern dem auch unerschöpfliche Einfälle zuströmten, sprechen bei richtiger Gestaltung am besten für sich selbst, wenn ihnen eine unbefangene und aufnahmewillige Hörerschaft entgegentritt. Nur auf eine fast belustigende Ausstellung, die sich immer wieder findet, soll hier kurz eingegangen werden: Die angebliche Ähnlichkeit mit Richard Wagner. Schon in der Stoffwahl hat sich Siegfried Wagner in kluger Beschränkung fast ganz von dem heroischen Pathos seines Vaters ferngehalten. In der musikalischen Sprache dürfte es unter allen nachwagnerischen Komponisten kaum einen geben (von den Neu- und Mißtönern abgesehen), der weniger Reminiszenzen an den großen Bayreuther Meister bringt. Wenn aber anderen schöpferischen Musikern aus gelegentlichen Anklängen an den Bayreuther Meister kein Vorwurf gemacht wird, so dürfte ein solcher dem Meistersohn gegenüber besonders unangebracht sein. Denn bei diesem wäre schließlich eine solche Erscheinung blutmäßig nicht nur zu rechtfertigen, sondern sogar zu erwarten. Vielleicht aber spricht aus manchen Zügen seines Schaffens viel eher die Verwandtschaft mit dem Großvater Liszt.

Mögen diese kurzen Ausführungen dazu beitragen, daß in Zukunft den Werken Siegfried Wagners überall in deutschen Landen, besonders aber auch hier im Rheinland, mehr Gerechtigkeit widerfährt.

Walther Jacobs: „Österreichs Musikkultur" (Kölnische Zeitung, 7. April).

Friedrich Wagner: „Musik aus dem deutschen Österreich" (Chemnitzer Tageszeitg., 26. April).

Gerhard Pietsch: „Wien und Dresden" (Dresdener Neueste Nachrichten, 6. April).

Kurt Hildebrand-Matzack: „Wien, die Stadt der deutschen Musik" (Berliner Börsenzeitung, 3. April).

Walter Trienes: „Mozarts Bekenntnis zum Deutschtum" (Westdeutsch. Beobachter, 3. April).

Hans Rutz: „Musikalische Wanderung durch Österreich" (Die Zeit, Prag, 3. April).

Dr. Hanns Dahm: „Österreich — Land deutscher Musik" (Generalanzeiger für Stettin, 20. März).

Erich Roeder: „Deutsche Musik im Land Österreich" (Der Angriff, Berlin, 31. März).

Karl Schönewolf: Wiener Melodien. Deutsche Kultur im Österreichischen Raum. II. („Hamburger Fremdenblatt", 16. März).

Dr. Wilhelm Zentner: Unsere österreichischen Meister („Münchener Zeitung", 19./20. März).

Johannes Jacobi: Österreichs deutsche Musik („Mitteldeutsche Zeitung", Erfurt, 2. März).

Dr. Julius Friedrich: Wien — die Stadt der Musiker („Der Freiheitskampf", Dresden, 23. März).



Richard Wagner

im Alter von 49 Jahren

Ölbild von Cäſar Willig

im Beſitz des Stadtgeſchichtlichen Muſeums Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1938 HEFT 5

# Richard Wagner in unſerer Zeit.

(Auszug aus dem gleichnamigen, am 4. März 1938 in Leipzig gehaltenen Vortrage.)

Von Hofrat Max von Millenkovich-Morold, Wien.

Wenn wir beim Abſchluſſe eines Zeitraumes von hundert oder mehr Jahren nach der Geburt oder nach dem Tode einer geſchichtlichen Perſönlichkeit ihr Andenken feiern wollen, dann fragen wir uns: wie iſt ſie geworden, von welchen Kräften wurde ſie getragen, was für Gegenſätze hatte ſie zu überwinden, was hat ſie Neues in die Welt gebracht und was bedeutete ſie für *ihre* Zeit? Denn nur ſo können wir ihre wahre Bedeutung erfaſſen. Aber wir fragen uns auch: was iſt noch heute Lebendig-Sichtbares, Lebendig-Wirkſames mit ihrem Namen verknüpft, was bedeutet ſie für *unſere* Zeit, zählt ihr Werk, ihre Tat, ihr Geiſt zu den tragenden oder ſtützenden Kräften unſeres eigenen Wollens und Vollbringens? Denn nur eine bejahende Antwort auf dieſe Frage gibt der Feier ihren ſchönſten Sinn, macht aus der Erinnerungsfeier ein Feſt der Gegenwart. In ſolchen Fällen mag es nicht ſelten vorkommen, daß wir bei aller Verehrung und Bewunderung für einen großen Mann und ſeine wohlverdiente Berühmtheit uns doch ſagen müſſen, er ſei vor allem mit *ſeiner* Zeit verflochten, er habe ſeine Sendung längſt erfüllt, er ſei für uns nur das liebenswerte Stück einer Vergangenheit, die nicht mehr fruchtbar iſt für die Zukunft. Aber es mag auch vorkommen, daß bei einer ſolchen Gelegenheit ſeine Größe zum erſtenmale in voller Reinheit und mit überwältigendem Glanze uns entgegentritt, daß wir gewahren, ſein Werk habe ſich erſt nach ſeinem Erdenwallen vollendet oder ſei vielleicht noch gar nicht vollendet, und daß wir Heutigen weit mehr als unſere Väter befähigt und berufen ſind, ihn zu ehren und ihm zu huldigen. Das iſt in höchſtem Maße der Fall beim Falle Wagner.

Der „Fall Wagner!“ Mit dieſem beinahe verächtlich klingenden Schlagworte verſuchte einer der berufenſten und begeiſtertſten Verkündiger Richard Wagners, nachdem er in tragiſcher Weiſe zu ſeinem Gegner geworden war, die Tatſache zu erledigen, daß in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kein Künſtler ſo oft genannt und ſo laut geprieſen, aber auch ſo heftig geſcholten und ſo tückiſch begeifert und dabei doch der ſiegreiche Beherrſcher der Bühne wurde, wie eben Wagner. Wer ſchon in meinen Jahren iſt und gleich mir ſtets mittätig an der geiſtigen Entwicklung unſeres Volkes teilgenommen hat, der erinnert ſich des geradezu mörderiſch wütenden, mindeſtens dreißigjährigen Krieges, der damals die muſikaliſche Welt durchtobte. Zuerſt hieß es, Wagner ſei überhaupt kein Muſiker. Dann, als ſeine Wirkungen (und ſogar populäre Wirkungen!) doch nicht wegzuleugnen waren, wurden ſeine Fähigkeiten auf beſtimmte Ausdrucksformen, namentlich der Tonmalerei im Orcheſter und der deklamatoriſchen Schlagkraft in den Singſtimmen, eingeſchränkt. Als aber die Verbreitung ſeiner Werke alle willkürlich geſetzten Schranken überſchritten hatte und die Bühnen ohne Wagner einfach nicht mehr leben konnten, als man ſogar zugeben mußte, daß es Wagner nicht durchwegs an Melodie und jedenfalls nicht an muſikaliſchem Können fehle, da hieß es auf einmal, er ſei ungeſund, patho-

logisch, und sein Ruhm verdanke sich nur der Nervosität und Hysterie des Zeitalters. Mit allen damals noch befremdenden oder wirklich ungesunden modernen Erscheinungen wurde Wagners Kunst zusammengeworfen und ihr daher, auch von ernsthafter Seite, eine kurze Lebensdauer, eine baldige Ernüchterung nach dem jähen Rausche, vorhergesagt. Als Wagner starb, da hatte er aber schon allenthalben gesiegt und sein Tod gab hier, nach einem unverbrüchlichen Naturgesetze, den letzten Ausschlag. Nun war er auf einmal der zu früh geschiedene große Meister, auch für solche, die früher darüber gehöhnt und gewitzelt hatten, daß seine glühenden Anhänger ihn seit Jahrzehnten den Meister nannten. Nun war vor allem seine musikalische Größe nicht mehr anzufechten. Seine Dichtungen aber, die freilich in Wahrheit von seiner Musik nicht zu trennen sind und seine musikalischen Wirkungen zum Teil erst bedingen und erklären — seine Dichtungen wurden immer noch, namentlich von den zünftigen Dichtern und Literarhistorikern, mit Achselzucken oder mit Kopfschütteln betrachtet. In die Literaturgeschichte hat er keinen rechten Eingang gefunden. Den Wenigen, die ihm auch auf diesem Gebiete die schuldige Achtung erwiesen, standen die allzu Vielen gegenüber, die seinen Namen, als für ihr „Fach" nicht in Betracht kommend, überhaupt nicht zu kennen schienen, oder die ihn — was weit schlimmer war — noch immer zu den Verfallserscheinungen zählten.

Schließlich aber war doch kein Zweifel daran möglich, daß die jungen Leute, die einander mit dem Hornrufe Siegfrieds oder mit dem Schlummermotiv aus der „Walküre" das verabredete Zeichen gaben, nicht nur eine bekannte Weise pfiffen, die ins Ohr und zum Herzen drang, sondern daß sie auch erhabene Vorstellungen damit verbanden; daß Siegfried und Siegmund, Wotan und Brünnhilde, der ganze weltumspannende Mythos vom Ring des Nibelungen, von der Wälsungen Not und der Gibichungen Ende, daß auch die mittelalterlichen Sagen von Tristan und Isolde, vom Parzival, vom Lohengrin und vom Tannhäuser durch den Wort-Ton-Dichter, nicht durch die bloßen Wortdichter und am allerwenigsten durch die Gelehrten zum lebendigsten Besitze der lebenden Deutschen geworden waren. Und wenn der Landgraf von Thüringen vor den ritterlichen Sängern, der König Heinrich vor seinem Heerbann, wenn Hans Sachs in seiner Schlußrede deutsche Art und deutsche Kunst priesen und zum Kampf aufriefen wider den Feind im Innern oder von außen oder gegen welschen Dunst und welschen Tand, dann ging jedem Deutschen das Herz auf. Das Unterhaltungsbedürfnis der Theaterbesucher fand durch Wagner seine letzte und höchste Befriedigung in einem flammenden Bekenntnis zur deutschen Leier und zum deutschen Schwert; und ob es die Bücher und Universitäten wahrhaben wollten oder nicht — Richard Wagner war der große deutsche Volksdichter, auch für solche, die wenig Bücher lesen.

Ja! Das Herz ging uns auf. Aber die Köpfe wurden immer mehr umnebelt. Der Schritt der Zeit, der für viele nur der „Fortschritt" um jeden Preis war, führte in eine undeutsche Welt. Die „Verwalter des deutschen Geistesgutes", die Juden, die sich täglich breiter machten und immer tiefer, vergiftend und zersetzend, in den deutschen Volkskörper eindrangen, sie wußten sich auch einem Wagner gegenüber zu helfen: sie erklärten ihn nun auf einmal für allzu gesund, für spießbürgerlich-veraltet, sie erklärten, er habe sich mit dem 19. Jahrhundert überlebt, er sei überhaupt nur aus den Bedingungen seiner Zeit (mit der er doch immer im Kampfe gelegen!) zu verstehen, sie wurden nicht müde, zu beweisen und zu begründen, daß der Zauber verflogen sei oder jedenfalls der neuen, modernen Aufklärung nicht standhalten könne; und sie brachten dabei sogar das Kunststück fertig, einem Wagner die Naturverbundenheit abzusprechen — demselben Wagner, der in seinem bewegten, ja gehetzten abenteuerlichen Leben immer wieder in der Natur, in stiller ländlicher Abgeschiedenheit, in der friedlich-feierlichen Umgebung der Hochalpen oder des Meeres Beruhigung, Stärkung und Erhebung suchte und fand und dessen Werke vom „Holländer" bis zum „Parsifal" aus Natureindrücken hervorgegangen sind; der mit der musikalisch-dramatischen Darstellung der Tages- und Jahreszeiten in vielfältigster Stimmung und Beleuchtung zuerst die Seelen seiner Mitmenschen getroffen hat, auch als er noch nicht verstanden wurde und die abträglichsten Urteile über sein Wollen und Können zu erleiden hatte; und der uns in seinen Briefen und Tagebüchern Naturschilderungen, ich möchte sagen: Zwiegespräche mit der Natur hinterlassen hat, die zum Wahrsten und Schönsten, Innigsten, Erlebtesten zählen, was wir in deutscher Sprache und im deutschen Schrifttum auf diesem Felde besitzen.

Was die schreibenden Juden lehrten, das verwirklichten die jüdischen und die geistig verjudeten Spielleiter und Bühnenbildner. Wagner selbst konnten sie nicht von der Bühne verbannen; sie hätten damit das Theater, das zum reinen Geschäftstheater geworden war, um seine besten Einnahmen gebracht. Aber sie faßten es gleichsam als ihre kulturelle Verpflichtung auf, daß sie Wagner von allem befreiten, was ihnen unmodern erschien, und daß sie im Widerspruche zu seinem klaren Willen und seinen deutlichen Vorschriften alle ihre neumodischen und marktschreierischen Erfindungen, die fast immer nur eine grenzenlose Verarmung der Bühne bedeuteten, auch bei Wagner mit einer wahrhaft dämonischen Freude zur Geltung brachten. Was da an Widersinn und Geschmacklosigkeit geleistet und wie da das einheitliche Gefüge des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes völlig unkenntlich wurde, dafür gab es in den Jahren der allgemeinen Entdeutschung und des Kulturbolschewismus die unglaublichsten Beispiele. Aber — Wagner hielt es aus. Die Kraft seiner dramatischen Erfindung und seines musikalischen Ausdrucks ist so groß, daß sie auch durch die Lügengestalt hindurch das Ungewöhnliche und Einzigartige seiner Werke erkennen ließ. Und als der neue deutsche Frühling über die Lande wehte, da war es natürlich und selbstverständlich, daß der nicht veraltete und erst recht zeitgemäße Wagner wachsendes Verständnis und liebevolle Pflege erfuhr, wie eben jetzt in Leipzig.

Doch die Juden hatten es in gewissem Sinne leicht gehabt. Wagner hätte den gebildeten Deutschen auch ohne die jüdische Hetze erschrecken und verwirren müssen. Sein Wesen und sein Wirken ließen sich in keines der gangbaren Fächer sperren und widersetzten sich jeder landläufigen Bezeichnung. Auch nachdem man sich schon damit befreundet hatte, daß einer Dichter und Musiker zugleich sein und daß aus der Verbindung der beiden Künste eine höhere Kunstgattung hervorgehen könne, hielt man es doch für gänzlich überflüssig, daß ein Künstler auch noch als Schriftsteller von sich reden machen wolle; und auch nachdem man die vielen Bände der Wagnerschen Schriften und Briefe als Erläuterung seines Kunstschaffens und als persönliches Bekenntnis hingenommen hatte, sträubte man sich doch noch immer, diesen Mann, der gewiß schreiben konnte und auch gute Gedanken hatte, als Lehrer auf außerkünstlerischen Gebieten, auf dem Felde des öffentlichen Lebens und der völkischen Regsamkeit anzuerkennen. Die letzte Zeit vor dem Umbruche war da für Wagner besonders ungünstig. Wo Demokratie, Liberalismus, Parlamentarismus, Materialismus, Militarismus, Pazifismus, Kommunismus herrschten oder sich vordrängten, da mußte Wagners Stimme ungehört verhallen; und auch die sie hörten, die Wagnerianer, die Mitglieder der Wagner-Vereine, bemühten sich vergeblich, den Schatz von Wahrheit und Weisheit, der in Wagners Schriften gehäuft ist, ins Volk zu bringen. Wenn schon die politischen Kämpfer, die noch für altes Recht und deutsche Freiheit stritten, zur Ohnmacht verurteilt schienen, was sollte da der Dichter und Träumer zu sagen haben, der bestenfalls eine Welt zeigte, die andere wohl auch im Herzen trugen, die aber sonst versunken war und an deren Auferstehung die anderen nicht mehr glaubten.

Wie nun aber zuerst der Glaube erstarkte und wie dann auch die deutsche Welt sich verjüngte, daran hatte Wagner den größten Anteil. Eben weil er ein Künstler von solchem Ruf und solcher Volkstümlichkeit war, wurden seine Aussprüche und Gedankengänge mehr beachtet oder sind sie wenigstens viel bekannter geworden, als die von Männern, die nur Bücher schrieben und die sich nicht an so breite Massen wendeten. Und wenn Wagner selbst auf einen solchen Mann hinwies, wenn er eine neue Lehre der Beachtung empfahl, dann hatte dies in der Tat eine zwar nur allmählich sich durchsetzende, aber doch eine sehr starke Wirkung. Wenn wir heute Constantin Frantz und Paul de Lagarde zu den geistigen Mitbegründern unserer Lebensauffassung zählen, wenn wir uns die klare Erfassung des völkischen Gedankens und den politischen Wiederaufbau ohne die grundlegenden und richtungweisenden Arbeiten von Gobineau, Schemann, Chamberlain nicht mehr denken können, so war es Wagner, der diese Geister entdeckt oder von sich aus befruchtet hat, und eine Geschichte der Wagner-Bewegung ist zugleich die Darstellung der deutschen Wiedergeburt und des werdenden Nationalsozialismus. Heute schreibt man auch nicht mehr nur über Wagner den Künstler oder gar etwa nur den Musiker; heute werden schon Doktorarbeiten und gründliche Untersuchungen dem politischen Denker und geistigen Führer Wagner gewidmet.

Immer, wenn ein Großer die Welt bereichert und unvertilgbare Spuren zurückläßt, nachdem

er von uns geſchieden, Spuren, die uns wieder zu neuen Zielen und Ausblicken führen, dann ſchenkt er der Welt oder ſeinem Volke auch einzelne bedeutungsvolle Worte, die ſich jedem leicht einprägen, die als „geflügelte“ ſich verbreiten und auch dort hindringen, wo man ihre Herkunft nicht kennt und ihren urſprünglichen Zuſammenhang kaum verſtehen würde, Worte, die, losgelöſt von ihrem Urheber, manchmal auch noch volkstümlich vereinfacht, ſich feſtwurzeln in dem Sprachſchatze und den Anſchauungen des Volkes. Laſſen Sie mich nur drei von den Worten dieſer Art, die wir Richard Wagner verdanken, in den Mittelpunkt einer kurzen Betrachtung ſtellen!

Wagner, der unbeugſame Idealiſt, der eher ſein Leben preisgegeben hätte, als etwas von ſeinen künſtleriſchen Forderungen zu verleugnen oder ſeine Werke ungeſchützt dem ſinn- und geiſtloſen Kunſt-„Betriebe“ zu überlaſſen, Wagner, der zu Zeiten die bitterſte Not, die ſchmählichſte Verkennung, die ärgſte Verfolgung auf ſich genommen, nur weil er ſeinen Idealen treu blieb und weil es ihm unmöglich war, an dieſen Verrat zu üben — der wie Luther ſagen durfte: „Hier ſtehe ich, ich kann nicht anders“ — Wagner, der auch *deshalb* verkannt wurde, den man als Eigenſinnigen, Ichſüchtigen brandmarken wollte — Wagner hat uns das berühmte Wort geſchenkt:

*Deutſch ſein heißt, die Sache, die man treibt, um ihrer ſelbſt willen treiben.*

Immer war es ein Zeichen der Großen, daß ſie an nichts anderes dachten und für nichts anderes lebten als für ihre Aufgabe, in deren Erfüllung ſie dann allerdings zum Schrecken der Lauen und Bequemen wurden, aber auch ſich ſelbſt verzehrten und jeden Vorteil dahingaben um ihr Lebensziel. So muß jeder Große auf der Erde ſein. Immer aber durften ſich die Deutſchen deſſen rühmen, daß auch die Kleinen unter ihnen, wenn ſie nur nicht ſittlich verdorben waren, mehr der erkorenen Sache als ihrer eigenen Perſon lebten; und auch da zeigte ſich immer wieder ein ähnliches Bild wie bei den Großen: es wurde als allzu perſönlich, als ſchrullenhaft gewertet, was doch nur Begeiſterung für eine (vielleicht geringe, ja fragwürdige) Sache war, der reſtloſe Einſatz der Perſon für eine Aufgabe oder ein Ziel; und die deutſche Zwietracht, der ich gewiß kein Loblied ſingen will, die deutſche Rechthaberei und Sonderbündelei, die ſoviel Unheil in geiſtigen Dingen und im öffentlichen Leben angerichtet hat, ſie beruht im weſentlichen darauf, daß der Deutſche kein Herdentier iſt, daß er ſich nicht gern blindlings einer Meinung unterordnet, daß er (auch wenn er kein bedeutender Kopf iſt) gern ſelber denken möchte, daß er aber dann das von ihm Erkannte oder Geahnte oder aus irgend einem Grunde Gewünſchte oder Erſtrebte mit einer Zähigkeit und Rückſichtsloſigkeit feſthält, die ihn allerdings zu einem unbequemen Zeitgenoſſen macht. Selbſtloſigkeit und Aufopferungsfähigkeit ſind ein Merkmal des Deutſchen.

Wie ſoll nun aber das Ganze gedeihen, wie ſoll das Volk wachſen und blühen, wenn der Einzelne zum Einzelgänger wird und die unzähligen Richtungen und Strömungen des deutſchen Sinnens und Trachtens fortwährend Unruhe verbreiten und Spaltungen herbeiführen? Wie iſt der Idealismus, der dem Deutſchen im Blute ſteckt, zum Beſten des ganzen Volkes, zur Verwirklichung der völkiſchen Ideale zu verwerten und zu geſtalten? Die Antwort liegt ſchon im Wort. *Völkiſche* Ideale können immer nur *gemeinſame* Ideale ſein, bei ihnen geht es um das, was *alle* angeht. Und auch hiefür hat uns Wagner das Wort geſchenkt, das in der größten Knappheit das Tiefſte ausſpricht:

*Volk iſt der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinſame Not empfinden.*

Hier iſt beſonders das Wörtchen „Not“ der Kern einer vorbildlichen Betrachtungsweiſe. Wenn Kriegsnot oder Hungersnot durch die Lande wütet, dann iſt es die einfachſte Form des angeborenen Selbſterhaltungstriebes, daß gemeinſame Abwehr ſich dem Feinde entgegenſtellt oder daß gemeinſame Verwaltung und Verteilung der noch vorhandenen Güter die Not zu mildern ſucht. Aber es gibt auch eine Geiſtesnot und eine Seelennot, es gibt ein Drängen und Sehnen nach beſtimmten Lebensformen und beſtimmten Wirkungsmöglichkeiten, deſſen Nichterfüllung die beſten Kräfte des Menſchen lahmlegt und den Einzelnen zum Mißmute und zur Untätigkeit verurteilt. Die Nöte der Menſchen können ſehr verſchieden ſein. Aber das, was

durch gemeinſame Abſtammung und vieltauſendjähriges gemeinſames Erleben zu unſerem Lebensinhalt, zu unſerer natürlichen Lebensbedingung geworden iſt, das wird immer wieder von ſo vielen, wenn auch unklar, als Not empfunden, daß es leicht ſein muß, hier die volle Klarheit zu wecken und den Begriff des Volkes, der Gemeinſchaft der Notleidenden, zum wichtigſten Erlebnis, zum Grundtriebe unſerer Handlungen zu machen. Leicht und doch ſchwer, wenn Fremdblütige, Andersartige, die eine ganz andere Not empfinden, unter uns Macht und Einfluß haben. Nur mit der Entfernung oder völligen Lahmlegung der Eindringlinge und Schmarotzer und aller jener, die ihnen ſchon geiſtig oder ſeeliſch verfallen waren, konnte die deutſche Not enthüllt und behoben werden. Denn jetzt erſt war die Bahn frei für hellſichtige Forſchung und unerbittliche Forderung auf allen Gebieten des gemeinſamen Empfindens und Verlangens, des wahrhaft deutſchen Lebens.

Auch Wagner iſt einſt gefragt worden, wie er ſich die Weiterentwicklung der ſo arg verwirrten Dinge auf dieſer Erde oder in Europa oder wenigſtens in Deutſchland vorſtelle. Er wagte nichts zu prophezeien. Aber er zeigte uns die Richtung, in der allein ihm ein rechter Fortſchritt möglich ſchien. Er ſagte in einer ſeiner letzten Schriften:

Nicht ferne genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenſchliche mit dem Ewignatürlichen in harmoniſcher Übereinſtimmung zu erhalten.

Jawohl, das Reinmenſchliche erſtreben wir, wahre Menſchenwürde und echtes Menſchentum, hohes Denken und große Kunſt, in dieſer Hinſicht hat ſich der Deutſche nie von anderen übertreffen laſſen. Aber wie konnte er trotzdem in die Irre geraten, bis zum gänzlichen Verfall ſeines öffentlichen Lebens? Weil er das Reinmenſchliche über der Erde, in den Wolken ſuchte, weil er nicht wußte oder nicht bedachte, daß es nur gedeihen kann in der harmoniſchen Übereinſtimmung mit dem Ewignatürlichen, mit Blut und Boden, mit dem heiligen Erbgute, dem alle unſere Kräfte, Wünſche und Hoffnungen entwachſen. Wer dieſen Urgrund nicht kennt, wer nichts weiß von den unabänderlichen Geſetzen, die dem Volke als ewige Not einverleibt ſind, und von dem Gericht ohne Erbarmen, das über jene kommen muß, die das Blut der Väter und den mütterlichen Boden verleugnen — was will der noch mit dem Reinmenſchlichen? Was kann der der Menſchheit geben? Aber wer ſich nun darauf beſinnt, das Reinmenſchliche mit dem Ewignatürlichen in harmoniſcher Übereinſtimmung zu erhalten, der kann nicht ferne genug von der erhofften und dereinſt zu erzielenden Vollendung mit ſeinem Werke beginnen. Kein Gebiet des Lebens darf uns zu gering ſein für die völkiſche Arbeit. In die entlegenſten Winkel der deutſchen Lande und der deutſchen Seelen müſſen wir dringen, auch dorthin, wo die harte Fron des täglichen Erwerbes und die nüchternen Aufgaben eines beſchränkten Daſeins das „Reinmenſchliche" als einen Luxus erſcheinen laſſen, und nirgends haben wir etwas zu bewirken, was nicht dem einfachſten Manne als das Natürliche, das ihm Gebotene, das allen Heilſame erſcheinen kann. Dann haben wir das Ganze in den Teilen, dann erfaſſen wir die Zellen, aus denen ſich der Volkskörper aufbaut. In ſo natürlicher und menſchlicher Weiſe, daß der alte, für unverſöhnlich gehaltene Widerſpruch von Ideal und Wirklichkeit, Menſch und Natur, Geiſt und Blut nicht für jeden einzelnen, aber für das Volk getilgt und überwunden iſt.

Wagners Lehre und Weltanſchauung, von der dieſe drei Worte nur die allerwichtigſten Prägungen ſind, gehören mit zu den Grundlagen unſeres heutigen Denkens und der von uns erkannten Pflicht. Nicht kriegeriſche Auseinanderſetzungen mit anderen Völkern können uns von der inneren Not befreien und die äußere Macht, die wir uns zutrauen, kann unſere Seelen nicht gänzlich befriedigen. Aber wenn wir die naturgegebenen Vorausſetzungen unſeres völkiſchen Lebens immer mehr entwickeln und vervollkommnen, dann ſind wir ein Beiſpiel für die Menſchheit und dann muß auch das Reinmenſchliche als Friedensbotſchaft in die fernſten Weiten dringen. Es iſt auch eines der Seherworte, die wir Richard Wagner verdanken, es iſt uns ein vorſchauendes Bekenntnis zu dem Manne, in deſſen Herzen heute das Heil des deutſchen Volkes und das der geſitteten Welt geborgen iſt, es iſt die ſinnreichſte Deutung ſeines völkiſchen Willens, ſeiner ſtaatsmänniſchen Abſichten und ſeiner menſchlichen Größe, wenn Wagners Schrift über Beethoven mit dem Satze ſchließt:

Dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer.

# Richard Wagner im Blickpunkt ſeiner Zeit.

Eine Betrachtung.

Von Erich Valentin, München.

Die oft dargeſtellte Tatſache, daß Richard Wagner von der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen mißverſtanden, abgelehnt, ja, bekämpft wurde und ſelbſt auf dem Höhepunkt ſeiner genialen Tat, nach der Vollendung des Bayreuther Werks, einſam blieb, iſt, wenn wir die Zeit, ſeine Zeit, kennen, eigentlich nichts Abſonderliches. Es ſind ja nicht allein die muſikaliſchen Fragen, um die es geht, die Diskuſſion, die in heftigſtem Für und Wider ausgetragen wurde, ob Wagner ein Verderber oder Heilbringer ſei. Die Leidenſchaft, mit der um dieſe Probleme gekämpft wurde, ſo, daß ſich Parteien bildeten, die ſich hartnäckig befehdeten, wie man es nur um einer großen Sache willen tun kann, dieſe glühende Inbrunſt, die bis zum fanatiſchen Haß ging, bezeugt, daß noch ein anderes als ein künſtleriſch-äſthetiſches Motiv die Urſache war. Denn noch zu keiner Zeit war ein Künſtler ſo ſehr Mittelpunkt einer die ganze Öffentlichkeit in Aufruhr verſetzenden Unruhe wie Wagner. Die großen Neuerer aller Zeiten, von den Florentiner Cameratiſten an, waren umſtritten; vollends das federfreudige 18. Jahrhundert ließ nichts an Angriffsluſt zu wünſchen übrig. Aber ſtets blieben die „Streitigkeiten" innerhalb der Fachkreiſe. Was jedoch Wagners Stellung beſtimmt, iſt die viel gewaltigere, umfaſſendere Aufmerkſamkeit, die ihm und ſeinem Werk von allen Seiten entgegengebracht wurde, Aufmerkſamkeit, die Bewunderung oder Abſcheu, Zuſtimmung oder Bekämpfung war.

Man hat verſucht, dieſen merkwürdig ſcheinenden Prozeß von verſchiedenen Seiten zu beleuchten und zu begründen. Das Muſikaliſche, das Dramatiſche, das Religiöſe, das Dichteriſche, das Weltanſchauliche im Sinne des Philoſophiſchen wurden erörtert, ja, man ging auch in unverantwortlicher Neugier daran, die billige und bequeme Methode anzuwenden, in Wagners Privatleben zu ſchnüffeln und dort Motive zu ſuchen. Das mag alles ſchön und gut ſein. Berge von Büchern berichten davon. Und was wir daraus wiſſen, iſt, ſoweit es ſich um ernſthafte Unterſuchungen handelt, wertvolle Handhabe, Wagners Stellung, vor allen Dingen nach der geſchichtlichen Seite hin, zu erkennen. Eine Seite jedoch, die wichtigſte, ſcheute man ſich, in Augenſchein zu nehmen: die politiſche[1], die eigentlich die Summe alles deſſen darſtellt, was Wagner veranlaßte, ſo zu ſein, ſo zu ſchaffen, zu denken und zu handeln, wie er es tat. Daß er im Gegenſatz zu ſeinem Jahrhundert ſtehen mußte, ergibt ſich, wenn man ſich vor Augen hält, in welch tragiſch unheilvolle Zeit er hineingeboren wurde. Wir Deutſche eines Großdeutſchen Reiches wiſſen heute, daß Wagner noch größer war, als er es ohnehin ſchon gilt.

Es iſt bemerkenswert: Wagner gehört einer Generationsgruppe an, deren Lebenslauf, deren Ausſtrahlung und Auswirkung mitten hindurch, nein, mitten hinein in die Kriſe führte, die das an Gaben reiche Jahrhundert in eine furchtbare Untergangsſtimmung verſetzte. Daß der Untergang vor der Tür ſtand, lehrten die Folgen. Das Feld, auf dem ſich die traurigen, zähen Auseinanderſetzungen abſpielten, war Deutſchland, ſelbſt zerfurcht von Sehnſucht und innerer Not. Die Namen jener Generationsgruppe, der Wagner angehörte — es iſt die des von 1810 bis 1820 ſich erſtreckenden Jahrzehnts —, zeigen in der Gegenſätzlichkeit und Gleichheit der Anſchauungen jener Männer, die dieſe Namen tragen, welche breiten Fronten aus dieſer Zeit heranwuchſen: Freiligrath, Reuter, Cavour, Ludwig, Hebbel, Kierkegaard, Verdi, Bismarck, Bachofen, Geibel, Kinkel, Freytag, Rethel, Gobineau, Frantz, Mommſen, Sybel, Storm, Roſcher, Herwegh, Marx, Burckhardt, Du Bois-Reymond, Keller, Fontane und Engels.

Wenn man nun dieſen Block der Gegenſätze und Verwandtſchaften, deſſen Glieder, jedes in ſeiner Weiſe, die Sturmjahre des Jahrhunderts miterlebte, ſteuerte oder beobachtete, in die vergangenen Generationsfolgen und die nachwachſenden einbaut, ergibt ſich das Bild eines großen, von Beethoven bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts reichenden Zuſammenhangs.

[1] Ich habe dieſen Verſuch in meinem Buch „Richard Wagner. Sinndeutung von Zeit und Werk" unternommen. Der vorliegende Aufſatz ſtreift die gleiche Frage, aber von einer anderen Seite her. Auf eine Mitteilung der Wagner-Zitate glaube ich unter Hinweis auf mein Buch verzichten zu können E. V.

Da finden wir Arndt, Humboldt, Schlegel, Metternich, Eichhorn, Adam Müller, Görres, Savigny, Brüder Grimm, Uhland, Eichendorff, Schopenhauer, Carus, Dahlmann, Carlyle, Grillparzer, Ranke, Immermann, Gotthelf, Gagern, Stahl, Disraeli (!), L. Feuerbach, Rodbertus, Stifter, Mazzini, Droysen, Weitling, D. F. Strauß und Darwin. Das sind einige Namen, deren Träger in der Zeit von 1770 bis 1809 geboren wurden. Die sich an die Wagner-Generation anschließende Reihe nennt Riehl, Lassalle, Hanslick (!), Lagarde, Schurz, Raabe, Busch, Dilthey, Treitschke, Haeckel, Stoecker und Eyth.

Namen sind nicht, wie eine geschichtsfremde Lehre meint, Schall und Rauch. Sie sind Begriffe. Die große Zahl der in zeitlicher Reihenfolge angeführten Namen belegt das. Jeder von ihnen verkörpert ein Stück Geschichte, die Summe aber ist die Gesamtheit der widerspruchsvollen Entwicklung des 19. Jahrhunderts. In diesem Auf und Ab der Geschehnisse stehen auch Werk und Gestalt Wagners nicht beziehungslos und transzendent, sondern eindeutig aus den Schicksalsnöten der Zeit geboren, geformt und ausgerichtet. Entscheidend ist die Zielstrebigkeit. Wie wichtig sie ist, offenbart uns die Tatsache, daß die beiden gegensätzlichsten Repräsentanten dieser Generation Bismarck und Marx sind. Der Dritte ist Wagner, derjenige, der den tragischen Sinn seiner Zeit verstand, aus ihm die Folgerungen für die Zukunft zog und daraus den Weg ermittelte, der aus der Wirrnis herausführt. Dieser Grundgedanke stellte Wagner in all und jedem, künstlerisch wie weltanschaulich, in unüberbrückbaren Gegensatz zu seiner Umwelt, die das gar nicht hören und wissen wollte. Seine revolutionäre Gesinnung, von der er Zeit seines Lebens nichts aufgegeben hat, ist eine Zwangsläufigkeit gewesen, gewachsen aus den Bedingungen, unter denen man zu leben gezwungen war. Alles schien in Auflösung begriffen zu sein. Werte wurden umgewertet. Romantischer Idealismus und nüchterner Materialismus, völkisches Zusammenstreben und durch das einbrechende Judentum geschürte parteiische Zersplitterung standen sich gegenüber, unversöhnlich und hart aufeinanderstoßend. Die Staatsgewalt lag in den Händen der Verfechter eines alten, einst ruhmvollen Systems. Die neue Zeit verlangte andere Gesetze. Man erkannte diese Forderung jedoch nicht an. Und als sich die gesunde Naturkraft des Volkes selbst ihr Lebensrecht holen wollte, staunte man und — ließ es beim Alten. Das war die Ursache der Katastrophe. Sie war es vor allem deshalb, weil man den Treuen verbitterte und dem Falschen Waffen in die Hand gab, die notgebundene Lage auszunutzen.

Der Kern dieses Vorgangs ist ein durchaus politischer. Aber das Politische ist eng verschlungen mit den Triebkräften, die die soziale Umschichtung, die durch die Industrialisierung veranlaßte wirtschaftliche Neugestaltung, die religiöse und weltanschauliche Einstellung und — das gehört vollauf mit in den Prozeß — die künstlerisch-kulturelle Ordnung bestimmten. Mit Absicht sind eingangs die zahlreichen Namen angeführt. Die maßgebenden Faktoren dieser von den Namen gekennzeichneten Zeit waren jedoch die wenigstens unter ihnen. Denn das widernatürliche Kräfteverhältnis war so, daß eine zahlenmäßig kleine, aber machtpolitisch starke Minderheit die Mehrheit beherrschte.

Wo lag die Gewalt? Einmal — bis 1848 — in den Händen der reaktionären Elemente, deren Sprecher Metternich war, zum andern — von 1871 an — in denen der jüdischen Neulinge, die sich des Bürgertums bemächtigten, den Arbeiter zum „Proletarier" machten und damit Herrn von Rochow die Hand reichten, der 1838, im Hinblick auf den ein Jahr zuvor erhobenen Protest der „Göttinger Sieben", das Wort von der „beschränkten Einsicht" der Untertanen prägte (Herweghs Ausdruck: „der beschränkte Untertanenverstand"). Die Hauptkrise lag in der Mitte, in den Jahren zwischen dem Fehlschlagen der Revolution und der Gründung des Deutschen Reiches. Aber in dieser Zeit, deren tiefste Depression in Wagners „Tristan und Isolde" und deren höchster Zukunftsglaube in seinen „Meistersingern" — just in dem Augenblick, als Marx im „Kapital" seine Lehre verkündete — zum Ausdruck kommen, sammelten sich die idealen Kräfte zum Widerstand gegen die alles überflutenden Strömungen, machten Front gegen alle Übergriffe und hielten das Panier aufrecht, das die Jugend in den Freiheitskriegen aufgepflanzt hatte.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß alle Beobachtungen, mit denen wir die geistigen Bewegungen dieser Zeit betrachten, sich fast durchweg mit den politischen kreuzen. Das rührt daher,

daß die politischen Bedingungen sich stets mit den allgemein kulturellen und wirtschaftlichen Errungenschaften berührten und zu einander in Abhängigkeit kamen. Wie das geschah? Es war die Folgerichtigkeit der Entwicklung aus dem 18. Jahrhundert. Chamberlain erklärt darüber: „Das neunzehnte Jahrhundert ist nämlich nicht das Kind des früheren — denn ein Kind fängt das Leben von Neuem an —, vielmehr ist es ihr unmittelbares Erzeugnis; mathematisch betrachtet eine Summe, physiologisch eine Altersstufe." Der Ausdruck „Altersstufe" ist des Rätsels Lösung. Es mutet darum wie eine tragische Ironie an, daß diese sterbensmüde Welt das Wort „modern" geprägt hat, weil ihr das Wort „neu" oder „jung" wesensfremd war, weil die, die das häßliche Wort in die Welt setzten, selbst noch Parvenues waren, eben die jungen jüdischen Staatsbürger, denen ein urteilsloser Staat Tor und Tür öffnete. Hier ist der Anfang einer großen Tragödie, die wir Deutschen überwunden haben. Den Eindringlingen versagte man nicht das Recht, das denen zustand, denen man es entzog.

In diesem Vorgang spielt — gerade im Hinblick auf Wagners gesamtes Werk ist das von Bedeutung — die Gestaltwerdung des Deutschen Reiches eine entscheidende Rolle. Was in den Revolutionstagen von 1848, was im Frankfurter Parlament in glühendem Idealismus gewollt war, wurde vernichtet. Was man leben ließ, wurde verwässert oder als willkommene Beute von den Nutznießern der deutschen Zerrissenheit in Beschlag gelegt. Das heilige Wort „Sozialismus" kam in Mißkredit, zum Klassenkampfprogramm gestempelt, während andrerseits der nationale Wille den machthabenden Kreisen gut genug erschien, als Spielball dynastischer Interessen hin und her geworfen zu werden. Dazwischen stand — das Volk. Es hatte nichts als seinen Glauben, das Vertrauen auf die Zukunft und seine großen Männer.

Und diese großen Männer sind jene, die mit zäher Verbissenheit und Beharrlichkeit das Juvenal-Wort „vitam impendere vero" — „das Leben der Wahrheit opfern", das Schopenhauer seinen „Parerga und Paralipomena" vorangestellt hat, zu befolgen. Das war Wagners Leitspruch sein ganzes Leben hindurch, zuletzt ausgesprochen in der weisen fanatischen Forderung „Erkenne dich selbst!" Wilhelm Raabe hat den Gedanken des Juvenal seinem aus dem Pessimismus der Zeit geborenen Roman „Schüdderump" als ethisches Motiv zugrundegelegt, der gleiche Raabe, der im Schiller-Jahr 1859 seine Deutschen mit dem erschütternden Ruf zum geeinten Reich sammeln wollte, mit jenem Gedicht, das auch Wagners Wort hätte sein können:

Die Zeit ist schwer! Dumpf grollt des Volkes Klagen:
Will nie der Morgen ob den Wassern tagen?
Die Zeit ist schwer! Wann kommt der Strahl der Sonnen?
Wann haben wir den neuen Tag gewonnen?

Der Ruf aber nach dem e i n e n Führer des „einig-einzigen" Volkes ist derselbe, den Wagner, von Carlyles Wort tief berührt, nach dem „Heroisch-Weisen" entsandte. Die Prophezeiung von einer, allen Irrwegen des Jahrhunderts zum Trotz, künftigen Größe des Reiches — kraft des „deutschen Geistes", sagt Wagner — spricht auch Raabe, in seinem „Dräumling", aus:

„Ein ganzes Volk stürzt sich heute in die lichte Welt der Schönheit, ein ganzes, großes, edles Volk besinnt sich heute auf das, was es ist! Es sieht mit glanzvollem Auge sich um im Erdensaal, und da es seinen Stuhl von andern besetzt findet, da es seinen Platz am Tische vergeblich sucht, da hebt es langsam die Hand und legt sie auf die Stirn — es besinnt sich, und dann lächelt es — ein Erstaunen, welches zum Schrecken wird, geht durch den Saal: mein lieber Herr Knackstert, wer sind Sie, daß Sie es wagen, Ihre kleine Beschränktheit über dieses erhabene Sich-besinnen Ihres Volkes zu stellen? Die Nationen am Tische der Menschheit rücken verlegen flüsternd zusammen — es wird Platz, und wir werden Platz nehmen, auch ohne Sie zu fragen, mein verehrter Herr! Ich sage Ihnen, wir werden uns setzen, und wir haben einen gewaltigen Hunger nach dem Fasten von so manchem Jahrhundert."

1892 sagt Raabe: „Uns, die wir so viele Kriege erlebt haben, und die wir innerlich so große Angst haben vor dem kommenden neuen, dem wieder nach unserer Meinung schrecklichsten." Das deckt sich mit der überwältigenden Vorausschau der Entwicklung der Dinge, die Wagner am 31. Januar 1883 in seinem Brief an Heinrich von Stein niederlegte, mit den eindringlichen Worten: „Habt ihr Augen? Habt ihr Augen?"

# Wolfgang v. Bartels †

Wenn einer wie Wolfgang v. Bartels stirbt, erinnern sich die, die den Unterschied zwischen Leuten und Menschen kennen, daran, daß die Ansicht „jeder sei zu ersetzen" Herdenmoral ist.

Wer Bartels war, wissen alle, die das deutsche Musikleben einigermaßen kennen. Er war ein Komponist, der schrieb wie ein feiner Pastellmaler malt, ein Schriftsteller, der Gedanken hatte, ein Kritiker, der urteilen konnte.

Er hat dennoch keinen großen Namen gehabt. Denn das, was ihn vor anderen noch viel mehr auszeichnete als seine hohe Begabung, waren Eigenschaften, die nicht berühmt machen: Vornehmheit der Gesinnung, Selbstlosigkeit, Treue, Mut, – alles Dinge, die von jeher selten waren, ohne den Preis der Seltenheit zu erringen.

Er hat sich nie dazu gedrängt, erkannt zu werden. Aber er ist doch erkannt worden. Vielleicht nur von wenigen, aber sicher von denjenigen, auf die es ihm ankam. Mehr kann niemand erreichen.

Wolfgang v. Bartels! Wir grüßen Dich!

Peter Raabe

Keiner wollte beider Rufe hören, auch, als das Bismarck-Reich geboren war. Raabe, ein Verehrer Wagners, blieb der einzige, den man als in dieser Hinsicht geistigen Weggenossen des Bayreuther Meisters bezeichnen kann. Andere taten zu ihrem Teil, was zu tun sie sich berufen fühlten. Theodor Mommsen, der Historiker, griff zur Dichterfeder und bekannte 1843:

„. . . der Morgen grauet,
Bald wird mein Adler seine Flügel breiten.
Nicht jenem, welcher vor- und rückwärts schauet,
Ihm, der nur vorwärts streckt den schwarzen Nacken,
Hab' ich des Kampfes Hitze anvertraut."

Theodor Storm geißelte 1848 in seinem Gedicht „Es gibt eine Sorte in unserem Volk, die will zum Volk nicht gehören", die, welche das Volk dem „Pöbel" gleichsetzten, Fritz Reuter, den man 1833 einsperrte, schrieb um 1860 seine traurig-heitere, von Bismarck gern gelesene „Ut mine Festungstid", in der das mißmutige Wort vorkommt „hei süll Dütschland sinen ollen scheiwen Gang gahen laten", Gustav Freytag, der 1859 seine „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" herauszubringen begann, suchte, zwar an den bürgerlichen Geist gebunden, aus der Versenkung in den deutschen Volkscharakter und in die Geschichte das deutsche Wesen zu ergründen, und gelangte am Ende zur derselben Enttäuschung über den Werdegang wie Wagner, Theodor Fontane bemühte sich, in seinem Roman „Vor dem Sturm" (1878) den mitreißenden Zug der Freiheitskriege von 1813 den bequemen Menschen der Gründerjahre einzuimpfen, Treitschke, Riehl, Frantz, Lagarde — bedarf es da der Beispiele, um an ihnen aufzuzeigen, daß die Erkenntnis allenthalben bei denen war, die den Gang ihres Jahrhunderts verfolgten?

Stifter spricht einmal, im „Nachsommer", von der „Wesenheit der Dinge" in der Kunst. Das gilt auch hier. Man hatte verlernt, wesentlich zu sein, und damit jegliche Natürlichkeit aufgegeben. Das war der heftigste Vorwurf, den Wagner seinem „willkürlichen" Jahrhundert machte. Diesen gleichen Vorwurf erhebt unausgesprochen Andersen, in seinen schönen, schwermütigen, Wahrheit und Wunder bindenden Märchen, in denen wir das Abbild jener Zeit finden, um deren Zukunft alle diese Männer, ihnen voran Wagner, rangen. Wenn die Prinzessin im „Swinedreng" die Rose und die Nachtigall verachtet, weil sie natürlich sind, und das dünkelhafte Schwefelhölzchen im „Fliegenden Koffer" die Feuerzange „Pöbel" heißt — hat das nicht etwas zu besagen?

Es ist sehr lohnend, einmal Wagner von einer anderen Seite, als wir es sonst tun, zu beleuchten, ihn — was hier in Andeutungen versucht wurde — in den Blickpunkt seiner Zeit, vor allem seiner Zeitgenossen zu stellen, um daran zu erkennen, wie groß, wie weit in die Zukunft vorausschauend dieser um die Schicksale seiner Umwelt, seines Volkes von Herzen besorgte Meister gewesen ist. Und auch das ist kein Zufall, daß er einer Generation angehörte, die einen Hebbel und einen Ludwig hervorbrachte. Machen wir uns einmal die Mühe, die Zeit so zu sehen, wie sie war, und Wagner so zu sehen, wie er in dieser Zeit stand, wir werden unsere Bewunderung für ihn noch mehr vertiefen, noch dankbarer sein, wenn wir daran denken, daß Wagner einer der wenigen war, denen es um die „Wesenheit der Dinge" ging.

# Sinn und Ziel der Leipziger Wagner-Festaufführung 1938.

Von Wolfram Humperdinck, Leipzig.

Als die Stadt Leipzig daran ging, sich für die Feier des 125. Geburtstages Richard Wagners zu rüsten und gleichzeitig damit ihre eigene Bedeutung als Musikstadt erneut unter Beweis zu stellen, war es das verpflichtende Vorrecht der Leipziger Opernbühne, dem künstlerischen Lebenswerk des Bayreuther Meisters die lebendige Erfüllung zu geben. Im Bewußtsein dieser Verpflichtung setzte sich die Leipziger Oper ihr Ziel: dem Genius mit einem einzigartigen Bekenntnis zu seinem Werk und einer Tat der restlosen Hingabe an seinen Willen zu dienen. So entstanden die Leipziger Wagner-Festspiele, die zum ersten Mal das gesamte Bühnenschaffen Wagners in geschlossener zyklischer Form zur Darstellung bringen sollten.

Das Ziel war hochgesteckt und bedingte eine lange vorbereitende Planung. Es galt, im Rahmen eines täglich spielenden Repertoiretheaters die dreizehn Werke Wagners in höchstmöglicher Vollendung herauszubringen ohne den Betrieb zu überlasten, ohne den Spielplan einer allzu großen Einseitigkeit preiszugeben und ohne die begeisterte Mitarbeit aller Helfer am Werk durch Überdruß zu gefährden. Es ist das große Verdienst des Leiters der Leipziger Oper, Dr. Hans Schüler, diese Festspiele in fünf Jahren planmäßig vorbereitet und großzügig organisiert zu haben. Der Aufbau geschah so, daß seit 1933 in jedem Jahr einige der Werke mit größter Sorgfalt und unter Ausnutzung aller zu Gebote stehenden Mittel vorbereitet wurden und zur Aufführung gelangten. Vor und während der Festspiele bedurfte daher die Mehrzahl der Werke nur einiger weniger Wiederholungsproben zur Kontrolle und Auffrischung, und der übrige Spielplan konnte in der gleichen Zeit nicht nur reibungslos durchgeführt, sondern auch noch um einige Neuheiten bereichert werden.

Zwei Leitgedanken gaben der Ausführung unserer Festspiele die Richtung: erstens, die fast verlorenen Jugendwerke Wagners zu neuem Leben zu erwecken und sie in die Entwicklungsfolge des Gesamtschaffens des Meisters als wertvolle Bestandteile für den deutschen Opernspielplan einzureihen. Zweitens, die späteren Schöpfungen des reifen Meisters in möglichst restloser Erfüllung seines Willens, wie er sich in Wort und Ton, in szenischen Angaben und brieflichen Aufzeichnungen für die Aufführung dokumentiert, darzustellen.

War mit diesen beiden Leitgedanken die klare Linie für die Ausführung der Werke von „Holländer" bis „Parsifal" bereits vorgezeichnet, so hatte der szenische Leiter bei den drei Jugendwerken völlig frei zu gestalten. Sein Einfühlungsvermögen mußte das Wunschbild zu formen versuchen, das dem jungen Wagner vor Augen gestanden haben mag, als er mit der leidenschaftlichen Kraft seiner Jugend diese ersten Werke schuf, ohne doch in ihnen schon die Vollgültigkeit aller künstlerischen Faktoren zu erreichen, wie sie sich ganz plötzlich dann vom „Holländer" an offenbart. Scharf profiliert und in starkem Kontrast zueinander stehen diese drei Werke als Marksteine eines künstlerischen Werdens, das dann im „Holländer" zum ersten Mal das Grundmotiv für alles spätere Schaffen findet.

Mit allen Mitteln neuzeitlicher Bühnentechnik, mit vielfach hintereinander aufgehängten gemalten Schleierprospekten, mit Projektionen und Überblendungen wurde die Wunderwelt der „Feen" auf die Bühne gezaubert. Wer vorher geglaubt hatte, es handle sich bei diesem Abend mehr um eine musikhistorische Angelegenheit, erlebte die Überraschung, daß dieses Werk, das in Romantik und dichterischem Motiv der späteren Schaffensperiode am nächsten steht und demgegenüber „Liebesverbot" und „Rienzi" eigentlich Abweichungen von der klaren Entwicklungslinie bedeuten, die Hörerschaft mitriß und einen durchschlagenden Erfolg errang, der sich bei allen späteren Wiederholungen gleich blieb. Behutsame Kürzungen und Umstellungen hatten die notwendige künstlerische Straffung erzielt, die die „Feen" vielleicht zu einem bleibenden Bestandteil unseres Opernspielplans machen wird.

Aus der Epoche romantisch-schwärmerischen Überschwanges tritt Wagner mit dem „Liebesverbot" in eine schnell vorübergehende Zeit ungezügelten Lebensgenusses. Üppige Sinnenfreude und südliches Temperament bilden denn auch die Elemente des wirkungsvollen Textbuches, das Wagner sich im Alter von 22 Jahren nach dem Shakespeareschen Lustspiel „Maß für Maß" schuf. Auf dem farbenprächtigen Hintergrund sizilianischen Lebens entrollt er ein lockeres Spiel, in dem nur hie und da dramatisch düstere Töne aufklingen. Aufgabe des Szenikers war es hier, den malerischen Rahmen für das Spiel der Figuren zu schaffen; die an die Frührenaissance erinnernde perspektivische Stilisierung der Leipziger Bühnenbilder öffnete im Gegensatz zu der im Stil der alten Kulissenbühne gehaltenen Feenszenerie erstmalig weite Bühnenräume im Rundhorizont, die besonders dem glanzvollen Höhepunkt des Werkes, dem großen karnevalistischen Maskentreiben zugute kamen.

Von der leichten unproblematischen Lebensauffassung, die dieses Werk entstehen ließ, sich wieder abkehrend, wendete Wagner sich einem neuen Gebiet zu und schuf im „Rienzi" die große Oper, die von einem scharf betonten Problem, nämlich der geistigen Auseinandersetzung zwischen zwei Zeitaltern, getragen ist. Über die szenische Ausdeutung dieses Problems berichtet der Spielleiter der „Rienzi"-Aufführung, Intendant Dr. Hans Schüler:

„Im „Rienzi“ waren die Stilelemente der großen Oper in den Dienst der Idee zu stellen: die aus den Trümmern der Antike erwachende Rom-Idee des Volkstribunen als Staatsgedanken in sinnfällige Erscheinung treten zu lassen. Auf die Darstellung eines naturalistischen Rom sowie auf nur dem Theatereffekt dienenden Pomp wurde verzichtet, statt dessen eine Übersteigerung der Maße und Formen der zerfallenden Antike einer gewaltigen Weiträumigkeit des neuen Volksgedankens gegenüber gestellt.“ Dieser Absicht kam die bauliche Erweiterung des Leipziger Bühnenhauses zustatten, die die Ausnutzung der Bühne in einem hier bisher noch nicht erlebten Ausmaß zuließ. Die Aufzüge der Massen wurden zur Betonung des Gedankens der staatlichen Ordnung einer disziplinierenden Stilisierung unterworfen. Die Gegenüberstellung von Staat und Kirche fand in vielen Einzelheiten der Ausstattung und des Requisits Ausdruck.

Mit der Aufführung des „Rienzi“ war der eine Teil der Zielsetzung unserer Leipziger Festspiele erreicht. Mit dem Abschluß dieser Jugendwerke standen wir an dem eigenartigsten Wendepunkt, der in der Entwicklungsgeschichte eines Künstlers überhaupt zu finden ist. Wenn Wagner selbst sagt: „Von nun an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ“, und wenn er sich bewußt war, daß der „Holländer“ die Überwindung aller bisherigen musikalischen Gepflogenheit, eine Abkehr von der Oper zur Bestimmtheit des Dramas bedeutete, so mutet uns diese Wendung wie ein Wunder an, durch welches blitzartig einem Suchenden der Weg gewiesen wurde, den er nun bis zum „Parsifal“ mit immer größerer Zielklarheit und zu immer höherer Vollendung weiterschreiten sollte. Dem „Holländer“ liegt zum ersten Mal das Leitmotiv alles späteren Schaffens, das in den „Feen“ nur eben angerührt war: die Erlösung durch opferbereite Liebe als dramatisches Prinzip zugrunde. Von hier an wird der dichterische Gedanke beherrschend, und Musik, Wort und Bild stehen in seinem Dienst. Wohl sagt Wagner selbst, daß die Musik als die umfassendste aller Künste es vermag, dem, was weder Wort noch Geste, weder Zeichnung noch Farbe zu schildern imstande sind, durch ihren Gefühlsreichtum letzten zwingenden Ausdruck zu geben. Doch tut sie das durchaus als Dienerin der dichterischen Konzeption und des in ihr geborgenen ethischen Willens. Und wie Wagner selbst die Ansicht vertrat, daß das Kunstwerk der Zukunft nur aus der gleichberechtigten Vereinigung von Musik, Wort und Bild entstehen könne, so steht hier auch der Ausführende vor der großen Entscheidung: entweder er bekennt sich bedingslos zu der Totalität des Wagnerschen Kunstwerks, oder er verliert die Berechtigung, sich in den Dienst seiner Wiedergabe zu stellen. Die musikalische Partitur, das Wort der Dichtung und die bildhafte Vision, wie sie in den Angaben zu Szene und Darstellung zum Ausdruck kommt, haben als unantastbares Gesetz für jede Aufführung zu gelten. Wagner schrieb an Karl Klindworth im August 1878, er sehe bei der Ausführung von Dichtung und Komposition immer das ganze Bühnenbild, jedes Kommen und Gehen, vor sich. Wenn wir aus diesen Worten entnehmen können, daß eben gerade die bildhafte Vorstellung bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung von Wort und Musik ausübte, so muß jedem Einsichtigen die Fehlerquelle klar werden, die darin liegt, einen dieser drei integrierenden Bestandteile, nämlich das Visuelle, aus dieser Einheit zu lösen und willkürlich zu gestalten. Daß es zu einer solchen Versündigung am Genius überhaupt kommen konnte, lag neben einer Überbewertung subjektiver Auffassung in der jüngst vergangenen Epoche auch an der verhängnisvollen Verwechslung zwischen den Anweisungen Wagners und ihren jeweils vergänglichen Erscheinungsformen, d. h. zwischen einer lebendigen, sinnvollen Werktreue und einer starren leblosen Tradition. Diese lebendige Werktreue, die alle neuzeitlichen Kräfte und Mittel ebenso wie die herrschenden Gesetze des Zeitgeschmacks — denen wir bekanntlich weit mehr unterworfen sind, als wir glauben — in den Dienst des Schöpferwillens stellt, bestimmt die Aufführungen der Leipziger Festspiele vom „Holländer“ bis „Parsifal“. Für die Musik und die Dichtung war sie selbstverständlich, nun galt es, sie auch auf Darstellung und Bühnenbild, auf Beleuchtung und Kostüm anzuwenden. Zu allen diesen künstlerischen Faktoren hat Wagner sehr genaue Anweisungen gegeben, am eingehendsten zu den drei Werken „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“. Zu den Anmerkungen in den Partituren treten ergänzend die Ausführungen in den gesammelten Schriften und die aufgezeichneten Äußerungen auf den vom Meister selbst geleiteten Proben. Alle diese Anweisungen tragen durchaus überzeitlichen Cha-

rakter. Nie gibt Wagner Beschreibungen von Dingen, die in das Gebiet der ästhetischen Anschauung fallen, also dem Wechsel des Geschmacks und der Mode unterworfen sind. Umsomehr muß das, was er innerhalb der Dichtung als szenische Vorgänge festlegte, zeitlos sein und Ewigkeitsgeltung haben.

Weil das vorige Jahrhundert die Spielanweisungen Wagners so ausdeutete, wie es der theatralischen Haltung der damaligen Epoche entsprach, entstand das Schlagwort vom „unechten Wagner-Pathos". Wir wissen heute, daß diese Ausdeutung durchaus nicht mit der Ursprünglichkeit der dramatischen Anweisungen übereinstimmt. Diese entwickelt Wagner vielmehr bei Wahrung idealer Natürlichkeit aus dem Charakter der zu verkörpernden Gestalt und steigert sie von verhaltener oder erhabener Ruhe bis zu den wildesten Ausbrüchen leidenschaftlicher Erregung. Allerdings bedingt diese bis an die letzten Grenzen der Intensität gesteigerte Darstellung äußerste Anspannung und innere Beteiligung aller auf der Bühne befindlichen Personen selbst bei ruhiger Haltung. Das Nachlassen dieser Spannung zerreißt die Kongruenz zwischen der Bühne und dem gewaltig gespannten Bogen der Musik. Wagner verlangt diese Spannung, mahnt aber dabei zu sparsamem Maßhalten und warnt vor Wiederholungen bedeutender mimischer Aktionen. Eine auf Stilreinheit zielende Darstellungsregie wird also die Anweisungen des Meisters in ihrem Wesensgehalt durchdringen und ihrem Sinn gemäß alle Gestalten und Szenen formen.

Zur Frage des Kostüms mußte ein grundsätzlicher Weg gefunden werden. Bekanntlich wird das Kostüm, selbst da, wo es historisch bestimmt ist, vom herrschenden Modegeschmack beeinflußt. In weiser Zurückhaltung hat Wagner jede genaue Angabe für diese Dinge, die „dem Wechsel untertan" sind, vermieden, umso mehr müssen die äußerst spärlichen Anweisungen als lapidare Forderungen gelten. Stilistisch hielt sich die kostümliche Ausstattung in Leipzig an die Meisterwerke der bildenden Kunst der jeweilig in den Dichtungen gegebenen historischen Epochen. Für „Lohengrin" und „Tristan" wurden frühromanische Vorbilder gewählt, für „Tannhäuser" solche aus der Manesseschen Handschrift, die Entwürfe zu „Meistersinger" führen auf Dürer und Holbein zurück, diejenigen zum „Holländer" auf niederländische Meister. Die kostümliche Ausgestaltung des „Ringes"" wurde von dem Gedanken geleitet, den Mythos der Dichtung, die Größe und Erhabenheit der dichterischen Vision, wie sie in Wort, Ton und Bild Erscheinung werden, harmonisch zu vervollständigen. Es lag uns weniger an einer kulturhistorischen Studie, wenn auch ganz von selbst die heutigen Kenntnisse von altnordischer Kultur Einfluß auf die Gestaltung gewannen. Unser Ziel war vielmehr, dem Geist der Musik, die Wagner für seine Gestalten schuf, gerecht zu werden. So behielten wir eine stilisierte Fellkleidung für die aller Zivilisation fremden urwüchsigen Waldmenschen Siegmund und Siegfried bei und versuchten, für die mythischen Gestalten den Ausdruck zu finden, der der Größe ihrer dichterischen Konzeption entspricht.

Hinsichtlich der *szenischen* Gestaltung aller Werke hat Wagner sehr genaue Forderungen aufgestellt, die teilweise bis an die Grenzen des bühnentechnisch Möglichen herangehen, ja diesen Rahmen bisweilen zu sprengen scheinen. Was auf der alten Kulissenbühne, wenn auch unvollkommen, dargestellt werden konnte, schien auf der durch die Einführung des Rundhorizontes völlig veränderten Bühne kaum mehr erreichbar. War also die neue Bühnentechnik den Anforderungen, die Wagner an sie stellte, zunächst noch nicht gewachsen, so glaubte man besser daran zu tun, diese ganz außer Acht zu lassen, als sie unvollkommen zu erfüllen. Diese Gepflogenheit führte allmählich zu einer A' straktion, die einer bewußten Entstellung des Werkes, zu dem die szenischen Vorgänge organisch gehören, gleichkam. Heute empfinden wir diese Abstraktion als Stilbruch und betreiben die Wiederherstellung einer uns überzeugenden Natürlichkeit der szenischen Bilder wie auch die Erfüllung aller Vorschriften über szenische Vorgänge mit allen uns zu Gebote stehenden Kunstmitteln.

Im „Holländer" kam es uns zunächst auf stärkste Illusionskraft des sturmbewegten Meeres an, das den düsteren Hintergrund des ganzen Dramas bildet. Die Abfahrt des Dalandschiffes im lustigen Wind des inzwischen angebrochenen sonnenhellen Tages wurde technisch ermöglicht und die Vorstellung der langsam wachsenden Entfernung durch eine besondere perspektivisch sich verkürzende Konstruktion des Schiffes erreicht. Als wichtigsten Vorgang aber sahen

wir die Erscheinung der Himmelfahrt des Holländers und der Senta an. Gewöhnlich bleibt diese unausgeführt oder wird durch einen phantastischen Beleuchtungseffekt (Nordlicht) ersetzt. Damit aber wird beim Zuschauer der Eindruck erweckt, als habe der Holländer seine Erlöserin mit sich in die Tiefe des Meeres gerissen, und es fehlt die letzte Offenbarung des Erlösungsgedankens. Die Darstellung ist also eine dramatische Notwendigkeit. Die Leipziger Inszenierung hat diese Aufgabe mit Hilfe von Projektionen und Überblendungen gelöst, indem sie aus den nächtlichen Wolkenballungen die Gestalten der Erlösten im Frühlicht der aufgehenden Sonne als Lichtbild zur Erscheinung kommen ließ. Durch Verlagerung des Vorganges in weite Ferne wurde der Eindruck der Himmelfahrt überzeugend hervorgerufen.

Das Vorbild für den II. Akt des „Tannhäuser" bot der große Festsaal der Wartburg. An vielen Bühnen hält man sich neuerdings an die „historische Sängerlaube", doch weisen alle Angaben Wagners darauf hin, daß er einen weiträumigen, langgestreckten Festsaal gemeint haben muß. In hellen Farben gehalten, geschmückt mit Malereien nach der Manesseschen Handschrift und in eine Flut von Sonnenlicht getaucht, das sich erst im Verlauf des Geschehens verdüstert, ergab dieses Bild den eindrucksvollen Hintergrund für die jubelnde Freudenstimmung der Musik zu Beginn des Aktes.

Bei den „Meistersingern" deckte die gründliche Überprüfung der szenischen Angaben Wagners eine Reihe von Widersprüchen mit den üblichen Inszenierungsgepflogenheiten auf. So muß das erste Bild, wie Wagner es ausdrücklich fordert, in den Teil der Kirche verlegt werden, der sich zwischen Chor und Mittelschiff befindet, und nicht, wie sonst üblich, in einen Vorraum vor der eigentlichen Kirche, wie er sich zuweilen unter dem Orgel- und Chorsängerpodest befindet. Die Sakristei befindet sich in architektonischer Anlehnung an den Chor, also rechts im Hintergrund. Die Leipziger Inszenierung befolgte diese Anordnung, indem sie die historische Katharinenkirche in ihrer Längsachse diagonal in den Bühnenraum stellte.

Für den „Lohengrin" war dem Bühnenbildner die schwierige aber höchst reizvolle Aufgabe gestellt, die Bilder nach Wagners eigenhändigen Skizzen zu gestalten. Diese kleinen Skizzen wirken zwar zeichentechnisch unvollkommen, ergeben aber bei sorgfältiger Prüfung ein sehr klares Bild der Absichten des Meisters. Der Leipziger Bühnenmaler Max Elten schreibt hierzu: „Nehmen wir als Ausgangspunkt den zweiten Akt, weil er zu den mannigfachsten Auslegungen Veranlassung gegeben hat. Nach Wagners Beschreibung ist die öfters versuchte Stilisierung völlig ausgeschlossen. Mit Betonarchitektur und Stufenbauten ist nichts geschaffen, wenn Wagner von „natürlichem, felsigem Boden" spricht „mit mannigfachem Gesträuch und Blumen". Nüchterne glatte Fassaden entsprechen nicht „turmähnlichem Gemäuer aus der Römerzeit, das mit Efeu und Mauergewächs häufig bedeckt ist". Mit Abstrahierung ist das Werk Richard Wagners nicht lebendig zu machen. Viele Inszenierungen der letzten Jahre sind aber noch unberührt von den Vorschriften Wagners. Vergeblich sucht man in 90% aller Bilder von „Lohengrin" II. Akt „die mächtige Linde, die ihre Zweige bis über den Pallas erstreckt". Die Linde und alles Landschaftliche sind gewöhnlich verbannt; dagegen überschlägt man sich in phantastischen Bauformen, die nicht das Geringste mit frühromanischer Architektur zu tun haben. Unser Verhältnis zur romanischen Architektur hat sich durchaus geändert. Die geschlossenen Mauerflächen mit den klaren Gliederungen, mit der ursprünglichen, das Germanische enthaltenden Ornamentik sprechen uns heute unmittelbar an. Der Charakter des Burghofes darf keinesfalls der eines überladenen, mit unendlich vielen Zinnen, Türmchen und Säulen geschmückten Schlosses sein, denn Wagner betont immer wieder das „Turmartige" aller Gebäude, so daß wir uns eine feste Burg vorstellen müssen, deren „Wände nur wenig künstliches Mauerwerk, dagegen meistens die natürliche nackte Felsgestaltung zeigen."

Das schwierigste Problem für jede Bühne, ganz besonders aber für die Bühne, die den Willen des Schöpfers restlos zu erfüllen bestrebt ist, bietet die Aufführung des „Ringes". Wenn Wagner schrieb: „Gar nichts liegt mir daran, ob man meine Sachen gibt: Mir liegt einzig daran, daß man sie so gibt, wie ich's mir gedacht habe; wer das nicht will und kann, der soll's bleiben lassen", so ist das eine klare Forderung für jeden, der mit der Ausführung dieses gigantischen Werks betraut ist. Die Leipziger Bühne schuf für den gesamten Ring ein besonderes Spezialgelände, das die einheitlich-ausdrucksvolle Architektur des Bühnenbodens er-

gab. Als Baſis für dieſes Gelände mußte der III. Akt „Walküre" dienen, deſſen Bild noch einmal im „Siegfried" und zweimal in der „Götterdämmerung" wiederkehrt. Es mußte den „Felſenſaal", die breitäſtige, ſchirmende Tanne, den Walkürenfelſen und den „freien Ausblick" auf den Hintergrund harmoniſch in ſich vereinigen. Die Anordnung im Bühnenbild zum I. Akt „Walküre" wurde entgegen der allgemeinen Gepflogenheit auf ihre von Wagner urſprünglich in allen Einzelheiten beſchriebene Geſtalt zurückgeführt und hat ſich in jeder Beziehung vorzüglich bewährt. Bei der Geſtaltung des II. Aktes wurde dem eigentlichen Begriff des „Bergjochs" wieder zu ſeinem Recht verholfen, ſelbſt die Widder wurden in verbeſſerter Geſtalt vor Frickas Wagen geſpannt.

Die beiden bisher als kaum lösbar geltenden Vorſchriften im „Ring" ſind der Einzug der Götter in Walhall und der Sprung Brünnhildens ins Feuer. Die Löſung der erſten Forderung, die dramatiſch wichtig iſt, weil der Gang über den trügeriſchen Regenbogen ſymboliſch iſt für die Vergänglichkeit des von Wotan mit Liſt und Gewalt errungenen Sieges, iſt der Leipziger Bühne gelungen. Eine freiſchwebende Brückenkonſtruktion, ein erſchütterungsfrei hängendes Regenbogentransparent, die plaſtiſche Ausführung der Walhallburg und eine zweckmäßige Ausnutzung von Horizontſchleiern, Wolkenſchleiern und Projektionen ergaben den täuſchenden Eindruck, daß die Götter am Schluß des „Rheingold" in weiter, ungreifbarer Ferne über den Regenbogen der Burg zuſchreiten.

Vor dem letzten Problem, dem Sprung Brünnhildes ins Feuer, mußte allerdings auch die Leipziger Inſzenierung bisher Halt machen. Aber die Bedeutung dieſes Vorgangs als letzte Offenbarung der geſamten ethiſchen und heroiſchen Weltanſchauung der Ring-Dichtung iſt ſo zwingend, daß mit allen Kräften an einer Löſung auch dieſer Forderung weitergearbeitet wird.

Eine große Arbeit liegt hinter allen Mitarbeitern an dieſem Feſtſpielzyklus. Jeder einzelne hat innerhalb der ſelbſtgeſteckten Grenzen der völligen Unterordnung unter den Willen des Genius reiche Entfaltungsmöglichkeiten ſeiner künſtleriſchen Eigenart gefunden. Wenn es der Leipziger Oper gelungen iſt, der zukünftigen Pflege des Wagnerſchen Kunſtwerks Wege zu weiſen, ſo kann ſie ihre Verpflichtung dem größten Sohne ihrer Stadt und dem Genius des deutſchen Volkes gegenüber als erfüllt betrachten.

# Richard Wagner und Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Mag ein Genie im Verlauf ſeines Lebens und Schaffens auch die weitgeſpannteſten Kreiſe des Raumes und des künſtleriſchen Ausdrucks durchmeſſen: wie jeder andere Sterbliche geht es aus einem heimatlichen Volkstum hervor, trägt immer deſſen weſentliche Kräfte in ſich und wird in der Regel auch durch die Umwelt dieſes heimatlichen Volkstums in der Jugend unmittelbar geformt. Noch iſt es nicht möglich, eine Muſikgeſchichte der deutſchen Stämme und Landſchaften zu ſchreiben, wie dies Joſef Nadler für die deutſche Dichtung getan hat (dieſe Aufgabe iſt in der Muſik überhaupt ſchwieriger zu löſen als im Bereich des Schrifttums); doch muß ſich einer Anſchauungsweiſe, die von Raſſe und Volkstum beſtimmt iſt, notwendig auch der Blick ſchärfen, wenn ſich dieſer auf Kunſtwerke und ihre Schöpfer richtet. Das Beiſpiel Bruckners zeigt ja, wie beglückend ſelbſt in großen muſikaliſchen Werken grenzenloſe ſeeliſche Weite und heimatliches Empfinden zuſammenklingen können. Nicht hinwegzudenken iſt, trotz aller Kunſtreiſen, die Heimat Salzburg aus dem Werdegang Mozarts (hat es ſchon jemand bemerkt, daß das Menuett-Thema der Haffner-Serenade gleichlautend iſt mit dem Beginn des ſüddeutſch-öſterreichiſchen Volksliedes „Im Märzen der Bauer ſein Rößlein einſpannt"?) und die Haydn-Forſchung wird noch erhebliche Überraſchungen erleben, wenn ſie erſt einmal der volksweiſenhaften Melodik im Schaffen dieſes Meiſters nachgeht. Der reiche Kulturboden Oſtmitteldeutſchlands vollends hat eine große Zahl ſchöpferiſcher Muſiker getragen und hat ihnen ſeine eigenwertigen Kräfte unverkennbar mitgegeben. Schon Hermann Kretzſchmar wies in ſeinem „Bach-Kolleg" auf deutliche „thüringiſche" Züge im Schaffen dieſes Großen hin, deſſen geſamte geiſtig-ſeeliſche Haltung überhaupt durch ſeine Stammesherkunft entſcheidend geprägt iſt, und im 19. Jahrhundert hat ſich oſtmitteldeutſche, im beſonderen

oberfächsische Volkstumseigenart in der deutschen Musik nachdrücklich geltend gemacht: durch Robert Schumann, die von ihm ausgehende kultivierte Biedermeier-Kleinkunst des Sachsen Theodor Kirchner und schließlich durch Richard Wagner. Nietzsche traf durchaus den Kern der Sache, als er Schumann als „Sachsen" kennzeichnete, und es wiegt nicht allzu schwer, daß er dabei aus seinem gewollt-übersteigerten „Europäertum" heraus die gemüthafte Seite der Schumannschen Musik als „süßlich" mißverstand.

Richard Wagner ist ja durch seine Ahnenreihe eindeutig dem ostmitteldeutschen Volkstum zugeordnet. Schon Glasenapp war Wagners Vorfahren nachgegangen, und jetzt hat Walter Lange die feste Verwurzelung der Wagnerschen Sippe im oberfächsischen Boden erneut nachgewiesen. Alle diese Vorfahren Wagners von der väterlichen Seite her waren bodenständig innerhalb Sachsens, Ortsveränderungen gingen nur auf verhältnismäßig kleinem Raum vor sich; jener Vorfahr, der von Freiberg in die Wurzener Gegend übersiedelte, tat eigentlich den größten Sprung. Bei Richard Wagner kam dann freilich ein Wandertrieb zum Durchbruch, der sich ebensosehr aus seiner Veranlagung, seinem Beruf, seiner Berufung, vielfach auch aus äußeren Umständen und dem Zwang der Verhältnisse ergab. Doch hat Wagner entscheidende Jugendjahre in seiner Vaterstadt Leipzig verbracht, und auch späterhin ist die Verbindung nie völlig abgerissen, ja Leipzig war an der Durchsetzung des Wagnerschen Kunstwerkes wesentlich mitbeteiligt. Diese für Wagner fördersamen Kräfte haben den — wie überall — vorhandenen Gegenkräften so erfolgreich die Wage gehalten, daß eine rückschauende, abwägende Betrachtung nicht mehr der weitverbreiteten, aber oberflächlichen und unzutreffenden Meinung beipflichten kann, Leipzig habe sich seinem großen Sohn gegenüber „undankbar" gezeigt und sich grober Unterlassungssünden in der Förderung Wagners und seiner Werke schuldig gemacht. Man muß vielmehr feststellen, daß das Sprichwort „Lipsia vult exspectari", „Leipzig läßt auf sich warten" gerade bei diesem großen Sohn der Stadt nur sehr bedingt wirksam geworden ist; soweit sich Hemmungen ergaben, sind die allgemeine Lage der Zeit und die Neuartigkeit des Wagnerschen Kunstwerkes mindestens ebensosehr der Grund wie die besonderen Verhältnisse in Leipzig.

Worin bestehen überhaupt die „Verpflichtungen" einer Stadt gegenüber einem Genie, das in ihren Mauern geboren ist und aufwächst? Eine Verpflichtung besteht zweifellos: dem werdenden Genie alles zugänglich zu machen, was es zu seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung nötig hat und ihm schließlich den Weg in die Öffentlichkeit nicht zu verlegen. Diese elementare Verpflichtung hat Leipzig Wagner gegenüber erfüllt. Man braucht ja nur in Wagners Selbstbiographie nachzulesen, wie stark diese Stadt, ihr Leben und Treiben und vor allem ihr kulturelles Gefüge auf den empfänglichen Knaben und Jüngling eingewirkt haben. Das beginnt bereits, als der Achtjährige auf der Rückreise von Eisleben, wo er sich bei Verwandten seines Stiefvaters Geyer aufgehalten hatte, nach Dresden kurze Zeit im „Königshaus" bei seinem Oheim Adolf Wagner zu Besuch weilte, und das setzt sich fort, als er fünf Jahre später seiner Mutter und seinen Geschwistern nach Leipzig folgt, um diese Stadt erst nach dem Abschluß seiner Lehrzeit 1834 zu verlassen; er kam späterhin nur noch besuchsweise nach Leipzig. Was diese Stadt dem jungen Wagner in seinen Lehrjahren bieten konnte und was er von diesen Möglichkeiten nutzen wollte, ist ihm nicht versagt worden und brauchte er sich auch nicht zu versagen. Das bezieht sich auf seine wissenschaftliche Ausbildung wie auf seinen künstlerischen Werdegang, schließlich auch auf seine jugendlich-menschliche Entwicklung, ihre Fährnisse wie ihre positiven Seiten. Seine fürsorgliche Mutter, seine Schwester, die Schauspielerin Rosalie Wagner, der ihm besonders zugetane Oheim Adolf Wagner, die ihm doppelt verschwägerte Familie Brockhaus, sein Freund Theodor Apel: sie bildeten einen weitgespannten Kreis, in dem der junge Wagner zahllose Anregungen empfing und der ihm alle nur gewünschten Bildungsmöglichkeiten erschloß, und man könnte höchstens sagen, daß man ihn bisweilen vielleicht zu sehr sich selbst überließ, daß eine entschiedenere männliche Führung ihm wahrscheinlich manches erspart und manche Fähigkeit besser entwickelt hätte, etwa das Instrumentalspiel. Der fehlende Vater mit einem bestimmenden Einfluß ist ihm gerade in den Jahren, da er ihm am nötigsten gewesen wäre, nicht ersetzt worden; aber wer wollte das seinem Verwandtenkreis zum Vorwurf machen, der für ihn tat, was er konnte. Und

schließlich: über alle Umwege führt ihn der dämonische Lerntrieb des Genies immer wieder auf die richtige Straße, so daß er am Ende seiner Leipziger Zeit mit einem vielseitigen Wissen und dem fachlichen Rüstzeug des Kapellmeisters wie des Komponisten seine Wanderjahre antreten konnte; die diesjährige Aufführung des künstlerischen Endergebnisses seiner Leipziger Zeit, der Oper „Die Feen", hat ja durch ihre geschlossene, überzeugende Wirkung unwiderleglich bewiesen, wie gut Wagner seine Lehrjahre genutzt hat. Außerdem erschloß sich ihm in Leipzig mühelos der Zugang zur musikalischen Öffentlichkeit. Wagner brauchte sich das Sprungbrett nicht zu erkämpfen, er stand schon auf ihm; seine musikalischen Erstlinge wurden sofort aufgeführt. Schon 1830 erklang seine Paukenschlag-Ouvertüre im „Deklamatorium" des Theaters, und sowohl der Musikverein „Euterpe" wie das vornehme Gewandhaus gaben dem jungen Komponisten ohne weiteres Gelegenheit, seine Schöpfungen der einheimischen Musikwelt vorzustellen; die Aufführung der C-dur-Sinfonie des Neunzehnjährigen im Gewandhauskonzert am 10. Januar 1833 bildet wohl den Höhepunkt dieser Leipziger Zeit. Demgegenüber will es wenig besagen, daß Wagners Erstlingsopern „Die Feen" und „Das Liebesverbot" nicht in Leipzig zur Uraufführung kamen. Grundsätzliche Abneigung gegen neuere Werke war jedenfalls nicht der Grund für ihre Ablehnung; denn wenige Jahre zuvor waren Marschners Opern von Leipzig aus bekannt geworden, und wenige Jahre nach Wagners Weggang von Leipzig traten Lortzings Opern von dieser Stadt aus ihren Siegeszug durch Deutschland an. Schließlich ist die Aufführung einer Oper von einer Unzahl von Bedingungen abhängig und unterliegt damit viel schwierigeren Voraussetzungen als die Aufführung eines Konzertwerkes, und wer will es einem immerhin erfahrenen Theaterfachmann wie dem damaligen Direktor Ringelhardt, der dann bei Lortzing einen so untrüglichen Spürsinn bekundete, verargen, daß er sich einem Opern komponierenden Anfänger gegenüber zurückhaltend verhielt? Im großen Ganzen gesehen liegt sogar eine Art höherer Logik darin, daß die Musikstadt Leipzig dem Musiker Wagner im besonderen die Bahn frei machte, während Dresden dann als führende Theaterstadt Sachsens dazu berufen war, dem Opernkomponisten Wagner zu seinem Recht zu verhelfen, also ihn auf seinem Hauptschaffensgebiet erstmalig zu fördern. So haben sich die beiden wesentlichsten Kulturzentren von Wagners sächsischer Heimat in die Aufgabe geteilt, dem angehenden Meister die Ausgangspunkte seiner Laufbahn zu bieten. Aber nicht genug damit, daß Leipzig seine erste und grundsätzliche Pflicht an dem jungen Wagner erfüllt hat: auch seinen Bühnenwerken wurde bald in seiner Vaterstadt eine Pflege zuteil, wie sie in dieser Regelmäßigkeit damals kaum zu finden war. Wohl kam während Wagners Dresdener Tätigkeit noch kein Werk des Meisters auf die Leipziger Bühne — Wagners Opern blieben in dieser Zeit ja fast ausschließlich auf Dresden beschränkt —, doch wenige Jahre später, als der politische Flüchtling Wagner im Schweizer Exil lebte, wagte 1853 der Leipziger Theaterdirektor Wirsing eine Aufführung des „Tannhäuser", der sofort einen Reihenerfolg von 24 Aufführungen in diesem Jahre erzielte. Man muß sich überlegen, was dies heißt: Leipzig war sächsischer Boden, wo dem Komponisten dieses „Tannhäuser" sofortige Verhaftung drohte, wenn er sich blicken ließ. Man wird es also begreifen, daß Wirsing zunächst nur zögernd an diese Aufführung heranging, denn das schwerwiegende Risiko, sich die Ungnade der Landesregierung zuzuziehen, war für ihn doch zweifellos gegeben! Umso höher ist aber dann das erwähnte Endergebnis einzuschätzen; denn dieser durchschlagende Erfolg des „Tannhäuser" ist sicher ein wesentlicher Grund dafür gewesen, daß Leipzig von diesem Jahre 1853 ab sich einer regelmäßigen Wagnerpflege rühmen kann. Seit 1853 ist, von 1856 abgesehen, in jedem Jahr wenigstens ein Werk Wagners im Spielplan des Leipziger Stadttheaters zu finden. Schon 1854 kam der „Lohengrin" erstmalig heraus, und dann folgte in Abständen ein Werk Wagners dem anderen. In dieser ununterbrochenen Folge der Leipziger Wagnerpflege treten besonders bedeutsame Ereignisse hervor wie die erstmalige geschlossene Aufführung des „Ringes" außerhalb Bayreuths unter der Theaterleitung Förster-Neumann im Jahre 1878, die Erstaufführung von „Tristan und Isolde" unter Arthur Nikisch im Jahre 1882 (die für die damalige Zeit ungeheuren Anforderungen an die beiden Hauptdarsteller bieten die verständliche Erklärung für die Leipziger Erstaufführung siebzehn Jahre nach der Uraufführung!), vor allem aber der erste Wagner-Zyklus im gleichen Jahre; dieser brachte alle Werke vom „Rienzi" bis



Adolf Wagner
Richard Wagners Onkel
Lithographie von Gießmann



Richard Wagner 1840
Zeichnung von Kietz



Rosalie Wagner
Richard Wagners Schwester
Ölgemälde von G. Kühne 1826

Originale im Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, z. Zt. in der Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt."

(Aufnahmen Helionovum, Leipzig)

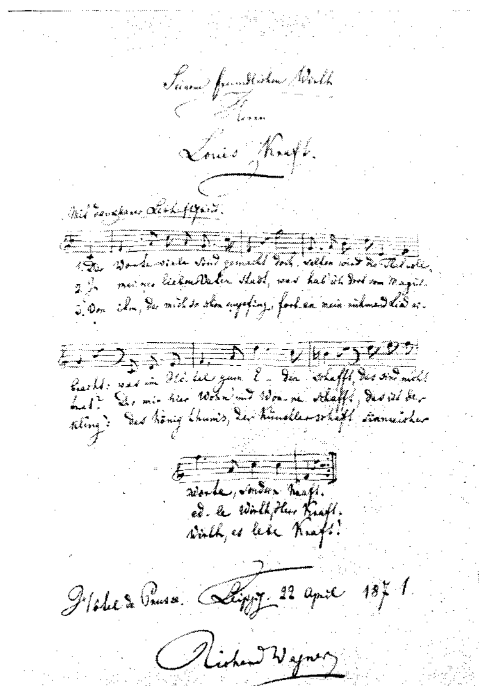


Thomaskantor Christian Theodor Weinlig
Richard Wagners Lehrer

(Zeichnung im Besitz des Dresdner Stadtmuseums)



Richard Wagners Geburtshaus,
Leipzig, Brühl „Zum weißen und roten Löwen"
(abgebrochen 1856)




Richard Wagner-Handschrift
des dem Wirt Louis Kraft im Hotel de Prusse, Leipzig
gewidmeten Liedes (Leipzig 22, April 1871)

(Aufnahmen Helionovum, Leipzig)

zum „Ring des Nibelungen“. „Parsifal“ kam nach dem Freiwerden des Werkes 1914 auf die Leipziger Bühne, und die Gegenwart schloß den Kreis des Gesamtwerkes durch die Jugendopern: 1933 erschien das „Liebesverbot“ und 1938 „Die Feen“, dieses letzte Werk zusammen mit dem Fragment „Die Hochzeit“ als Eröffnung der Festspielreihe „Das dramatische Gesamtwerk Richard Wagners“; es ist also wieder die Vaterstadt Wagners, die den Gedanken, seine sämtlichen Bühnenwerke aufzuführen, erstmalig verwirklicht.

Diese ununterbrochene Pflege Wagnerscher Werke schon zu Lebzeiten des Komponisten sowie die in Leipzig verbrachten Jugendjahre Wagners belegen an sich schon zur Genüge die außergewöhnliche positive Bedeutung dieser Stadt für Persönlichkeit und Werk des Meisters. Es ist dies bisher viel zu wenig betont worden; man faßte viel zu einseitig jene überkonservativen Leipziger Gegenkräfte ins Auge, die sich der Ausbreitung Wagnerscher Kunst entgegenzustellen versuchten und die sich um Gewandhaus und Konservatorium oder — genauer ausgedrückt — um gesellschaftliche Machtgruppen konzentrierten. Ihre unduldsame Haltung kennzeichnet sich am besten durch zwei uns überlieferte Vorkommnisse: Wendelin Weißheimer erzählt in seinem Buch „Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen“, wie er die damals einflußreiche Leipziger Musikpäpstin Livia Frege dadurch aufs Glatteis führte, daß er an den Vortrag einer Beethoven-Sonate das Lohengrin-Vorspiel anschloß und der immer unruhiger werdenden Dame erst nachträglich Auskunft gab, was sie anhören mußte; daraufhin rauschte sie hinaus und entrüstete sich laut im Nebenzimmer: „Nein, wagt dieser junge Mann mir meinen Salon mit Wagnerscher Musik zu entweihen!“ Und als Franz Brendel, der Hauptschriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik“, im Jahre 1850 Wagners Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ in seiner Zeitschrift veröffentlichte (noch dazu unter dem Decknamen Karl Freigedank), versuchten ihn seine Kollegen am Konservatorium, wo Brendel ebenfalls als Lehrer tätig war, durch gemeinsames Vorgehen aus seiner Stellung zu verdrängen, also durch wirtschaftliche Schädigung eines Fachgenossen vermeintlich bedrohte Bezirke Mendelssohnscher Tradition zu verteidigen. Diese Vertreibung Brendels gelang ihnen freilich nicht — und das ist das Wesentliche. Die einflußreichen Kreise um das Fregesche Haus, den Kapellmeister Julius Rietz und später um Karl Reinecke machten zwar aus ihrer Abneigung gegen Wagner kein Hehl; aber schließlich war ihrer Gegnerschaft schon dadurch der schlimmste Giftzahn ausgebrochen, daß Wagners Schaffen aus B ü h n e n werken bestand, also auf Gewandhaus und Konservatorium im Grunde nicht angewiesen war. Und im Theaterspielplan hielten sich diese Werke; gerade die Hartnäckigkeit, mit der Wagnersche Opern immer wieder und regelmäßig im Stadttheater auftauchen — bisweilen nur mit wenigen Aufführungen in einer Spielzeit —, ist doch ein deutliches Zeichen dafür, daß die Leipziger seit dem „Tannhäuser“-Erfolg von 1853 trotz aller Gegnerschaft maßgebender Kreise von Wagner einfach nicht mehr loskamen. Dieses zähe, geduldige Festhalten hat auch den Boden vorbereitet für die ausgiebige Wagner-Pflege der Theaterleitung Förster-Neumann in Wagners letzten Lebensjahren, wodurch auch der Meister selbst mit seiner Vaterstadt ausgesöhnt wurde. Schließlich muß betont werden, daß die Gegnerschaft der konservativen Kreise wiederum nicht so weit ging, daß Wagner aus dem Gewandhaus überhaupt verbannt war. Nachdem schon während Wagners Dresdener Zeit zweimal Werke von ihm im Gewandhaus gespielt worden waren, taucht ab 1853 immer wieder einmal eine Ouvertüre oder ein Opernbruchstück auf, und es will nicht viel besagen, daß dies meist in Extrakonzerten oder Konzerten für den Pensionsfond geschah; für eine so vielfach neuartige, ungewohnte Musik wie die Wagnersche war es doch wesentlich, daß sie zunächst einmal überhaupt zu Gehör kommen konnte. Für die Schätzung Wagnerscher Musik ist ferner die Tatsache bezeichnend, daß die Frau des Leipziger Advokaten Steche schon 1853 eine vollständige Konzertwiedergabe des „Lohengrin“ mit Klavierbegleitung in privatem Kreise veranstaltete; auch bedeutete ein besonderer Anlaß wie die erste deutsche Tonkünstlerversammlung 1859 für Wagner sehr viel, da in diesem, eine weitreichende Wirkung sichernden Rahmen das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ zur Aufführung kam.

In diesem Zusammenhang ist auch auf jenen Vorfall einzugehen, der zu der Legende von Wagners „undankbarer Vaterstadt“ besonders beigetragen hat: das Wiedererscheinen Wagners

nach langer Verbannung im Herbst 1862 und der schlechte Besuch des von Wendelin Weißheimer veranstalteten Konzerts, in dem Wagner als Dirigent zweier Vorspiele aus dem eigenen Schaffen mitwirkte. Gewiß: man kann den Ärger Weißheimers begreifen, der in seinem erwähnten Buch aus seinem Herzen keine Mördergrube und die „Gesinnung" eines finster-reaktionären Leipzig für den schwachen Besuch verantwortlich macht; auch Wagners Verstimmung ist menschlich ohne weiteres verständlich. Aber wie standen die Dinge denn in Wirklichkeit? Der „Tannhäuser", dessen Ouvertüre in dem erwähnten Konzert gespielt wurde, hatte in Leipzig bereits über fünfzig Aufführungen hinter sich. Dann hatte aber das Leipziger Publikum auch etwas für Wagner und für dieses Werk übrig. Wer das Musikleben einer großen Stadt berufsmäßig ständig beobachtet, weiß, daß oft auch hochwertige Konzerte schlecht besucht sind, weil äußere Hindernisgründe die Zuhörer fernhalten, vor allem manchmal eine gewisse Übersättigung des Publikums. Dies ist aber gerade in diesen Tagen des Wagner-Konzertes der Fall gewesen, wie schon seit langem von der örtlichen Musikforschung nachgewiesen wurde. Und schließlich: diese Veranstaltung war gar kein Wagner-Konzert, sondern ein Weißheimer-Konzert, in dem zwei Vorspiele Richard Wagners eigentlich das Nebensächlichste waren. Weißheimer veranstaltete dieses Konzert, um sich als Dirigent sowie als Komponist einer Sinfonie einzuführen; außerdem wirkte noch Bülow als Solist des A-dur-Konzerts von Liszt mit, die Wagnerschen Werke, bei aller guten Absicht Weißheimers, waren tatsächlich nur Lückenbüßer. Der Konzertveranstalter hatte zwar in Leipzig studiert, war aber seit Jahren in anderen Städten ansässig gewesen und war hier als Dirigent und Komponist völlig unbekannt. Sollten die Leipziger, die in dieser Zeit einem großen Angebot künstlerischer Veranstaltungen ausgesetzt waren, um Wagners willen ein Konzert besuchen, in dem dieser nur mit zwei Ouvertüren nebenbei vertreten war, während die große Sinfonie eines unbekannten jungen Komponisten die Hauptsache war? Wer die Verhaltensweise des Konzertpublikums kennt, muß wohl zugeben, daß die Anlage des Konzertprogramms von vornherein verfehlt war, wenn man damit etwa Wagner einen besonderen Gefallen tun wollte. Diesem wäre wahrscheinlich nur gedient gewesen, wenn er nach so langer Abwesenheit von Leipzig mit einem Konzertprogramm lediglich eigener Werke vor die Öffentlichkeit getreten wäre. Da er jedoch gerade damals wirtschaftlich sehr schlecht dastand, mußte er wohl oder übel mit der Rolle eines Teilhabers an dem Weißheimerschen Konzert zufrieden sein. Das Ausbleiben des Publikums aber nun lediglich auf die Machenschaften gegnerischer Kreise zu schieben, ist sehr bequem, aber schief, und aus diesem Vorfall ein Versagen der Vaterstadt des Meisters zu konstruieren, das ist geradezu unsinnig.

Die Abneigung führender musikalischer Kreise gegen Wagner hat zweifellos bestanden; das ist nicht zu beschönigen, braucht auch gar nicht beschönigt zu werden. Aber schließlich ist Leipzig auch damals eine Musikstadt vielfältiger und auch sehr begründeter Überlieferungen gewesen; die deutsche romantische Musikepoche ist wesentlich in Leipzig mit ausgestaltet worden. Man kann also nicht gut erwarten, daß sich diese Stadt der neudeutschen Musik nun gleich hundertprozentig an den Hals warf, noch dazu einer Musik, die mit einem bisher nicht dagewesenen stilistischen Machtanspruch auftrat. Die ausgedehnte literarische Tätigkeit Wagners hatte doch nicht zuletzt den Zweck, die Durchsetzung seiner Kunst und seiner Kunstanschauungen als eines herrschenden kulturellen Machtfaktors entschieden zu betreiben. Berücksichtigt man dies alles, so ist es geradezu erstaunlich und erfreulich, wie frühzeitig und in welchem Umfang sich eine so überlieferungsstarke Stadt wie Leipzig an dieser Durchsetzung beteiligt hat. Das bezieht sich nicht zuletzt auf eben diese literarische Tätigkeit Wagners. Die Vaterstadt hat ihrem Sohne in dieser Hinsicht unschätzbare Dienste geleistet, die Buchstadt Leipzig ist für den Schriftsteller Wagner zeit seines Lebens geistige Heimat geblieben. Heinrich Laube hat das Verdienst, schon für den jungen Wagner literarisch tatkräftig eingetreten zu sein und ihm auch selbst die Möglichkeit schriftstellerischer Betätigung eröffnet zu haben. Nach Wagners Flucht aus Sachsen verlegt Otto Wigand in Leipzig die ersten Kampfschriften der Züricher Zeit, und unschätzbar wertvoll wurde für Wagner die Hilfsstellung der von Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", deren Hauptschriftleiter Franz Brendel mit seinen Mitarbeitern Theodor Uhlig und Richard Pohl der Sache Wagners in einer außer-

ordentlich kritischen Zeit mit größter Selbstlosigkeit und Überzeugungskraft diente. Späterhin griff Ernst Wilhelm Fritzsch diese Kampfstellung für Wagner in seinem „Musikalischen Wochenblatt" auf; er brachte auch die Gesamtausgabe von Wagners Schriften heraus. Erinnert muß weiterhin werden an die Verlagstätigkeit des Hauses Breitkopf & Härtel für Wagnersche Werke; nicht vergessen soll werden, daß Wagner den Leipziger Otto Brückwald mit dem Bau des Bayreuther Festspielhauses betraute und daß der Leipziger Riedelverein anläßlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses bei der Festaufführung von Beethovens „Neunter" den Chor stellte. Der Konzertmeister des Gewandhausorchesters August Wilhelmj war erster Konzertmeister des Festspielorchesters. Schließlich fand Wagner auch in Leipzig zum ersten Male Eingang in die musikwissenschaftliche Arbeit der Universitäten, da im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der damalige Privatdozent Dr. Arthur Prüfer damit begann, Vorlesungen über Wagner zu halten.

So kann Wagners Vaterstadt im Jubiläumsjahr 1938, da es das dramatische Gesamtwerk des Meisters zyklisch verlebendigt, auf eine reiche Überlieferung im Dienst an der Persönlichkeit und dem Werk des Meisters zurückblicken. Die für 1940 vorgesehene Enthüllung des Wagner-Denkmals gegenüber dem Palmengarten wird dann den Schlußstein unter diese ganze Entwicklung setzen.

# Parsifal – Lohengrin.

Nach einem Vortrag zur Einleitung der Berliner Gralswoche vom 10. bis 17. April 1938.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Im Anschluß an das Bayreuther Vorbild von 1936/37 veranstaltete die Berliner Staatsoper zum Gedächtnis des 125. Geburtsjahres Richard Wagners eine österliche Gralsfeier, wobei „Parsifal" und „Lohengrin" zum zweiteiligen Gralsdrama sich verbanden. Die romantische Ritteroper „Lohengrin", wie sie, arg entstellt, auf den Theatern abgespielt wurde, hätte nie zum „Parsifal" gepaßt, wohl aber das Lohengrin-Drama, wie es im Bayreuther Festspiel erstand und von der Staatsoper übernommen wurde. Der „Lohengrin" beschließt die Jugendwerke 1845, der „Parsifal" das Gesamtwerk des Meisters 1882. Zur einheitlichen Wirkung beider Werke gehört aber die vollkommen unverkürzte und stilgemäße Wiedergabe des „Lohengrin", wie sie nur im Festspiel möglich war. (Vgl. „Zeitschrift für Musik" 1937, S. 989 ff.) Sobald das Drama statt der Oper erscheint, ist kein Abstand zwischen „Lohengrin" und „Parsifal" fühlbar.

Ein vergleichender Blick auf die altfranzösischen und altdeutschen Quellen erweist, wie der Meister als Verdichter, Vertiefer, Neugestalter und Neuschöpfer sich bewährt. Was in den Vorlagen in Einzelzügen weitverstreut sich darbietet und auseinanderfällt, verschmolz bei Wagner zu einer inkräftigen, untrennbaren, tief bedeutungsvollen Einheit, zu einem Gesamtbild.

## Wer ist der Gral?

Kristians von Troyes Geschichte vom Gral (li contes del graal) um 1180 und Roberts von Boron „Josef von Arimathia" um 1200 sind die Grundpfeiler der gesamten Gralsdichtung des Mittelalters und der Neuzeit. Eine vorurteilslose Betrachtung zeigt, wie sich die späteren Dichtungen aus den früheren entwickelten, welche Änderungen und Zusätze die einzelnen Verfasser machten, wie sich durch ihre dichterische Arbeit die Gralssage entwickelte. Von Kristian und Robert an überblicken wir lückenlos Ursprung und Wachstum der Sage, die Denkmäler schließen sich zu einer unmittelbar zusammenhängenden Überlieferung aneinander. Wir müssen versuchen, die Absichten der erfindenden und schaffenden Dichter mitzuerleben. Der geheimnisvolle Zauber, den Kristians Gedicht auf die Fortsetzer und Bearbeiter ausübte, lag weniger in seinem Inhalt, als vielmehr in seiner unvollendeten Gestalt. Kristian starb über seiner Arbeit und hinterließ ein Werk, das viele Rätsel aufgab, deren Lösung auf sehr verschiedene Weise gesucht werden konnte. Der unfertige Zustand des französischen Gedichtes forderte dazu auf, die Erzählung am Anfang und Ende zu ergänzen, sie zu umrahmen und zu be-

ſchließen. Aus dem Kriſtianſchen Bruchſtück erwuchs eine reiche Legende, aus unſcheinbaren Keimen ſproßten üppige Blüten, aber auch wüſtes Geſtrüpp und wucherndes Unkraut.

Das wichtigſte Abenteuer des jungen Perceval iſt ſein Beſuch auf einer Burg, wo er ſeltſame Geheimniſſe ſah. In einem geräumigen viereckigen Saal ſtand ein Ruhebett, auf dem ein ſchon ergrauter Edelmann lag. Er begrüßte Perceval und entſchuldigte ſich, daß er wegen Siechtums nicht aufſtehen könne. Er lud ihn zum Sitze neben ſich ein und fragte, woher er komme. Während Wirt und Gaſt von dem und jenem redeten, trat aus einem Nebenzimmer ein Knappe hervor, eine weiße Lanze in der Fauſt. Als er vorüberkam, ſah Perceval, wie ein Blutstropfen von der Lanzenſpitze bis zur Hand des Trägers am Schafte herniederrann. Gern hätte er gefragt, warum die Lanze blute; weil ihm aber ſein ritterlicher Erzieher voreiliges Fragen verwieſen hatte, ſchwieg er. Alsbald kamen zwei andere Knappen mit goldenen Leuchtern, auf denen Kerzen brannten. Ihnen folgte eine Jungfrau mit einem Gral (un graal). Mit dem Gral verbreitete ſich ſolche Helle, daß vor ihm die Kerzen verbleichten wie die Sterne vor Sonne und Mond. Der Gral war aus lautrem Gold, mit köſtlichen Edelſteinen beſetzt. Ebenſo wie die Lanze ward auch der Gral am Ruhebett des Burgherrn vorüber von einem Nebenzimmer ins andere getragen. Perceval, abermals eingedenk der Lehre ſeines Erziehers, wagte nicht zu fragen, wem man mit dem Gral aufwarte. Da befahl der Burgherr, das Mahl anzurichten. Bei jedem Gang der reichen Mahlzeit wurde der aufgedeckte Gral (li graal treſtot deſcovert) vorübergetragen, und jedesmal verſchob der Ritter die ihm auf der Zunge ſchwebende Frage. Er wollte ſich am andern Morgen nach allem erkundigen. Da aber war die Burg wie ausgeſtorben. Perceval mußte weiter, ohne die Geheimniſſe ergründet zu haben. Noch einmal wurde er auf ſeinen Fahrten an Gral und Lanze erinnert: auf einem Maultier kam ein Mädchen, häßlich wie eine Hexe, angeſprengt und verfluchte ihn wegen der unterlaſſenen Frage. Der ſieche König wäre geſund geworden und hätte ſein Land im Frieden beherrſcht; nun aber würden blutige Kriege entſtehen, und an all dieſem Unheil ſei Perceval ſchuld. Da tat Perceval den Schwur, nirgends mehr länger als eine Nacht zu bleiben und nie einen Zweikampf auszuſchlagen, bis er das Geheimnis von Gral und Lanze ergründet habe.

Fünf Jahre irrte er umher, ohne an Gott zu denken, ohne eine Kirche zu betreten und zu beten. Oft aber beſtand er Kämpfe. Von Büßern, mit denen er eines Tages zuſammenkam, wurde er wegen ſeiner Bewaffnung getadelt; denn heute ſei Karfreitag. Er wurde zu einem in der Nähe wohnenden Einſiedler gewieſen, um zu beichten und zu büßen. Er bekannte ihm, daß er einſt beim ſiechen König weilte und weder nach Gral noch Lanze fragte. Der Einſiedler war der Mutterbruder Percevals, der Vaterbruder des ſiechen Königs, deſſen betagter Vater, alſo Percevals Großvater, ſeit 20 Jahren ſein Leben allein durch die im Gral dargebrachte Hoſtie friſtete. Ein ſo heilig Ding iſt der Gral (tant ſainte choſe eſt li graals) und ſo geiſtig (eſpiritals) der alte Mann. Perceval wurde vom Einſiedler entſündigt und empfing zu Oſtern das Abendmahl.

Hiemit endet Percevals Geſchichte in Kriſtians Gedicht. Perceval weiß, wer mit dem Gral bedient wird: der alte König, und daß der ſieche König ſein Vetter iſt. So ſchließen ſich die Handelnden zu einer Sippe zuſammen. Perceval war dazu berufen, dem ſiechen König Heilung zu bringen, vielleicht ſein Nachfolger zu werden. Wir erfahren aber nicht mehr, was die blutende Lanze bedeutet und bezweckt und wie Perceval ſein Ziel erreichte. Er ſollte den auf ſeinem Geſchlecht laſtenden Fluch durch ſeine wie im Märchen gebotene Frage löſen. Gral und Lanze ſind die mahnenden Gegenſtände.

Die Bedeutung des Wortes Gral, das, der nordfranzöſiſchen Sprache und dem Ausland unbekannt, als Eigenname aufgefaßt wurde, iſt Schüſſel, ohne daß ihre Bedeutung beſtimmt wäre. Aber Kriſtians Erzählung läßt über die Vorſtellungen, die er mit ſeinem Gral verband, keinen Zweifel. Er iſt ein Hoſtienbehälter, ein zur Aufbewahrung des Weihbrotes beſtimmtes Gefäß, das die kirchliche Sprache als capſa, pyxis, turris, ciborium bezeichnete und das zu den Altargeräten gehörte. Kriſtian denkt ſich, daß die Hoſtie dem Vater des ſiechen Königs im Gral gebracht wird. Dieſe Behälter wurden in der mittelalterlichen Kirche entweder über dem Altar aufgehängt oder als Standgefäß daraufgeſtellt; im letzteren Sinne iſt Kriſtians Gral ge-

meint. Die Standgefäße haben einen kelchartigen Fuß. Der Deckel ist für die Hostienbehälter vorgeschrieben. Zuerst zieht der Gral bedeckt, hernach ohne Deckel vorüber.

Wie bei der Krankenkommunion wird somit der Gral, der Hostienbehälter, dem alten Manne an sein Lager gebracht.

Robert von Boron erzählt in seinem „Josef von Arimathia" die Geschichte des Kelches, den der Heiland beim Abendmahl benützte und der nach der Kreuzigung zur Aufnahme des aus den Wunden des Gekreuzigten strömenden Blutes diente. Die Einsetzung der Messe wird von diesem geweihten Kelche abgeleitet. Josef lag Jahre lang in einem unterirdischen Keller gefangen. Da erschien ihm Christus in blendendem Glanze und brachte zum Troste das kostbare Gefäß, den Gral, mit den Worten: „Kein Meßopfer wird geschehen, ohne daß man sich deiner erinnert. Wie du mich vom Kreuze nahmst und ins Grab legtest, so wird man mich auf den Altar legen. Das Gefäß, das mein Blut auffing, wird Kelch genannt werden. Alle, die künftig dieses Gefäß schauen, werden davon Erfüllung ihres Herzens und dauernde Freude haben."

Schon aus dieser kurzen Andeutung des Inhalts erhellt der wesentliche Unterschied zwischen Kristian und Robert: der Hostienbehälter ist zum Kelch geworden: nicht mehr den Leib des Herrn, sondern sein Blut enthält der Gral. Robert blieb im Gedankenkreis Kristians, auch sein Gral ist ein Altargerät, das er nach der kirchlichen Auffassung von der Brot- oder Evangelienseite, d. h. von der linken Seite des Altars auf die rechte, auf die Wein- oder Epistelseite verschob. Die naheliegende Deutung der blutenden Lanze durch den Speer, mit dem Longinus den Gekreuzigten durchbohrte, fehlt bei Robert und in den deutschen Gralsgedichten, sie findet sich erst nach 1220 bei Kristians Fortsetzern und in den französischen Prosaromanen vom heiligen Gral. Kristians Gedicht ist trotz des Grales weltlich. Die Frage lautet gar nicht: „wer ist der Gral", sondern „wen bedient man mit dem Gral". Der Hostienbehälter spielt eine nebensächliche Rolle, indem er nur das Leben des alten Königs fristet. Bei Robert tritt der legendarische Gral in den Mittelpunkt. Jetzt erst wird ein Gralsdienst eingerichtet, das Sinnbild der ersten Christengemeinde, die sich um den Kelch zum Gedächtnis des Herrn versammelt. Bei Kristian wird der alte König mit dem Gral bedient, bei Robert ist der Gralsdienst das feierliche Hochamt, wodurch alles in streng geistliche Beleuchtung rückt.

Wolframs einzige Vorlage war Kristians unvollendetes Gedicht, zu dem um 1200 noch gar keine Fortsetzungen oder Einleitungen vorlagen. Was er hinzufügte, ist sein volles dichterisches Eigentum.

Kristian ist mit Eigennamen sehr sparsam, während Wolfram in erfundenen oder irgendwoher aufgelesenen, oft seltsamen Namen geradezu schwelgt. Die bei Kristian namenlose Gralsburg heißt Munsalvaesche = Wildenberg. Wolfram schrieb die Gralszene „hie ze Wildenberg": „So große, mit köstlichem Holze unterhaltene Feuer wie in Munsalvaesche, kennt man nicht einmal hier in Wildenberg, wo sie doch groß genug sind". Wildenberg, südlich von Amorbach im Odenwald, ist eine Burg der Grafen von Durne (Walldürn), wo sich Wolfram einige Zeit aufhielt. Es ist durchaus seine Art, derlei rein persönliche Dinge der Erzählung einzuflechten. Das zur Burg gehörige Land nennt er Terre de salvaesche (Wildland), wozu noch der Wildborn (Fontane la salvaesche) kommt. Diese scheinbar französischen Ortsnamen entstammen also einer deutschen Ritterburg, die dem Dichter eine Zeitlang Herberge bot.

Bei Parzivals erstem Besuch auf der Gralsburg gewährt Wolfram, seiner Vorlage gemäß, kein deutliches Bild vom Gral, den eine Jungfrau in Händen hereinträgt.

Der auf kostbarem Samt ruhende Gral wird nur in allgemeinen Ausdrücken umschrieben, nicht wie bei Kristian als Gefäß oder Behälter bezeichnet. Im 9. Buche, an derselben Stelle wie Kristian, beim Besuch Parzivals in der Einsiedlerklause, gibt Wolfram weitere Auskunft über den Gral. Er ist ein wundertätiger Stein, den einst Engel aus dem Himmel auf die Erde gebracht. Am Karfreitag schwebt alljährlich eine Taube mit einer Oblate hernieder, die, auf den Stein gelegt, seine Wunderkraft neu stärkt. Diese Taube ist nur eine andere Form des Hostienbehälters, die sog. eucharistische Taube, eine reich verzierte hohle Taube aus Metall mit einem Deckel auf dem Rücken, die, über dem Altar aufgehängt, zur Aufbewahrung der Hostien diente und zum Gebrauch herabgelassen wurde. Diese Taube belebte sich in Wolframs Vor-

ſtellung nach dem Evangelium, wo bei Chriſti Taufe der Heilige Geiſt in Geſtalt einer weißen Taube herniederſchwebt. Kriſtians Gral iſt der Speiſekelch, das Standgefäß; Wolframs Gral die Abendmahlstaube: hier wie dort ein Altargerät. Aber dieſe Taube iſt nur eine Zutat, während der eigentliche Gral als Stein erſcheint. Dieſer Stein, der gelegentlich den Willen des Grals durch Inſchrift verkündet, iſt ſo klein, daß er mühelos von ſeiner Trägerin in den Saal gebracht werden kann. Wolfram denkt an den kleinen Tragaltar, deſſen ſich ſeit dem 7. Jahrhundert Könige und Fürſten, Äbte und hohe Geiſtliche auf Reiſen bedienten. Der Tragaltar war ein von Holz oder Metall umrandeter Stein, der nur für einen kleinen Kelch und die Hoſtie Raum bot. Der Stein war von edler Art (Onyx, Achat, Porphyr), in Gold gefaßt, auf den reich verzierten Rändern konnten Inſchriften angebracht werden. Wolfram geht von einer völlig klaren Vorſtellung aus, vom Altarſtein, über dem die euchariſtiſche Taube ſchwebt. Aber er ſchweift vom kirchlichen Altarſtein noch weiter zu allerlei Wunderſteinen, die ihm aus zeitgenöſſiſchen Quellen bekannt waren, zum Paradieſesſtein der Alexanderſage, zum Stein der Kaaba, den der Engel Gabriel vom Himmel zur Erde herniederbrachte, zum arabiſchen el-iksir, dem lapis philosophorum, dem Stein der Weiſen, zum Allheilmittel. So ward ſein Gralſtein ein wunderſames Gemiſch aus kirchlichen, bibliſchen, arabiſchen und märchenhaften Beſtandteilen — Hoſtientaube, Altarſtein, Stein der Weiſen — ein Gebilde ſeiner kühnen, ſelbſtändig ſchaffenden Einbildungskraft.

Dazu ſchuf er ſeinem Gral eine ganz neue Umwelt, wie ſie keine franzöſiſche Darſtellung kennt. Bei Kriſtian war nur zu leſen, daß der Gral aus einem Zimmer zum andern getragen war; wo er ſich ſonſt befand, wird nicht geſagt. Wolfram antwortet: im Tempel. Damit ſtellt ſich die Ritterſchaft der Gralsburg unter neuen Verhältniſſen dar. Die Ritter ſind eine wehrhafte Brüderſchaft, die das Gebiet von Munſalvaeſche verteidigt, für die Wolfram den Namen „Templeiſen“ in Anlehnung an die Tempelherrn (lat. templarii, franz. templier, mhd. tempelaere) erfand. Dieſer Orden bedarf einer Regel, die dahin beſtimmt wird, daß die zum Gral Beſtimmten ſchon in früher Jugend nach Munſalvaeſche kommen. Den Rittern iſt weltlicher Minnedienſt verboten. Weil er dies Gebot verletzte, ward Amfortas zur Strafe verwundet. Aber dem König iſt ein eheliches Weib erlaubt. Wenn ein herrenloſes Land einen Fürſten von Gottes Gnaden verlangt, darf ein Gralsritter hinausziehen, aber geheimnisvoll, indem er die Frage nach Nam’ und Art verbietet. So knüpft Wolfram den Schwanritter als Loherangrin, Parzivals Sohn, an den Gral.

Um 1270 verfaßte ein bayeriſcher Dichter, Albrecht von Scharfenberg, den „Titurel“, eine Geſchichte der Gralskönige mit frei erfundenem Inhalt, der aus Wolframs „Parzival“ herausgeſponnen iſt. Erſt er verlegte den Schauplatz der Handlung nach Spanien, deutete Munſalvaeſche-Wildenberg (mons silvaticus) in Heiligenberg (mons salvaticus), der in Salvaterre, im geweihten Lande liegt, um und gab eine ausführliche Beſchreibung des Tempelbaus bis in alle Einzelheiten.

Richard Wagner las bei einem Marienbader Kuraufenthalt im Juli 1845 die Gedichte Wolframs in den Bearbeitungen San Martes (1836) und Simrocks (1842), dazu den Lohengrin in der Ausgabe von Görres (1813). In den mit reicher, aber verworrener Gelehrſamkeit beſchwerten Einleitungen dieſer Bücher fand er alles, was er zur Kenntnis der geſamten Überlieferung neben Wolfram brauchte. Auch er wandte ſich von Wolframs Gralſtein zur ſinnvolleren Vorſtellung von Roberts Gralskelch.

Zur Erläuterung des Lohengrin-Vorſpiels ſchreibt er 1853: „Der Gral war das koſtbare Gefäß, aus dem einſt der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann ſein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu ſeinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieſer Heilskelch der Menſchheit entrückt, als einſt liebesbrünſtigen einſamen Menſchen eine Engelſchar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch ſeine Nähe Geſtärkten und Beſeeligten in die Hut gab und ſo die Reinen zu irdiſchen Streitern für die ewige Liebe weihte. Dieſe wunderbare Darniederkunft des Grals im Geleit der Engelſchar, ſeine Übergabe an hochbeglückte Menſchen wählte ſich der Tondichter als Einleitung für ſein Drama zum Gegenſtand einer Darſtellung in Tönen.“ Im „Parſifal“ geben die Worte des Gurnemanz über das

Wesen des Grals Aufschluß. In heiliger Nacht neigten sich einst des Heilands Boten dem frommen Titurel:

daraus er trank beim letzten Liebesmahle,
das Weihgefäß, die heilig edle Schale,
darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß.
dazu den Lanzenspeer, der dies vergoß,
der Zeugengüter höchstes Wundergut,
das gaben sie in unsres Königs Hut.
Dem Heiltum baute er das Heiligtum.

Auf kürzeste Formel ist hier die ganze mittelalterliche Gralssage gebracht. Der Gral ist der Abendmahls- und Blutkelch, zu dem, wie in den späteren Romanen, noch der heilige Speer hinzukommt. Aber diese Deutung des Grales fügt sich doch völlig dem Rahmen der Wolframschen Überlieferung ein, aus der das Wunderliche zugunsten des legendarisch Einfachen und tief Sinnbildlichen ausgeschaltet ward.

So führt eine lange Entwicklung von Kristians Hostienbehälter, der nur eine nebensächliche Erscheinung im ursprünglichen französischen Gedicht ist, zur deutschen Dichtung, die den Gral in den Mittelpunkt rückt, ihm seinen Tempel erbaut und seine Ritterschaft erzieht. Der Gralsucher ist zum Gottsucher geworden!

### Der Schwanritter.

Das französische Gedicht vom Schwanritter wurde von Wolfram in seinem „Parzival" am Schlusse erzählt, wobei er, entgegen der Quelle, den Schwanritter zum Gralsritter und zum Sohn Parzivals machte. Dadurch gewann die Sage vom Schwanritter, der aus der Ferne zum Schutze der bedrängten Unschuld kam, einen geheimnisvollen Hintergrund. Lohengrin ist seitdem, nach Namen und Art, Wolframs Eindeutschung einer altfranzösischen Sage. Ein bayrischer Dichter um 1270 spann die von Wolfram nur in Umrissen angedeutete Erzählung zu einem langen, breiten Gedicht aus, wo die Handlung ohne tieferen Sinn und ohne jede dem Mittelalter fernliegende zeitgeschichtliche Umweltschilderung an Heinrich I. und seinen Ungarnkrieg angeknüpft wurde. Wagner nannte mit Recht das altdeutsche Gedicht, welches uns diese hochpoetische Sage bewahrte, „dürftig und platt". Aus dem Schutt und Moder der schlechten Bearbeitung löste er die Sage heraus, die er „durch eigene Erfindung und Nachgestaltung zu reichem dichterischen Werte" läuterte. Er verlegte die Handlung ins Jahr 933, wo der von Heinrich mit den Ungarn auf neun Jahre erkaufte Friede zu Ende ging. Heinrich, der König der Deutschen, sah sein vornehmstes Ziel darin, es wirklich auch zu werden. Landesherr war er nur in Sachsen und Thüringen; es galt, die selbständigen und widerstrebenden Stammesherzöge und Länder für den einheitlichen Reichsgedanken zu gewinnen. Die Ansprache, die er zu Anfang des Dramas vor dem bevorstehenden Reichskrieg an die Brabanter richtet, faßt tatsächlich alles zusammen, was für Stärkung der Wehrmacht und Schutz der Landesgrenzen unter seiner Herrschaft geschah: „Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesscharen!" Aber nur sein Gefolge, die Sachsen und Thüringer, schlagen an die Waffen: „Mit Gott wohlan für Deutschen Reiches Ehr." Die Brabanter hörten den Aufruf ohne Zustimmung. Notgedrungen muß der König erst die inneren Angelegenheiten des Landes ordnen; dann mag der rechtmäßige Herzog von Brabant bestimmen, ob dem Heerbann Folge zu leisten ist. Vom Standpunkt des Königs aus gesehen, erscheint die ganze Lohengrin-Handlung bis zur Führerschaft des wieder entzauberten jungen Herzogs Gottfried nur als eine unliebsame Verzögerung seiner dringlichen Aufgabe, einen deutschen Volksstamm zur Reichswehr heranzuziehen. Die Mannen des Telramund sprechen, sogar nach Lohengrins Aufgebot an den brabantischen Heerbann im 2. Akt, noch offen ihre selbstsüchtigen Gedanken aus: „Nun hört, dem Lande will er uns entführen! Gen einen Feind, der uns noch nie bedroht." Sie stellen die Sache des Stammes über die des Deutschen Reiches. Aber sie bleiben jetzt, nach Telramunds Fall, in der Minderheit, da die Mehrheit sofort zur Fahrt bereit ist: „Zum Streite säumet nicht, führt euch der Hehre an." Im 3. Akt ist die Sendung des Königs erfüllt: beim Klange der Trompeten reiten die brabantischen Grafen mit ihren Mannen zum Sammelplatz, das mächtig erbrausende Heerbannmotiv zeigt sie zur Musterung geordnet. Aber nochmals droht Gefahr, da Elsas Frage den „Schützer

von Brabant" vertreibt: „O König, hör', ich darf dich nicht geleiten". Der König und alle Mannen umdrängen Lohengrin: „Des Führers harren deine Mannen". Wer soll denn jetzt im letzten Augenblick, der allen bisherigen Erfolg wieder in Frage stellt, Heerführer sein? Wohl weissagt Lohengrin künftigen Sieg, wozu aus dem Orchester die Weise: „für deutsches Land das deutsche Schwert" machtvoll ertönt. Mit der Entzauberung des jungen Herzogs findet der reichsgeschichtliche Gedanke seine unverhoffte Krönung: „Seht da den Herzog von Brabant, zum Führer sei er euch ernannt." Ein „schöner Knabe in glänzendem Silbergewand" steht neben dem scheidenden Gralshelden wie sein verjüngtes Ebenbild, er schreitet mit Lohengrins Weise nach vorn, verneigt sich feierlich und förmlich vor dem König genau so, wie Lohengrin selbst im 1. Akt ihn gegrüßt. Die Brabanter senken sich huldigend auf die Knie und betrachten ihren jungen Herzog, den sie tot gewähnt, mit seligem Erstaunen. Alle Aufmerksamkeit ist ihm und seiner endgültigen Entscheidung zugewandt: Wird er trotz seiner kindlichen Jugend Lohengrins Führersendung erfüllen? Gottfried wendet sich zu seiner Schwester, die in seinen Armen entseelt zu Boden sinkt. Nach dem Klageruf über Elsas Tod ertönt in den letzten zehn Takten das Gralsmotiv: Gottfried richtet sich auf und blickt dem König ernst ins Auge mit dem Gelöbnis, im Namen Lohengrins, der ihm ein Siegschwert zurückließ, das Führeramt zu übernehmen und mitzureiten gegen die Ungarn. Das ist das Vermächtnis des Gralsritters an den jungen Herzog und ganz im Sinne der Dichtung, in deren Entwurf es heißt: „Großer König, deiner hohen reinen Kraft ist Sieg verliehen. Des Grales Segen begleitet euch".

Der glaubensgeschichtliche Gehalt offenbart sich in Ortrud, einer rotblonden Friesin von ausgesprochen germanischer Art. Ihr Stammbaum reicht zum Friesenfürsten Radbod, der einst die Taufe weigerte, weil der Priester ihm sagte, seine Vorfahren seien in der Hölle, nicht im Himmel. Die urheidnische Gesinnung ist Ortrud also anererbt. Sie greift zaglos sogar zu „Trug und Heuchelei", wenn nur dem neuen Glauben Abbruch geschieht. Zu Elsa verhält sie sich, besonders beim Zank vor dem Münster, der dem Nibelungenlied nachgebildet ist, wie Brünnhild zu Kriemhild. Am Schlusse des Dramas kommt der Kampf zwischen Heidentum und Christentum zum Austrag. Unter der großen alten Donarseiche, vom Hochsitz aus, den der König nach der Gralserzählung verließ, wirft Ortrud dem scheu zurückweichenden Volke den Abfall von den alten Göttern vor: „sie bleibt in wilder Verzückung hochaufgerichtet stehen". Über ihr festliches Gewand aus dem 2. Akt hat sie einen schwarzen Mantel geworfen, den sie bei der feierlichen Beschwörung: „Erfahrt, wie sich die Götter rächen", zurückschlägt. So erscheint sie wie eine heidnische fürstliche Priesterin, ein Augenblick höchster Spannung! Vor der weißen Gralstaube und der Entzauberung Gottfrieds sinkt Ortrud mit einem Schrei zu Boden: der Gralsritter hat mit seinem stummen Gebet die heidnische Friesenfürstin vernichtet.

Im Schaffen Wagners liegen die dichterischen Entwürfe zum „Lohengrin" (1845) und „Parzival" (1857) nicht allzuweit auseinander. Die endgültige Ausführung der Dichtung und Vertonung des „Parsifal" 1877—1882 ist aber vom „Lohengrin" weit entfernt. So konnte auch wohl die Vereinigung beider Werke im Festspiel zunächst als Wagnis erscheinen. Chamberlain meint: „Lohengrin, zum ersten Male am 20. Juli 1894 im Festspielhause zu Bayreuth aufgeführt, wurde da überhaupt zum ersten Male aufgeführt! Man hörte nur eine Stimme: Es ist eine Offenbarung." Die Vereinigung der beiden Werke zu einem zweiteiligen Gralsdrama wurde dadurch erleichtert, daß im „Lohengrin" die im „Holländer" und „Tannhäuser" noch stellenweise vorhandene Opernform überwunden ist. Außer dem Schwanmotiv, das Gurnemanz in seine Klage über den von Parsifal erlegten Schwan übernimmt, sind keinerlei musikalische oder motivische Anklänge zu bemerken. Und doch fügen sich die beiden Werke zu einer erhabenen Einheit zusammen. Eine sinfonische Dichtung umrahmt sie. Das Lohengrin-Vorspiel vertont die Herabkunft des Grales auf die Erde im Geleit einer Engelschar. Aber im „Lohengrin" ist Montsalvat im fernen Land, unnahbar unsren Schritten. Im Parsifal-Vorspiel erleben wir im ersten Teil das Liebesmahl der Gralsritter, das wir hernach auch erschauen; im zweiten Teil, der vom ersten durch den dumpfen Paukenwirbel getrennt ist, hören wir die Leidensklänge des Amfortas! Nun folgt das Parsifal-Drama, dessen musikalischer Abschluß von den letzten Worten: „öffnet den Schrein" — die Heilung und Erlösung des Amfortas und das neu gekräftigte Gralskönigtum bedeutet. So könnte man von einer

Grals-Sinfonie in vier Sätzen ſprechen: Herabkunft des Grales, Liebesmahl, Leiden, Heilung. Das von Poſaunen und Trompeten bei bereits geſchloſſenem Vorhang mächtig hervorgehobene letzte Motiv weiſt auf das Erſtarken der Ritterſchaft zu neuen Taten hin. Künftig gilt nicht mehr das entſagungsvolle Wort des Gurnemanz aus dem dritten Aufzug: „nie kommt uns Botſchaft mehr noch Ruf zu heil'gen Kämpfen aus der Ferne". Die Sendboten des Grales werden wieder ausziehen.

Was wir im Schlußmotiv des „Parſifal" vernahmen, ward im Drama vom „Lohengrin" verwirklicht. Noch bleibt eine Frage offen: Lohengrins Heimkehr nach Montſalvat, der Tragödie dritter und letzter Teil! In ſeinem Parſifalmärchen ſpinnt Chamberlain ſinnig dieſen Gedanken fort, indem er von Parſifals Tod und Lohengrins Heimkehr erzählt. „Parſifal war, ehe er zu Glanz und Macht gelangte, durch tiefſtes Leiden gegangen. Lohengrin kannte nur leidloſe, ſiegreiche Herrlichkeit. Wie ſollte er die Demut und Kraft des leidbewußten Helden beſitzen, der allein es vermochte, die Heiligtümer ohnegleichen rein und ſiegreich zu erhalten?" Bei der Heimkehr findet Lohengrin ſeinen Vater tot, bei deſſen Totenfeier ward er ins Königsamt eingewieſen. „Jetzt war er dazu geweiht: aus Leid und Not kehrte er heute heim. Denn er, der Sieg- und Glanzumſtrahlte, hatte den bitteren Kelch des Menſchenlebens bis auf den Grund leeren müſſen. Alles, was ſeine Jugend erträumte, was ſein Herz erſehnte, hatte er in die Geſtalt einer edlen, reinen und ſchönen Jungfrau gebannt; aber bei dem erſten Kuſſe hatten ſich ſehnſuchtsvolle Arme aus dunkler Grabestiefe emporgeſtreckt und den blühenden Leib der irdiſchen Liebe auf ewig geraubt. Lohengrin war zu Höherem beſtimmt. Nunmehr ſtand auch er erhaben da, würdig des höchſten Amtes; über die glänzendſten Gipfel des menſchlichen Glückes ſchaute fortan ſein klares Auge frei hinweg. Und als der neue König jetzt das heilige Gefäß voll tiefſter Andacht in die Hände nahm, da erglühte es in ſolcher Pracht, daß man Ähnliches noch niemals geſehen zu haben wähnte."

So bedeutet im zweiteiligen Grals-Drama von Parſifal und Lohengrin das Lohengrin-Drama den Leidensweg des jungen Königsſohnes zur Königsweihe: „Geſegnet ſei dein Leiden!" „Dieſe Erleuchtung beim erſten Gralsdienſt Lohengrins war wie ein letztes Vermächtnis Parſifals."

König Ludwig, „König Parzival", wie er im Münchener Freundeskreiſe hieß, ward als 16jähriger Jüngling durch eine Aufführung des „Lohengrin" zeitlebens für Wagner gewonnen, genau ſo, wie Adolf Hitler von einer Linzer Aufführung, die er als 12jähriger Knabe erlebte: „Mit einem Schlage war ich gefeſſelt; die jugendliche Begeiſterung für den Bayreuther Meiſter kannte keine Grenzen. Immer wieder zog (und zieht!) es mich zu ſeinen Werken." Der König ward Wagners Retter, ermöglichte die Vollendung der Werke, die Begründung der Feſtſpiele, aber immer nur als perſönlicher Gönner ohne irgendwelchen ſtaatlichen Rückhalt, weil kein Landtag oder Reichstag für Wagner und Bayreuth auch nur das Geringſte bewilligt hätte. Der Führer ward Schirmherr von Bayreuth, das er in Reiches Schutz nahm.

So hat Lohengrin mit der Werbung des Königs und Kanzlers ſeine hehrſte Sendung vollbracht: Heil dem Schützer von Bayreuth!

# Die Tiere in Richard Wagners Muſikdramen.

Eine operndramaturgiſche Studie.

Von Wilhelm Zentner, München.

Unter den großen Genien unſerer deutſchen Kunſt iſt Richard Wagner einer der erklärteſten Tierfreunde geweſen. Nicht aus Gefühlsüberſchwang oder infolge eines falſchen Vermenſchlichungstriebs des Kreatürlichen, das ihn gerade wegen der ungebrochenen Natürlichkeit, wegen ſeines Anders-Seins anzog und ſeine Phantaſie befruchtete, noch weniger gar aus ſentimentaler Überweiche des Gemüts, im Gegenteil, aus geſammelter Kraft eines ſtarken, tapferen und einſatzbereiten Herzens. Denn wahre Tierliebe — iſt ſie nicht untrennbar vom männlichen und heldiſchen Weſen, das es als eine ſeiner ehrenvollſten Pflichten empfinden muß, ſchirmend für die Schwachen, Hilfloſen und Verfolgten einzutreten?

Von ſolcher Prägung war Richard Wagners Tierliebe, die als einer der bezeichnendſten und gewinnendſten Züge aus des Meiſters Weſen nicht fortzudenken iſt. Der Künſtler fühlte das

Bedürfnis, sich in seinem Heim mit allerhand Haustieren zu umgeben, vor allem die Hunde haben als treue Weggefährten auf allen Lebenspfaden eine bedeutende Rolle gespielt. Indeß nicht bloß, wo solche persönliche Beziehung waltete, gab sich diese Liebe kund, sie strebte überdies mit der Glut des Ideals ins Allgemeine und ward schließlich dem Dichterkomponisten, wenn man etwa seines „Offenen Schreibens an Ernst von Weber" vom Oktober 1879 und der darin enthaltenen Kampfansage an die leidenschaftlich verabscheute Vivisektion gedenkt, zu einer Art schwärmerisch verkündeten Evangeliums.

Tierliebe floß auf solche Weise für Richard Wagner mit dem Begriff des wahren Menschentums zusammen und gewann damit die Gesetzeskraft eines ethischen Gebots. Dergestalt stellt sie sich in „Parsifal" dar: soweit des Grales Herrschaft reicht, sind die Tiere unantastbar, heilig. Und in jener wundervollen Stelle, wo Gurnemanz, den jungen Parsifal vor den erlegten Schwan führend, dem leichtfertigen Bogenschützen sein unbesonnen mordliches Tun verweist, besitzen wir wohl die ergreifendste künstlerische Verherrlichung und Verklärung der Tierliebe, wie sie so rein und tief, in derart unmittelbarer Wärme der Empfindung einzig dem von Natur aus so unendlich tierliebenden deutschen Herzen entquellen konnte:

„Unerhörtes Werk!
Du konntest morden? Hier im heil'gen Walde,
deß' stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm,
grüßten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?
Was tat dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
mit ihm zu kreisen über dem See,
den er so herrlich weihte zum heilenden Bad:
dem stauntest du nicht, dich lockt es nur
zu wild kindischem Bogengeschoß?
Er war uns hold; was ist er nun dir?
Hier — schau her! — hier trafst du ihn:
da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
das Schneegefieder dunkel befleckt, —
gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündentat du inne? —
Sag', Knab', erkennst du deine große Schuld?"

Es ist demnach kein Zufall, entsprach vielmehr einer innersten Neigung des Meisters, wenn in seinem dramatischen Schaffen der Tierwelt eine sehr wichtige und vor allem umfänglichere Rolle zufällt, als wir sonst wohl gewöhnt sind. Für die Bühne selbst ward diese Vorliebe freilich zu einer Art Danaergeschenk, denn Theater mit Tierwelt — ein praktisch heikel zu lösendes Problem! Nicht zuletzt deswegen, weil mit der von Wagner selbst geforderten Verwendung des Tieres einesteils als Attrappe, anderenteils als realistischer Wirklichkeit innerhalb ein und desselben Werkes eine Stilfrage entbrennt, die nicht immer leicht zu beantworten sein dürfte.

In den früheren Schöpfungen des Meisters ist das Tier im allgemeinen noch nicht als wesentlicher und unauslösbarer Bestandteil dem musikdramatischen Ganzen einverleibt. Wohl lautet die Regievorschrift, daß Rienzi im dritten Aufzuge hoch zu Roß erscheinen solle, aber noch gehört das Pferd nicht, wie später bei den Walküren, in unmittelbarer Verknüpfung zum musikdramatischen Bestand des Werkorganismus, noch harrt es dichterisch und musikalisch der Fixierung; es bleibt vorläufig Stück und Schmuck der Ausstattung, und auch die mit vier Tieren bespannte Quadriga, die der Held am Schlusse des Aktes besteigt, läßt sich durchaus noch aus der szenischen Aufwandsfreudigkeit der großen Oper erklären. Ähnlich liegen die Dinge auch im „Tannhäuser". Auch hier werden gegen Ende des ersten Aufzuges Pferde auf die Bühne gebracht, die den Landgrafen und seine Sänger nach der Wartburg zurücktragen sollen. Und

da die Szenenanweisung zudem einen „Jagdtroß" vorschreibt, läßt es die Spielleitung zuweilen auch an einer Meute von Schweißhunden nicht fehlen, und auf den Händen der Garzune wiegen sich mit haubenvermummten Köpfen edle Jagdfalken. Nur darf einem dann nicht, wie ich dies einmal auf einer großen Bühne erlebt habe, das Mißgeschick widerfahren, daß man die Tiere den Falkenhaltern auf den bloßen Handrücken thronen läßt; solches möchte bei den künstlich geschärften Krallen der Raubvögel doch etwas schmerzhaft ausgefallen sein! Der Falke läßt sich natürlich nur auf einem Handschuh tragen; wir sind eben, da das Tier auf der Bühne stets als eine Art Naturalismus empfunden wird, in Sachen der Wahrscheinlichkeit und Naturtreue besonders kritisch!

Auch im „Lohengrin" kehren, laut Wagners Anweisung, in der letzten Szene die Pferde wieder. Und in der Tat, aus den kriegerischen Klängen, unter denen sich der Heerbann versammelt, glaubt man bereits den Huftritt der Streitrosse zu vernehmen, jedoch als unabweisliche, szenische, dichterische und musikalische Notwendigkeit gelten die Tiere nicht. Eine Eigenmächtigkeit des Spielwarts stellt es dar, wenn König Heinrich seine Ansprache „Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!" auf Rosses Rücken thronend hält; Wagner schreibt nämlich ausdrücklich vor: „Unter der Eiche stehend".

Ganz anders verhält es sich mit Schwan und Taube, die sich später im „Parsifal" wiederfinden. Diese sind im dramatischen Geschehen bedingt, lassen sich keinesfalls von ihm abtrennen, es sei denn, man unterfange sich eines Schnittes ins Fleisch der Dichtung; sie werden durch Wort wie Ton dem Ganzen einverflochten und gewinnen dergestalt die Bedeutung von unerläßlichen Mitspielern. Natürlich lassen sie sich auf der Bühne nur durch Ersatzstücke darstellen, Ersatzstücke, die freilich von dem märchenhaften Vorstellungsbilde, das unsere Einbildungskraft zu formen bereit ist, zumeist wesentlichen Abstand halten müssen. Und man braucht nicht einmal Vogelkenner von Fach zu sein, um die Halsbewegungen oder gar die Halsstarre des Schwanes, die Flugweise der Taube, selbst bei beflissenster Nachahmung, mit den Gesetzen der Naturgeschichte für schwer vereinbar zu halten. Deshalb glaube ich — und das gilt in verstärktem Maße für die zahlreichen Tiererscheinungen des „Rings" wie Kröte, Riesenwurm, Waldvogel und Wotansraben —, daß mit jener Andeutung, die der Weiterdichtung durch des Zuschauers Phantasie noch genügend, meinetwegen größten Spielraum gewährt, entschieden mehr gedient wird als durch den Ehrgeiz möglichst realistischer Verdeutlichung. All diese Tiere gehören ja in den Bereich des Märchens und seiner im Grunde unrealen Phantasiewelt. Keine noch so vollkommene technische Ausführung vermag jedoch dabei dem gleichzutun, was dem Bilde unserer Einbildungskraft, vor allem auch jenem Genie der musikalischen Zeichnung entspräche, das der Komponist beim Kriechen der Kröte im Gestein, mit dem Emporringeln des Riesenwurms, im Flatterflug des Waldvogels oder im chromatischen Aufrauschen der Schicksalsraben vor Siegfrieds Ermordung bewährt.

Die besondere Schwierigkeit, die sich bei der Wiedergabe der im „Ring des Nibelungen" so reichlich vertretenen Tierwelt einstellt, gründet meiner Ansicht nach darin, daß sich diese, befolgt man des Meisters eigene Wünsche, auf keinerlei stilistisch einheitlichen Nenner bringen läßt.

Wir treffen da zunächst auf Tiere, die gleich den bereits erwähnten durch Attrappen, auf technischem Wege, mit Hilfe der Maschinerie wiedergegeben werden müssen. Der Vertreter einer zweiten Gruppe begegnet sodann in jenem Bären, mit dem Siegfried dem Fratzenschmied Mime einen nicht gelinden Schrecken einjagt: ein Mensch, auf allen Vieren kriechend, in ein Bärenfell gesteckt; gewiß eines der heikelsten Probleme, das Wagners Vorliebe für Tiere auf der Bühne einem Spielleiter zur Bewältigung stellen kann. Es gibt bekanntlich, wie bereits Eugen Kilian erwähnt hat, nur noch einen Fall in der Bühnenliteratur, wo ein Bär, bzw. Bärin als „dramatis persona" auftritt: nämlich jene Szene im fünften Akt der „Hermannsschlacht" von Heinrich von Kleist, da Thusnelda den Römer Ventidius von Cheruskas Bärin zerreißen läßt. Allein wie verhältnismäßig leicht mag es gelingen, diese Nuß zu knacken gegenüber derjenigen, an der hier Wagner die Zähne des Regisseurs sich erproben läßt. Bei Kleist herrscht Nacht auf der Bühne; ein Schatten kann deshalb ebenso unheimlich wie wirkungsvoll das Erscheinen der Bestie andeuten. Der Bär, den Jung-Siegfried vor sich hertreibt

und zur Verfolgung des sich entsetzt flüchtenden Mime hetzt, erscheint jedoch bei hellem Tageslicht. Dem Spielleiter kommt allerdings der Umstand zugute, daß sich der Wälsungensproß einen derben Spaß erlaubt, um lachend der komischen Angst des Zwerges zu genießen; es verschlägt also der Wirkung nichts, wenn im Zuschauerraum ob des im Bärenpelz daherzottenden Menschleins etwas gelacht werden sollte. Leichter liegen die Dinge bei Fafner und Waldvogel, wo der Mensch diesen Tieren einzig die Stimme, nicht auch Gestalt zu leihen braucht. Schon dadurch ist die Notwendigkeit einer gewissen Stilisierung geboten. In werkgetreuer Ausführung unerläßlich wird das Erscheinen des Waldvogels am Schlusse des zweiten Siegfried-Aufzuges, wo das Vöglein dem jungen Drachentöter den Weg zum Brünnhildenstein zeigt und dieser den Flugbewegungen des gefiederten Freundes folgt. Die Musik schildert mit großer Deutlichkeit, teilweise mit einer nahezu optisch wahrnehmbaren Gestik das Flattern des Vogels, der sich in der Luft auf und niederwirft. Wiederum ist es für die Technik schwer, mit solcher Lebendigkeit gleichen Schritt zu halten. Der an einem Draht bewegte Vogel streift hart vorbei am Theaterkitsch. Ich meinesteils glaube, die verhältnismäßig beste Lösung bestände noch darin, des Vogels Flugbewegungen in seinem Schattenspiel auf dem Waldboden zu zeigen. Unsere heute so erfindungsreiche Bühnentechnik müßte diesem Gedanken gewiß Verwirklichung schaffen können.

Unerläßlich, weil im musikalischen Bestand, der ihr Schnauben und Wiehern ungemein ausdrucksvoll wiedergibt, vorhanden, sind auch die Pferde zu Beginn des dritten Aufzuges der „Walküre" beim Anritt der Wunschmädchen. Sie werden heutzutage zumeist durch Beleuchtungskünste angedeutet, aber dies Moment einer vollkommenen Stilisierung durch Lichtreflexe paßt wiederum schlecht zu der realistischen Wiedergabe des Riesenwurms oder gar zu der leiblichen Erscheinung eines pferdelebendigen Grane, die, wie wir später sehen werden, unumgänglich ist. Eine Lösung durch das Filmbild hat manches für sich; mir ist vorläufig nur ein solcher Versuch bekannt, der allerdings dadurch in einen gewissen Widerspruch mit Wagner gerät, weil in dieser Projektionswiedergabe sämtliche Walkürenrosse als Schimmel erscheinen, indes doch Ortlinde klärlich sagt: „Mit meiner Grauen grast gern dein Brauner!"

Bei Frickas Widdergespann wird man, falls dies überhaupt auf der Bühne erscheint, nach einer ähnlichen Lösung streben wie beim Schwanennachen im „Lohengrin". Brünnhildes Grane kann jedoch einzig durch ein lebendes Tier dargestellt werden. Und hiermit sind wir bei einer dritten Gruppe von Tiererscheinungen im „Ring" angelangt. Diese ist vielleicht die problematischste. Denn eines darf man dabei niemals vergessen: der Mensch fügt sich bewußt dem Bühnengeschehen ein, er weiß, wenn ich so sagen darf, was gespielt wird, das Tier besitzt dieses Bewußtsein nicht, es läuft also Gefahr, jederzeit durch eine der Bühnensituation nicht entsprechende Bewegung aus dem Rahmen zu fallen, das dramatische Geschehen und dessen strenge Gesetzmäßigkeit dem Walten des Zufalls auszuliefern. Es hat mich stets gewundert, daß ein derart genialer Bühnenpraktiker wie Richard Wagner, der das Theater doch von Grund aus kannte, diese Gefahr übersehen und stellenweise sogar Unmögliches verlangt hat. Ich denke dabei an die Todverkündigung Brünnhildes an Siegmund, gewiß eine der ergreifendsten Stellen in der gesamten Tetralogie. So malerisch wundervoll nun die ganze Stimmung empfunden und gedacht ist, Wagners Vorschrift: „Brünnhilde ist, ihr Roß am Zaume geleitend, aus der Höhle geschritten. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der andern an den Hals des Rosses und betrachtet so, in ernstem Schweigen, eine Zeitlang Siegmund" erweist sich bühnenpraktisch als unausführbar. Wo wäre das Pferd, das sich während der ganzen langen Szene so „stilvoll" verhielte, daß Ruhe und Größe des Bildes gewahrt blieben, wo aber zugleich der Zuschauer, der nicht durch die Beobachtung des Tieres, das unwillkürlich die Aufmerksamkeit auf sich zieht, nicht vom dramatischen Geschehen empfindlich abgelenkt würde? Man kann einwenden: Gut, so muß also ein für diesen Zweck eigens eingeschultes Pferd her! Die berühmte Wagnersängerin Therese Vogl soll in der Tat ein solches besessen haben, mit dem sie sogar in der Schlußszene der „Götterdämmerung" der Regievorschrift gemäß in den brennenden Scheiterhaufen sprengte, eine Tatsache, von der man alte Münchener Theaterbesucher noch in den Tönen begeisterter Erinnerung erzählen hören kann. Allein, dabei handelte es sich wohl um einen glücklichen Einzelfall, und angenommen, man

besäße für diese Aufgabe ein dressiertes Tier, verirrte sich dann nicht irgendwie der Geruch des Zirkus auf die Bühne, und müßte eben dies Zirkusmäßige, das am entsprechenden Ort durchaus seine Berechtigung besitzt, nicht doppelt ablenkend und stilbedrohend wirken?

Aus all diesen Gründen ist es längst Bühnengebrauch geworden, Grane in der Szene der Todverkündigung fortzulassen, zumal kein einziges Wort des Textes auf ihn Bezug nimmt und überdies die Musik auf seine Mitschilderung verzichtet. Anders liegen die Verhältnisse dann in der „Götterdämmerung", wo das Erscheinen Granes im Vorspiel, in der Gibichungenhalle bei Siegfrieds Auftritt und in der Schlußszene dramatische Notwendigkeit wird. Der Spielleiter wird dabei tunlichst bestrebt sein, das Erscheinen des Rosses möglichst kurz zu gestalten, da im allgemeinen auch die Erscheinung eines garantiert lammfrommen Tieres sich mit unserem Vorstellungsbilde vom feurigen Kampf- und Götterrosse nicht recht decken will. Daß sich die Dinge ändern, wenn der „Ring des Nibelungen" statt auf der Stilbühne auf einer reinen Naturbühne dargestellt würde, braucht wohl nicht erst betont zu werden. Dann bedeutet das lebende Pferd im Naturalismus seiner Erscheinung keinen Fremdkörper im Stilganzen mehr. In diesem Fall könnte man vielleicht sogar den leibhaftigen Auftritt der für den Schluß des zweiten Götterdämmerung-Aktes vorgeschriebenen Opfertiere, Stier, Widder und Bock wagen, die auf dem Theater regelmäßig und mit guten Gründen fortbleiben. Umso mehr kämen wir jedoch auf der Naturbühne wiederum mit den technisch-maschinellen Lösungen etwa des Fafner- oder Waldvogel-Problems in die Klemme, die sich ihrerseits dem Wesen der Naturbühne nur schwer einpassen ließen.

Doch genug der Worte! Was ich zeigen wollte, war einzig die vielleicht noch nicht allzu oft behandelte Tatsache, daß der menschlich wie künstlerisch gleich schöne und edle Zug der Tierliebe Richard Wagners bei seiner Umsetzung in die Welt der Bühne eine Reihe von Fragen aufwirft, die nicht gerade leicht zu lösen sind!

# Erstrebtes – Erlebtes – Erreichtes.

Ein Werdegang.

Mitgeteilt von Richard Hagel, Berlin.

Diese Mitteilung verdankt ihr Entstehen der Anregung und dem besonderen Wunsche des Herausgebers der ZFM: anläßlich der Richard Wagner-Feiern in Leipzig für das Mai-Heft auch meinerseits einen Beitrag zu leisten.

Wenn ich dieser freundlichen Aufforderung hiermit auch gerne nachkomme, so doch mit sehr gemischten Gefühlen. Einerseits mit freudigen: in Erinnerung an herrliche Zeiten künstlerischer Taten; andererseits mit tief traurigen: im Gedenken an all die bereits Dahingeschiedenen, die einst mit mir um deutsche Kunst litten und tatkräftig stritten. Ihnen gelte hier, noch über ihre Gräber hinaus das erste Wort: der innige Dank eines jetzt Einsamen für all ihre herrlichen Gaben im Reiche unserer „heiligen deutschen Kunst", und für ihre treue Freundschaft.

Ich wende mich als erstem dem Manne zu, welcher für mein Sein und meine künstlerische Entwicklung in jeder Hinsicht von ausschlaggebender Bedeutung war: Carl Hagel, meinem Vater. Er war, als glänzender Geiger der Spohr-Schule (August Kömpel-Weimar) und Komponist (allein 4 Symphonien und viele Kammermusikwerke aller Gattungen) ein hervorragender Lehrer. Seine besondere Sorge, als damaliger Städtischer Kapellmeister und Direktor der Städtischen Musikschule in Bamberg, galt der Ausbildung seiner drei ältesten Kinder: Resi (Klavier), Richard (Violine), Elise (Violoncello) zu „sattelfesten" Kammermusikspielern. Wir Geschwister konnten es uns schließlich leisten, fast alle Meisterwerke ohne Hilfe des Notenmaterials zu spielen. Dies war jedoch keine Folge von gewolltem „Drill", sondern ergab sich eines Abends, als wir Kinder aus Übermut und Ulk diesen Versuch für uns machten.

Mit der Zeit gesellte sich zu uns als Quartettgenosse: Hermann Ritter, mit seiner klangvollen Viola alta, von Würzburg aus, wo er an der Staatlichen Musikschule lehrte.

Unſern Vater verband bald tiefe Freundſchaft mit Hermann Ritter, die ſich auch für uns Geſchwiſter auswirkte und bewährte. Ritter war es, welcher mich, „da die Zeit erfüllet war", an die Meiſterin Coſima Wagner für das Feſtſpiel-Orcheſter nach Bayreuth als „vollgiltigen" Geiger mit Erfolg empfahl. Das Trio der Geſchwiſter Hagel wurde kurz vor meiner Abreiſe durch den Tod unſerer Lieblingsſchweſter Eliſe aufgelöſt. —

## Bayreuth.

Es war im Juni des Feſtſpieljahres 1889, als ich mit meines Vaters „Maggini"-Geige im ſchweren eichenen Violinkaſten, frohen Herzens, jedoch in geſpannteſter Erregung das Orcheſterſtimmzimmer des Feſtſpielhauſes zum erſten Mal betrat. Eine Klang-Symphonie eigenartigſter Prägung empfing mich, in ihrer Überfülle faſt atemberaubend. Meine Neugierde über den weiteren Ablauf der Dinge überwog bald alle Bedenken und es ſtellte ſich eine rührige Sicherheit wieder ein. Ich war mir meiner Leiſtungsfähigkeit wohl bewußt. Einerſeits: als wohl erfahrener Kammermuſikſpieler aller Gattungen gewohnt, meinen jeweiligen Part ſoliſtiſch voll zu leiſten, war ich andererſeits durch meines Vaters Erfahrungen mittels einſchlägiger Orcheſter-Spezialſtudien, in Sonderheit der dramatiſchen Werke Richard Wagners ſowohl für die I. wie II. Violine gut vorbereitet. Zudem waren wir drei Geſchwiſter in den Klavier-Auszügen des Meiſters gut zu Hauſe, die wir Klavier, Violine und Violoncello zu Hilfe nehmend bald innen und außen genugſam kannten.

Luſtig berührte es mich, als einer der Künſtler, dem ich mich vorſtellte, ausrief: Alle Hagel! und ſich als Jugendfreund meines Vaters zu erkennen gab. Lasca, der berühmte Contrabaſſiſt der Schweriner Hofkapelle wurde auch mir ein lieber Freund zeitlebens.

Schließlich ertönte das Klingelzeichen zum Hinabſtieg in die „Nibelungen-Klang-Höhle", wie der tiefliegende, weite Orcheſterraum genannt wurde. Die erſte Probe zum „Parſifal" ſollte beginnen. Sowie der Dirigent ſeinen Platz in „luftiger Höhe" eingenommen und das Orcheſter begrüßt hatte, fragte er: Wer iſt diesmal der Jüngſte unter den Geigern. Der war ich!

Mit dieſer Frage hat es folgende Bewandtnis. Der „überzählig" engagierte Geiger mußte als ſogenannter Wandergeiger den jeweils freihabenden Kollegen bei der I. und II. Violine auf deſſen Platz vertreten. Ich kam dadurch mit den Vertretern aller Kulturnationen zuſammen und hatte damit Gelegenheit mir eine Unſumme von Erfahrungen zu ſammeln.

Dieſer Wandergeiger war im „Parſifal" zugleich muſikaliſcher Aſſiſtent für den Dirigenten des Chores der höchſten Höhe, der von den Blumenmädchen des II. Aktes geſtellt und damals vom „Blumenmädchen-Vater" Heinrich Porges geleitet wurde. Ich ſtand damit vor der reizvoll-verantwortungsvollen Aufgabe, für die richtige Intonation des Einſatzes und für den Ablauf des Ganzen — ſtützend — Sorge zu tragen. Hier galt es gutes Gehör und ſchnelle Entſchlußkraft zu zeigen. Dies gelang mir; denn einſtmals ſetzte ich mit dem Chor ohne Porges ein, welcher ſich, am Vorhang ſtehend, ganz in die aufſteigenden myſtiſchen Klänge des Orcheſters verloren hatte. Die „geniale" Gutheil-Schoder mahnte mich noch kurz vorher: Hagel, wir müſſen ja bald einſetzen! „Nur Ruhe! Mache ich!" war meine zuverſichtliche Antwort. — Meine „Leiſtung" hatte ſich bald herumgeſprochen. Denn, als ich bei dem erſten Abend-Empfang in Villa Wahnfried der Meiſterin Coſima Wagner als Baby des Orcheſters vorgeſtellt wurde, ſagte ſie: „Heinrich Porges hat mir viel Schönes von Ihnen erzählt." Ich war darüber hoch beglückt.

Unvergeßlich ſind mir die Stunden, wo ich dieſer herrlichen Hüterin des Meiſter-Erbes bei den Bühnenproben mit dem Solo-Geſangsperſonal lauſchen durfte. Es war mir dies eine Ergänzung für die orcheſtralen Lehren, welche ich den unmittelbaren Jüngern des Meiſters: Hans Richter und Felix Mottl während 13 Jahren für meine Dirigentenlaufbahn zu danken hatte. Von all den Muſik-Dramen des Meiſters feſſelte mich gleich von Anfang an eigentlich nur: „Der Ring des Nibelungen". Dieſes Wunderwerk zieht ſich gleich einem roten Faden durch meine Bühnen-Laufbahn. Die der Dichtung zugrunde liegende Idee der altgermaniſchen Weltanſchauung, die dem Seelenglauben entſprechende tiefe Beſeelung der Natur war mir durch unſere Eltern längſt vertraut geworden. Dieſe glühende Verehrung für den ge-

ſtaltenden Meiſter übertrug ſich bald auf den muſikaliſchen Ausdeuter dieſes gewaltigen Dramas: Dr. Hans Richter. Von ihm ſtrahlte reiches, echtes dramatiſches Erleben aus. Jedes Zeitmaß, ob dramatiſch ehern, oder lyriſch bedingt, ſtand unzweideutig feſt. Ich, und alle ſeine Mitarbeiter hatten ſtets das vertrauensvolle Empfinden: ſo und nicht anders hat es einſt der Meiſter gewollt und feſtgelegt. Hans Richters Zeichengebung war vorbildlich einfach und kriſtallklar. Seine innere Anteilnahme zeigte ſich oft, da ihm die Tränen an den Wangen herabkullerten. Aber auch uns im Orcheſter erging es ebenſo. (Walküre-Schluß des 1. Aktes, oder Siegfried 2. Akt-Anfang mit dem unvergeßlichen Bertram).

Ich erinnere mich nicht, Hans Richter je ungeduldig geſehen zu haben, auch dann nicht, wenn ihm — da auf der Szene irgend etwas bei den Proben nicht klappte — ſeinen Lippen im unverfälſchten öſterreichiſchen Dialekt in ehrlicher Entrüſtung entſchlüpfte: „Sakra, ſakra! Was iſt denn dös?“ Ein tiefes Erlebnis waren ferner der „Tannhäuſer“ und der „Fliegende Holländer“ in der Inſzenierung durch Siegfried Wagner. — Es ſchwanden die Jahre dahin! Ich wurde ſtädtiſcher Kapellmeiſter in Barmen. Unbefriedigt von dem einſeitigen Konzertdirigieren, gab ich dieſe erfolgreiche Stellung auf, um in Leipzig am Konſervatorium noch Klavier- (Ruthardt), Orgel- (Hohmeyer), Kontrapunkt- (Piutti), Geſang- (Kleſſe), Kompoſitions- (Reinecke), Muſikwiſſenſchaft-Studien (Kretzſchmar) zu machen. Nach einer zweijährigen Studienzeit wurde ich vom damaligen Direktor des Stadttheaters, Geheimrat Max Staegemann, gelegentlich einer Privat-Operettenaufführung als Dirigent entdeckt.

Hans Richter begrüßte mich einſt, als ich einer Feſtſpielzeit fernbleiben mußte in der „Eule“, der jetzigen Künſtler-Stammkneipe, mit den Worten: „Wo ſtecken 'S denn?“ „Bin Opernkapellmeiſter in Leipzig.“ „Woas? Sehders, der iſt auch einer nach des Meiſters Sinn: Aus dem Orcheſter müſſen meine Dirigenten kommen.“ Hans Richter war urſprünglich gleich dem genialen Chormeiſter Rüdel Horniſt.

## Leipzig.

Ich wurde neben Albert Gorter und Bernhard Porſch vorerſt dritter Kapellmeiſter des Stadttheaters. Staegemann hatte für Talente ein feines Finderempfinden, und hat zahlreichen Bühnentalenten die Laufbahn gewieſen. Er war mir ſtets ein warmer Förderer. Mein Debut mit Heinrich Zöllners Oper „Die verſunkene Glocke“ hatte den Erfolg, daß ich auf ausdrücklichen Wunſch E. d'Albert's hin, ſeine Opern „Kain“ und „Die Abreiſe“ dirigieren mußte. Bald folgte „Der arme Heinrich“ von Hans Pfitzner. Außerdem dirigierte ich die „Ableger“ meiner beiden Herren Kollegen. Eine innere Stimme trieb mich noch einmal nach Bayreuth. Ich erhielt dazu Urlaub, und die Mitteilung, daß Staegemann auch hinzukommen gedachte. In Bayreuth frug mich eines Tages Staegemann: „Lieber Freund. Haben Sie den Mut, mein erſter Opernkapellmeiſter zu werden?“ „Den habe ich, Herr Geheimrat!“ „Gut. Wenn Sie nach Leipzig zurückkommen, liegt für Sie der Vertrag bereit.“ Er hielt Wort!

Max Staegemann hatte, als ehemaliger glänzender Sänger für ſchöne Geſangsſtimmen eine feine Witterung und für künſtleriſche hochwertige Leiſtungen viel freudige Anerkennung. Mir ſtanden in Paula Doenges, Eleonore Saengern, Lucie Weidt, Jacques Urlus, Hans Schütz, Alfred Kaſe, Otto Schelper, hochwertige Wagner-Sänger zur Verfügung. Die Opern-Regie war nicht auf der Höhe; ihr Vorſteher, ein Jude, war ein alter Routinier, deſſen Anordnungen zumeiſt darin beſtanden, daß das, was ſich z. B. in Dresden in der Szene auf der rechten, bei ihm auf der linken Seite abſpielte. Siegfried Wagner gab dieſem eitlen Menſchen einſt eine wohlverdiente Abfuhr. Während einer Aktpauſe im „Rienzi“ kam Siegfried Wagner auf die Szene und ſagte dem Oberregiſſeur: „Warum geben Sie denn den „Rienzi“ nicht in der Einrichtung von Mamá“ (Betonung auf dem kurzen Schluß-„a“.) „Herr Wagner, wir geben hier den „Rienzi“ noch immer von Papá!“ (NB! Kurzes Schluß-„a“!). Siegfried Wagner im Abwenden: „Dann, bitte aber von links nach rechts!“

Als erſte Wagner-Oper brachte ich nun den „Fliegenden Holländer“ in der Inſzenierung von Siegfried Wagner, nachdem ich die Partitur und Orcheſterſtimmen, den Forderungen des Meiſters entſprechend, berichtigt hatte. Dieſem ſchloſſen ſich allmählich, außer „Parſifal“ und „Rienzi“, den in alter Treue mein Kollege Porſt behielt, alle Werke an. Von nun ab gab es

wieder im Frühjahr einen Richard Wagner-Zyklus. Von Jacques Urlus weiß ich ein „artig" Stücklein zu erzählen. Er war Holländer und begann seine Laufbahn als Kirchensänger. Gewohnt, schön zu singen, nahm er es mit dem Rhythmus sehr ungenau. Diesen Mißstand auszugleichen ließ ich mir jetzt sehr angelegen sein, und bestellte ihn mir zu einer „Tannhäuser"-Klavierprobe. Ich bewies ihm von Takt zu Takt seine groben Verstöße. Nach zirka einer halben Stunde warf er mit einem holländischen Fluch seinen Klavierauszug auf den Flügel und stürzte durch die Tür ab. Nach einigen Wochen kam er selbst auf den Vorfall zu sprechen, entschuldigte sich und bat um eine Probe mit mir. Nach einigen leicht abzufeilenden Unebenheiten saß diese Partie wohlgefügt bei ihm und er reifte damit für Bayreuth heran.

Neben meiner Tätigkeit am Stadttheater leitete ich noch den Riedel-Verein. Es ist dies der altberühmte gemischte Chor, welcher bei der Grundsteinlegung zum Festspielhaus unter dem Meister in Bayreuth die „Neunte" sang. Da der größere, überaltete Teil dieses altehrwürdigen Vereins meinen fortschrittlichen Ideen aus Bequemlichkeit oder aus Liebe zum überkommenen Erbe nicht folgen wollte, lösten sich die Jüngeren von ihm ab und gründeten mit mir den Leipziger Philharmonischen Chor. Wir brachten nun in jeder Konzertsaison in zwei Aufführungen zwei für Leipzig neue Chorwerke mit Orchester. Die stets ausverkauften Generalproben und Konzerte fanden in der Albert-Halle (erstere Sonntag nachmittag $3^1/_2$ Uhr für die Arbeiter) statt.

Oft bin ich mit dem Auto zum Theater fahrend gerade noch zum Beginn der Oper zurecht gekommen.

Die zur Aufführung gelangten Neuheiten für Leipzig waren:

„Romeo und Julia" von Hector Berlioz.
„Totentanz" von Felix Woyrsch.
„Sintflut" von C. Saint-Saëns.
„Lernt lachen" von Carl Bleyle (zweimal).
„Gesang der Verklärten" von Max Reger.
Vorspiel und 1. Akt zur „Rose vom Liebesgarten" von Hans Pfitzner.
„Requiem" von G. Verdi.
„Quo vadis" von Felix Nowowieski.
„Die heilige Elisabeth" von Franz Liszt.

Im Gewandhaussaal für den Richard Wagner-Bund deutscher Frauen:

Dante-Symphonie von Franz Liszt.
Blumenmädchen-Szene des II. und Schlußszene des III. Aktes aus „Parsifal" von Richard Wagner.

Mein Werk in Leipzig war erfüllt. Ich folgte einem Rufe als Hofkapellmeister nach Braunschweig.

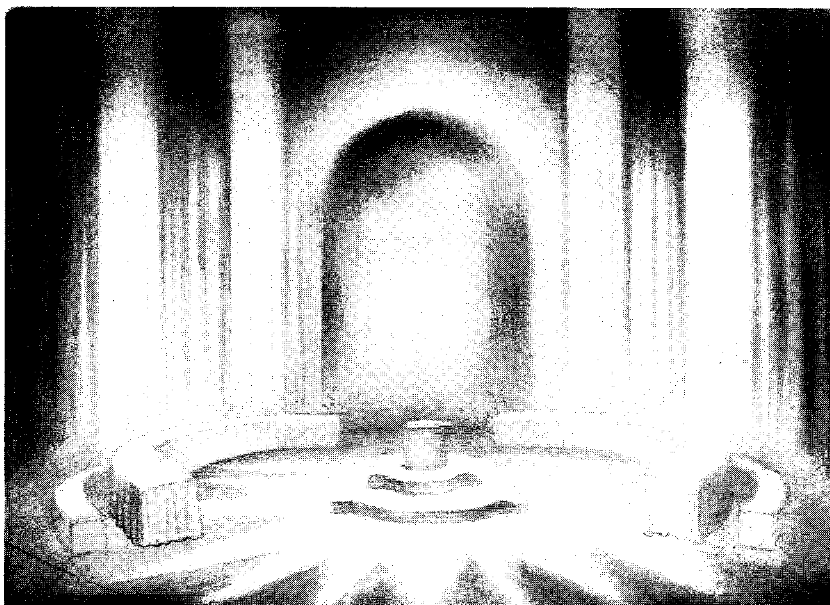
Während des Weltkrieges dirigierte ich die Aufführungen des „Ring des Nibelungen" mit Bayreuther Bühnen-Künstlern in Rostock, Den Haag und in Brüssel (Théatre de la Monnaie). Veranstalter hiervon war der geniale Opern-Regisseur Alfred Reinboth. Im Besitze von eigenartig konstruierten, schönen Dekorationen war es ihm möglich, sich jeglichem Bühnenraum anzupassen. Sein hoher Idealismus und froher Wagemut wurde durch große Erfolge in jeder Hinsicht trefflich belohnt. Im Haag brachten wir auch noch „Tiefland", „Evangelimann" und „Hänsel und Gretel". Hierzu stellten die einheimische deutsche Kolonie und kunstbegeisterte Holländer und Holländerinnen den Frauen- und Männerchor. Allen voran der in ganz Holland verehrte herrliche Gesangsmeister Arnold Spoil.

In Brüssel nun wurde ich von der Obersten Heeresleitung für die Etappe IV nach Gent für die Oberleitung der Oper und der Symphonie-Konzerte verpflichtet.

Bühne und Orchester waren dauernd unterwegs zwischen Gent, Brügge, Antwerpen, um den abgekämpften Feldgrauen durch künstlerische Veranstaltungen Freude und damit Erholung zu bringen. Es ist mir ein lieber Gedanke, meinen zahlreichen, getreuen Mitarbeitern auch an



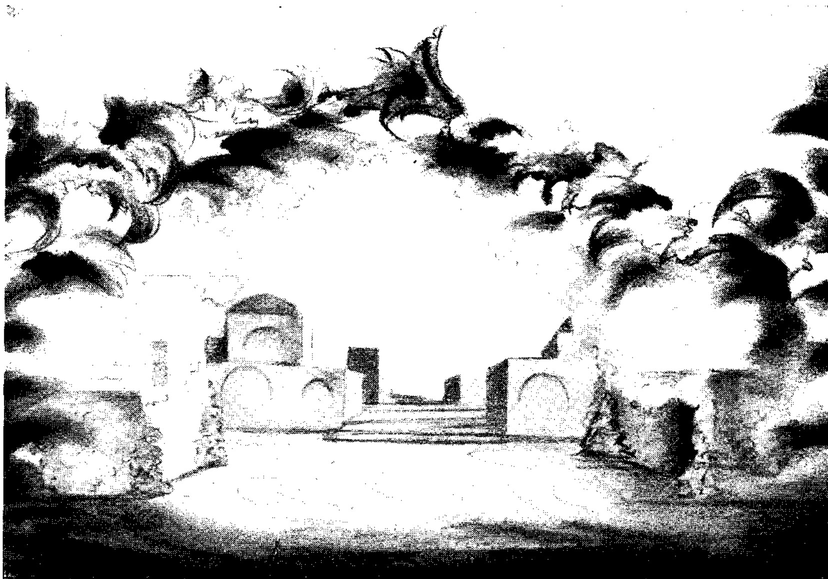
„P a r s i f a l", 1. Aufzug: Wald mit See



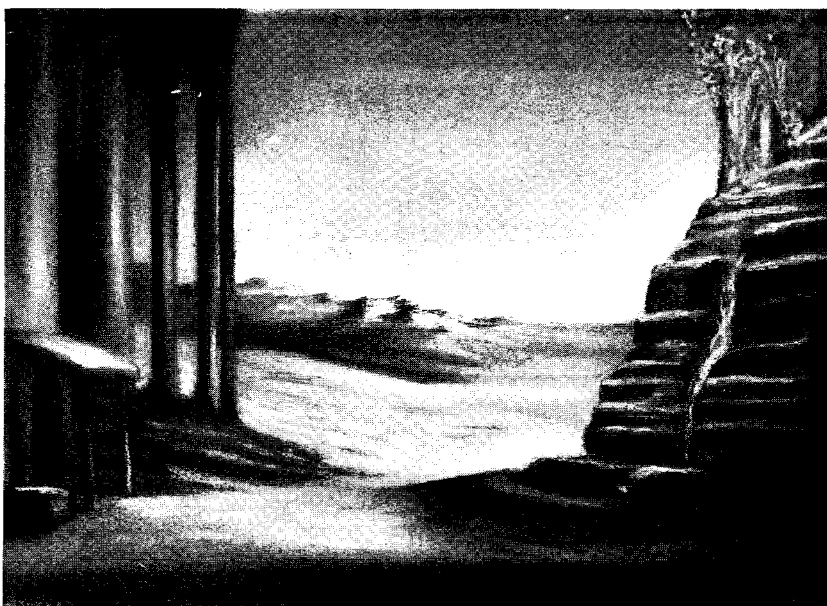
„P a r s i f a l": Gralstempel

Richard Wagner's „P a r s i f a l" in B r e s l a u

(Bühnenbilder von Prof. H a n s W i l d e r m a n n)



„P a r f i f a l", 2. Aufzug: „Klingsors Zaubergarten"



„P a r f i f a l", 3. Aufzug: „Blumige Aue"

Richard Wagner's „P a r f i f a l" in B r e s l a u

(Bühnenbilder von Prof. H a n s W i l d e r m a n n)

dieſer Stelle herzlichſt zu danken. Durch ihre äußerſte Pflichterfüllung nur war es mir möglich, meinem verantwortungsvollen Amt gerecht zu werden. In Sonderheit gedenke ich hierbei der Unermüdlichkeit meines ausgezeichneten Chorleiters: Richard Gülle, gegenwärtig Studienrat in Berlin, der mit unſerem Frauenchor: junge, ſangesfreudige Flaminnen und mit dem aus Feldgrauen gebildeten Männerchor Leiſtungen erzielte, die ans „Sagenhafte" grenzten.

Mit dem Kriege zugleich endete meine 18jährige Bühnenlaufbahn als Opernkapellmeiſter mit zwei Werken Richard Wagners: „Siegfried" in Lille und „Lohengrin" in Gent.

# Ein Vorläufer Richard Wagners.

## Carl Julius Webers Anſchauungen über das Theater.

Von Erich Valentin, München.

Werk und Anſchauung des Langenburgers Carl Julius Weber bilden eine merkwürdige Syntheſe aus klaſſiſcher Univerſalität, romantiſcher Satirik und jenem kritiſchen, gloſſierenden Feuilletonismus, der in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts durch das „Junge Deutſchland" verbreitet wurde. Aber trotzdem, oder gerade deshalb, iſt ſein Schaffen in keine dieſer Gruppen einzureihen. Denn wir bemerken in ihm ebenſoſehr noch den Witz des 18. Jahrhunderts wie die beobachtende Humorigkeit Jean Pauls. Weber iſt der Typ des Einzelgängers. Auch in ſeinem Lebensweg. Wie Goethe am Weimarer Hofe Mentor und Berater, war er Erzieher des Thronerben einer Reſidenz; nur war ſein Fürſt kein Karl Auguſt und die dörfiſche Winkelreſidenz kein Weimar. Aus der Enge dieſer Lebenslage — er vergleicht ſie mit einem ſeeliſchen Sibirien — ſtrebte er hinaus und landete nach Erfüllung ſeiner Lebensſehnſucht, die Reiſen hieß, in der beruhigenden ländlichen Stille ſeiner Heimat.

Er gehörte keiner Zunft an, weder der der Gelehrten, noch der der Dichter. Er liebte die idylliſche Einſamkeit des Privatiſierens und zugleich die Repräſentation der großen Welt. In ihm überbrückten ſich die Lehren und Meinungen zweier Jahrhunderte. Das zeigt auch die äußere Abgrenzung ſeiner Lebensdauer, die in eben dem Jahr (1767) begann, da Leſſing nach Hamburg ging, ſeine „Minna von Barnhelm" herauskam, Herders „Fragmente" erſchienen und Bachs Freund und Konkurrent, Georg Philipp Telemann, ſtarb, und in dem Jahre endete, da Goethe die Augen ſchloß. Dazwiſchen liegt das Werk der ganzen Literaturentwicklung von Leſſings „Hamburgiſcher Dramaturgie" bis „Fauſt II". Dazu gehört die Philoſophie von Kant bis Schelling, die Geſchichte von Friedrich d. Gr. über Napoleon bis zur Julirevolution, die Muſik von Haydn und Mozart weit über Beethoven hinaus bis in die allerfrüheſte Zeit des ſeinen Weg ſuchenden Richard Wagner hinein. Namen und Zahlen ſollen für ſich ſprechen. Sie umſchreiben die einzigartige Ausdehnung und Weite, die Webers Blickkreis beſaß.

Das bekundet auch die Haltung ſeiner Schriften, die durchweg auf einen kritiſchen Ton abgeſtimmt ſind. Es ſind Beobachtungen, Feſtſtellungen und Auslaſſungen, mit denen Weber gleichſam den Schlußſtrich unter die von ihm ſelbſt miterlebte Zeitentwicklung zieht, das Ergebnis feſtlegt und die Notwendigkeit der Änderungen angibt. Sein ganzes Werk, das nicht aus ſpekulativer Abſeitigkeit geboren iſt, ſondern aus der ſachlichen Betrachtung der realen Dinge und Gegebenheiten, iſt eine umfaſſende Kulturſchau, eine ebenſo kühn wie geiſtreich geſchriebene Kulturkritik des frühen 19. Jahrhunderts. Es gibt wohl nichts, was nicht in ſeinen Schriften behandelt wurde, von der Typologie und Charakterkunde bis zu den dringenden Allgemeinproblemen, von der Kunſt bis zur Politik. Dieſes Wiſſen und dieſe Fähigkeit zur Beurteilung all dieſer Dinge erwarb ſich Weber, der Verfaſſer einer geharniſchten Darſtellung der „Möncherey", aus eigener Anſchauung, auf ſeinen Reiſen. Das Ergebnis iſt ſein mehrbändiges Reiſebuch „Deutſchland oder Briefe eines in Deutſchland reiſenden Deutſchen", zwar erſt nach ſeinem Tode erſchienen, aber immerhin noch faſt ein Jahrzehnt früher als Baedekers erſter Verſuch, ſo daß wir in Weber ein Vorbild Baedekers ſehen dürfen. Dieſes „Deutſchland"-Werk iſt eine große geographiſch-politiſche und landes-

kundliche Überſchau, die unter dem in ſeiner Umwandlung für Weber ſo ungemein kennzeichnenden Horaz-Motto ſteht: „Dulce et decorum est pro patria — scripsi!“. Weber ſetzt fort, was von Münſter und Merian bis Eggers geſchrieben wurde, er ſetzt es fort, indem er die Deutſchland-Literatur faſt durchweg ablehnt und kurzerhand ein Neues an ihre Stelle ſetzt; ſeine Bibliographie iſt einer eingehenden Beachtung wert. Wichtig vor allem iſt ſein Wunſch: „Möchten dieſe Briefe ein kleiner Johannes ſeyn, der dem ſchönen Ganzen — Einheit des deutſchen Bundes, unſerem einzigen Erlöſer und Seligmacher, den Weg bereite.“ Mit ernſtem Eifer verkündet er ſeinen Deutſchen die Schönheit und Größe ihres Vaterlandes und wendet ſich gegen den Egoismus, die Unnatur und Entartung des „ubi bene, ibi patria“, indem er dem den Satz gegenüberſtellt „Das Vaterland kennen iſt eine Veranlaſſung es zu lieben“; dieſen Rat gibt er ſeinen Fürſten, denen er empfiehlt, ihre Reiſen in Zukunft in Deutſchland zu machen, damit ſie in die Lage kämen, auch den Staat zu beraten, den ſie kennen.

Dieſer Glaube Webers, den er ganz offen im Hinblick auf Politik und Zeit ausſpricht, iſt ein bemerkenswerter Beitrag zur Mentalität des vormärzlichen Deutſchland. Er wirft die gleichen grundſätzlichen Fragen auf, die nach ihm kein anderer als Richard Wagner aufgeworfen hat. Wie dieſer vermißt er die Einheit Deutſchlands, ja, den Nationalcharakter des nur durch eine Mehrzahl von „Provinzialcharakteren“ gekennzeichneten Deutſchland, das eine landſchaftliche und politiſche Einheit ſein ſoll, lehnt die unkonzentrierte Bundesverfaſſung von 1815 unter dem Hinweis „Viel Meinung bricht Einung“ ab, fordert die „Sitteneinfalt“ und das Menſchliche, das auch Wagner in den Vordergrund ſeines Poſtulats ſtellt. Die Übereinſtimmung zwiſchen Weber und Wagner iſt noch offenſichtlicher in dem eigentlichen kulturkritiſchen Werk Webers, ſeinem „D e m o k r i t o s oder hinterlaſſene Papiere eines lachenden Philoſophen“, eingeleitet durch ein bitter ernſtes heiteres Vorwort, das den entſcheidenden Lebensabſchnitt Webers, die Jahre 1802—1804, ſchildert, in denen der Plan zu ſeiner Weltkritik reifte. Das dickleibige Werk führt den Namen des griechiſchen Philoſophen aus Abdera, des großen Naturforſchers der perikleiſchen Zeit, des Schöpfers der Atomlehre und des wiſſenſchaftlichen Materialismus; von dieſem Wahrheitsfanatiker, dem die Eudämonie, die Glückſeligkeit und Heiterkeit der Seele höchſter Gewinn war, ſtammt das Wort, das bei Plutarch, dem Philoſophen und Bürgermeiſter von Delphi, und Horaz wiederkehrt, daß man nicht „ſtaunen“ ſolle. Moderniſieren wir dieſes Wort: man ſoll ſich über nichts wundern.

Das tat Weber: er wunderte ſich über nichts. Mit philoſophiſcher Gelaſſenheit ging er an die Dinge heran, an Menſch und Zeit, und folgerte aus ſeinen Beobachtungen ſeinen durchaus ſachlichen Standpunkt. Eben dieſen Standpunkt der Sachlichkeit und Objektivität finden wir auch in ſeinen Betrachtungen über Weſen und Ziel der Kunſt, des Theaters und der Muſik wieder.

Die Kapitel über Muſik und Theater ſind, wie aus einer beiläufigen Bemerkung hervorgeht, kurz nach 1821 entſtanden, zu der Zeit, da Carl Maria von Webers „Freiſchütz“ die Gemüter erregte. Die äußeren Beziehungen laſſen ſich leicht erkennen. Sie erſcheinen umſo gewichtiger, wenn wir uns vor Augen halten, daß rund zwei Jahrzehnte ſpäter Wagner die gleichen Forderungen verkündete wie der „lachende Philoſoph“ Weber, Forderungen, die er über die Vollendung ſeines Bayreuther Werks hinaus immer wieder erhob.

Im ſiebenten Kapitel des ſechſten Bandes ſeines „Demokritos“ ſchreibt Weber:

„Wir gehen nun zuerſt zum Theater über, dem einflußreichſten und allgemeinſten Zeitvertreib unſerer Zeiten, der dem Staate beinahe ſo viel ſein muß als die Religion.“ Im weitern Verlauf betont er die ethiſche Wirkung des Theaters, das er aus einem religiöſen Urſprung ableitet; er geht ſo weit, das Wort Theater, wie es Plutarch tat, auf ϑεός (Theos = Gott) zurückzuführen. „Die Bühne iſt die beſte Schule praktiſcher Lebensweisheit und Menſchenkenntnis, ſie lehrt uns die Laſterhaften und Schwächlinge kennen, mit denen wir ja leben müſſen, und macht uns vertraut mit dem Schickſal.“

Um dieſe Grundanſchauung bewegen ſich Webers weitere Gedanken, von denen uns in erſter Linie die intereſſieren, die den öffentlichen Wert des Theaters als einer „Staatsanſtalt“ behandeln:

„Von der Bühne herab, wäre sie ganz, was sie sein könnte, möchten die Vormünder des Staats noch weit mehr wirken, als bis jetzt geschieht, auf öffentliche Meinung, Gemeingeist und Liebe zum Vaterlande." Und: „Die Bühne erscheint mir als die wichtigste moralische Anstalt des Staates in unseren unkirchlichen Zeiten." Eben dieses Theater betrachtet Weber als das beste Volks-Bildungsinstitut, dessen Wichtigkeit er nicht eindringlich genug bekräftigen kann: „Aber ein gutes Theater ist und bleibt eine der edelsten Vergnügungen; es ist eine der besten einflußreichsten Staatsanstalten in meinen Augen, eine wahre Bildungsanstalt."

In seinen Ansichten von den moralischen Werten des Theaters deckt sich Weber durchaus mit denen der Griechen; in den psychologischen Momenten findet sich die Anschauung Lessings und in der Gesamtauffassung die Schillers. Auch hier könnte man fast wörtliche Übereinstimmungen herauslesen, wenn man Schillers „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" heranzieht. Da sehen wir die Grundsätze der Erziehung, der Moral und des politischen Gemeingeistes. Schiller betrachtet, nicht anders als Weber, die Schaubühne als Bindeglied zwischen „Religion und Gesetzen". „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt." Schiller krönt diesen Sinn des Theaters, das vor allen Ergötzlichkeiten den Vorzug hat — Weber spricht von den „edelsten Vergnügungen" —, in der Tendenz der „Übereinstimmung", in der Formulierung des Begriffes einer „Nationalbühne".

Weber spricht diesen Gedanken nicht aus, aber er hat die gleiche Ausrichtung wie Schiller. Das aber, was beide gemeinsam vor Augen sahen, hat Richard Wagner übernommen und vor allem ausgeführt. In diesen Punkten ist Weber ein Vorläufer Wagners; daß Schiller es vor ihm war, ist hinlänglich bekannt und zur Genüge erörtert worden. Die verschiedenen Aussprüche Webers, die sich mit dem Theater als einer Staatsanstalt befassen, womit Weber also über Schillers „moralische Anstalt" hinausgeht und unmittelbar an Wagners These angrenzt, sind mit den entsprechenden Sätzen Wagners zu ergänzen.

Als Wagner seinen Kampf um das Theater aufnahm, fand er die gleiche Situation vor, wie sie Weber schildert, dessen positive Haltung mit dem unvermeidlichen „Aber" verknüpft ist, das er hinzufügen mußte, weil er keine Feststellung, sondern nur eine Forderung aussprechen konnte. Für Wagner war die bestehende Form des Theaters, als dessen Ideal ihm das Festspiel der Antike vorschwebte, das sinngemäße Abbild des politischen und gesellschaftlichen Systems seiner Zeit, das es zu überwinden und zu zerstören galt. Darum wurde der künstlerische Revolutionär Wagner auch zum politischen Revolutionär. Seine Anschauung vom wahren Wesen des Theaters wird zum ersten Mal offenbar in seiner Besprechung von Eduard Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", im besonderen von deren 1848 erschienenem Band „Das Nationaltheater"; im Januar 1849 hatte Wagner seine befürwortende Kritik beendet, also noch vor dem Dresdener Aufstand, konnte sie aber nicht veröffentlichen, so daß sie genau drei Jahrzehnte der Welt vorenthalten blieb, die ja inzwischen die Geburt des Bayreuther Werkes erlebt hatte. Es heißt bei Wagner:

„Hoffentlich wird der freie Staat, sobald er einigermaßen selbst zur Besinnung gekommen sein wird, seine Pflicht gegen sich auch darin erkennen, daß er, in Erwägung der ungemeinen Wirkungsfähigkeit des Theaters, sich dieser Fähigkeit zu dem edelsten und freiesten Zwecke, zu dem Zwecke seiner selbst versichert; er wird dies dadurch erreichen, daß er durch geeignete Unterstützung das Theater unabhängig von jeder anderen Rücksicht außer der macht, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln. Diese Ansicht muß die einzige ihm unterlegte sein."

Wagner aktualisiert seine Ansicht, indem er sie zu den politischen Ereignissen seiner Zeit in Beziehung setzt. Diese Zusammenhänge kehren immer wieder. Sie vertiefen und spezialisieren die gleichlautenden Sätze Webers. Die Tendenz der Veredelung des Geschmacks, die Wagner auch künstlerisch und technisch verstanden wissen will („Das Wiener Hof-Operntheater" 1863), ist zugleich die politische. „Wer", heißt es bei Wagner („Deutsche Kunst und Politik", 1868) „dem Theater die allerentscheidendste Wichtigkeit für den Einfluß der Kunstgeschichte auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, be-

weiſt, daß er gänzlich außerhalb dieſes wahren Wechſelverkehrs ſteht, und verdient, weder in Literatur noch Kunſt betrachtet zu werden."

Für Wagner liegt die Möglichkeit einer neuen, d. h. wahren Geſtaltung des Theaters einzig darin, es, im Sinne Webers, zu einem Staatsmittel zu machen. „Alles iſt in Ordnung, und niemand fällt es ein, daß in dieſem ſo darangegebenen Inſtitute der Keim und Kern aller national-poetiſchen und national-ſittlichen Geiſtesbildung liegt, daß kein anderer Kunſtzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirkſamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater ſein allmächtiger Anteil hieran vollſtändig zuerkannt und zugeſichert iſt!"

Die Tatſache, daß Wagner auch in anderen Punkten der gleichen Meinung iſt wie Weber, erhärtet die bedeutſame Verbindung ihrer Ausrichtung. Im 9. Kapitel ſeines „Demokritos" preiſt Weber die Deutſchen als die erſten Tonkünſtler der Welt. Wagner ſpricht von ähnlichem in „Über deutſches Muſikweſen" (1840), ebenda, wo er auch mit bitterer Enttäuſchung das Fehlen eines deutſchen Nationalliedes und darüber hinaus eines Nationalkunſtwerkes bemängelt, nicht anders als Weber, der dasſelbe beklagt. Ja, auch darin ſind ſie der gleichen Meinung, daß die deutſche Liedertafelbewegung, die ja aus dem Geiſt der nationalen Erhebung gegen die napoleoniſche Knechtſchaft hervorgegangen iſt, der Schrittmacher der nationalen Sammlung war. Weber ſpricht von einer Sinnbildlichkeit der „Harmonie der Liederkränze", Wagner preiſt die Sänger, Turner und Schützen als die beſten Patrioten („Rückblick auf die Bühnenfeſtſpiele von 1876", 1878).

Es iſt keineswegs anzunehmen, daß Wagner Webers Schriften kannte. Auch wenn das der Fall war, ſo iſt es doch ausgeſchloſſen, daß er von dort ſeine Ideengänge übernahm. Denn einmal ſind ſie in ihren Ausmaßen und Konſequenzen durchaus eigengewachſen und groß, zum andern aber iſt die Gleichheit der Anſichten in dieſem Falle das Argument dafür, daß Wagner den richtigen Weg ahnte und ging. Zu denen, die Wagners Vorläufer waren, zu denen, die geiſtig, künſtleriſch und weltanſchaulich ihm vorangingen, d. h. zu der Reihe der Schiller, C. M. v. Weber, E. Th. A. Hoffmann, Lortzing, Immermann, E. M. Arndt u. a. gehört gleichſam als anonym gebliebener Bahnbrecher der „lachende Philoſoph" Carl Julius Weber, deſſen Kulturkritik eine Art Praeludium zu Wagners großer Kritik des 19. Jahrhunderts iſt. Daß ſie ſich im Punkte des Theaters treffen, iſt das beſtimmende Moment dieſer bisher unbeachtet gebliebenen Tatſache. Denn damit iſt Weber als Geiſtesverwandter des Bayreuthers, auch ein Apoſtel unſerer Anſchauung, vom Theater als einem Teilglied der Kultur, die von Staat und Volk untrennbar iſt.

# Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Das Muſikleben Berlins hat in den letzten Wochen eine abermalige Bereicherung durch die Gaſtkonzerte bedeutender auswärtiger Körperſchaften erfahren. Die Reichshauptſtadt ſetzt ſich mit dieſen künſtleriſchen Darbietungen in unmittelbare Beziehungen zum Muſikleben übriger großer deutſcher Muſikzentren, deren führende Orcheſter und Chorvereinigungen einen friſchen Impuls nach Berlin bringen und aufſchlußreiche kritiſche Vergleichsmöglichkeiten ſchaffen. Mit Spannung ſieht Berlin dem erſten Beſuch des „Wiener Philharmoniſchen Orcheſter" Ende April entgegen.

Die Stadt Dresden darf ſich rühmen, bereits zwei Orcheſter nach Berlin entſandt zu haben: die Staatskapelle und nunmehr die „Dresdner Philharmonie" unter Paul van Kempen. Das Programm umfaßte Bruckners 6. Sinfonie, das von Georg Kulenkampff meiſterhaft geſpielte nachgelaſſene Violinkonzert Robert Schumanns und als Neuheit das „Triptychon" von Hans Brehme. In dieſen fantaſievollen Abwandlungen eines Händelthemas kündigt ſich eine unbedingt überzeugende ſchöpferiſche Größe an. Trotz einiger Ungleichwertigkeiten in einzelnen Partien, in denen die komplizierte Harmonik ein durchſchnittliches Aufnahmevermögen überſteigt, bleibt der Geſamteindruck zwingend in der Aufſtellung neuer

Formgeſetze, in der klaren Logik der thematiſchen Durchführung und der Kühnheit der Gedanken, die ſich bei großangelegter Inſtrumentation eine eigene, ſpannungsgeladene Atmoſphäre ſchaffen. Die Schönheit des Orcheſterklanges entfaltete ſich namentlich bei Bruckner, dem Paul van Kempens Stab Größe und Erhabenheit gab. Kempen und Brehme waren Gegenſtand uneingeſchränkter Bewunderung.

Die Stadt Mannheim entſandte das Orcheſter des Nationaltheaters unter Karl Elmendorffs meiſterlicher Führung. Der von ihm beſonders begünſtigte Dresdner Tonſetzer Gottfried Müller eröffnete die Veranſtaltung der „Berliner Konzertgemeinde" mit ſeinen lange nicht mehr bei uns zur Aufführung gebrachten „Morgenrot"-Variationen, die dem anweſenden jungen Tonſetzer wiederum begeiſterten Beifall eintrugen. Die Vortragsfolge verzeichnete weiterhin Klavierwerke von Weber und Debuſſy (Soliſt Eduard Erdmann) und die „Eroica". Elmendorffs zündende Dirigierkunſt, in der ſich Kraft mit Feinſinn paart, die umfaſſende Größe ſeiner künſtleriſchen Einſtellung deckten ſich mit dem erfolgreichen Beſtreben des Gaſtorcheſters, an Kultur des Zuſammenſpiels und klanglicher Abgewogenheit das Beſte zu geben. — In dieſem Zuſammenhang ſei nochmals auf die vorzüglichen Leiſtungen des Leipziger Sinfonie-Orcheſters hingewieſen, das unter Hans Weisbachs verſtändnisvoller Führung zuſammen mit dem Berliner Sende-Orcheſter den großen Bruckner-Zyklus des Rundfunks erfolgreich ſeinem Ende entgegenführt, wie gelegentliche perſönliche Beſuche im Funkhaus erkennen ließen.

Aus Köln kam der „Kölner Männergeſangverein" unter ſeinem Dirigenten Eugen Papſt mit altitalieniſchen und neuzeitlichen deutſchen Tonſätzen, darunter Hermann Ungers bekannte „Nächte im Schützengraben", Werths „Morgenlied", Trunks „Gott im All" voll ſinnreicher Stimmungsmalereien und techniſcher Reife, ſchließlich als Höhepunkt Eugen Papſts „Dem Unendlichen", ein unglaublich ſchwieriges Tonſtück mit geſchickten kontrapunktiſchen Stimmführungen und gewaltiger Schlußfuge in abwechſlungsreicher Miſchung von heldiſchen und weichen Gefühlstönen. Der Chorverein offenbarte Leiſtungen von einzigartigem Wert und erntete Jubel der Begeiſterung.

Die Stadt Aachen war im Berliner Muſikleben mit dem „Domchor" vertreten unter Domkapellmeiſter Th. B. Rehmann. Der gut geſchulte und muſikaliſch ſichere Chor vereinte auf ſeiner Vortragsfolge niederländiſche und deutſche Meiſter aus älterer und neuerer Zeit. Ein klangvolles altflämiſches Triptychon, Chorwerke von Otto Jochum, Meulemans, van Hoof fanden ſich neben dem dacapo verlangten Chorſatz „Himmliſche Prozeſſion" von Lodewyk de Vocht, der in der Einheitlichkeit einer beſchwingt ſchreitenden Bewegung über Glockenmotiv-Bildungen glückliche Einfälle zeigt. Im Mittelpunkt ſtand der dreiteilige „Langemarck"-Chor des Chorregenten, der mit den kunſtvollen Mitteln eines geiſtig verklärten, kirchengebundenen Stils den halbreligiöſen Text eindrucksvoll auszudeuten weiß. Das Konzert gewann durch die Mitwirkung des trefflichen Organiſten Prof. Flor Peeters-Mecheln.

Im eigentlichen, bodenſtändigen Muſikleben Berlins macht ſich der Saiſon-Ausklang vor Beginn der „Kunſtwochen" geltend. Bezeichnend, daß ſich Wilhelm Furtwängler in ſeinem letzten der großen Philharmoniſchen Konzerte mit einem Beethoven-Abend verabſchiedete, der die „Vierte" und „Fünfte" neben der dramatiſch konzentrierten „Zweiten Leonore" enthielt in der bei Furtwängler gewohnten gefühlstiefen, ſuggeſtiven Ausdeutung. Noch bezeichnender, daß dieſes Konzert (in dreifacher Wiederholung!) ebenſo ausverkauft war wie die meiſten Veranſtaltungen des Beethoven-Mozart-Zyklus, der alljährlich den Saiſonſchluß anzeigt. Beethovens Volkstümlichkeit iſt unüberbietbar. Carl Schuricht, der diesmal der alleinige Dirigent des großen Zyklus war, zeigte ſich als willensſtarke, bezwingende Perſönlichkeit, die ihrer Aufgabe in künſtleriſchem Verantwortungsbewußtſein gerecht wurde. Umſo erſtaunlicher war ſeine ſubjektive Auffaſſung im Abſchlußkonzert mit Beethovens „Neunter". Schuricht bevorzugte einen herben Grundton in mitunter ſtarrer Tempoführung (Scherzo) und eilenden Zeitmaßen im Finale. Daneben fand er Gelegenheit, manche Feinheiten der Nebenſtimmen herauszuheben und für ſinngemäße Chordeklamation Sorge zu tragen (bekanntlich fällt in der Zeile „alle Menſchen werden Brüder" der erſte ſchwere Taktteil auf „werden". Schuricht hielt dieſes

Wort zurück und hob ausdrücklich das „Brüder“ hervor in faſt ſynkopiert wirkender Auffälligkeit).

Im übrigen zeigt das Berliner Muſikleben den gewohnten reichen Wechſel von Enſemble- und Soliſten-Veranſtaltungen. Auf dem Konzertanzeiger finden ſich Namen verheißungsvoller Einzelveranſtalter wie die Pianiſten Anneroſe Cramer, Edith Picht-Axenfeld, Koczalſki, Johannes Strauß, Wilhelm Kempff, Poldi Mildner, die Sänger Celeſtino Sarobe, Emmi Leisner u. a. neben einer gehaltvollen Darbietung des großen Kathedralchors St. Hedwig mit Bruckners Tedeum und Mozarts c-moll-Meſſe unter dem gereiften Dr. Karl Forſter in der Philharmonie. Und viele Berliner werden bei dieſer Gelegenheit überhaupt zum erſten Male erfahren haben, daß die Reichshauptſtadt einen leiſtungsfähigen katholiſchen Domchor beſitzt! Die Nachbargemeinde des evangeliſchen Doms lud zu einer eindrucksvollen Aufführung der Matthäuspaſſion unter Prof. Alfred Sittard ein, der damit die Oſterzeit mit ihren reichen Paſſionsdarbietungen einleitete. Zum 150. Male wird die ehrwürdige Berliner „Singakademie“ unter ihrem tatenfreudigen Georg Schumann die Matthäuspaſſion bringen — aus dieſem Anlaß ungekürzt in zwei Teilkonzerten nachmittags und abends.

In der Oper feſſelten zwei Ereigniſſe: die Neuinſzenierung von Maſſenets „Manon“ in der Staatsoper und die deutſche Erſtaufführung von Ciléas „Adriana Lecouvreur“ im Deutſchen Opernhaus.

Wenn man ohne beſondere Anſprüche an deutſche Gefühlstiefe die Aufführung der faſt vergeſſenen „Manon“-Oper beſucht, ſo iſt man immerhin angenehm von dem Zauber einer leichten, aber einfallsreichen Melodienfülle berührt, die mehr will als bloß unterhalten. Der Reiz der Maſſenetſchen Muſik beſteht in den typiſch charakteriſierenden Elementen, mit denen Maſſenet inſtinktiv den dramatiſchen Inhalt einer Szene einfängt und eine breite muſikaliſche Grundlage gewinnt. Das beſte Beiſpiel hierfür iſt neben den graziöſen Tanzthemen das unheimliche, nervös-haſtende Spielſaalthema, dem ſelbſt ein größerer Meiſter als Maſſenet kaum eine bezeichnendere muſikaliſche Geſtalt geben könnte. Die uns Deutſchen ſelbſtverſtändlich ungewohnte Gefühlsweichheit des künſtleriſchen Inhaltes verlangt einen ganz beſonders lyriſchen Vortragsſtil. Die Titelrolle war mit Maria Cebotari beſtens beſetzt, ihr zu Seite ſtanden Rolf Gerard, Domgraf-Faßbaender, Wilhelm Hiller, Erich Zimmermann zur gediegenen Muſikleitung Karl Elmendorffs in der wohlgelungenen Inſzenierung von Charles Moor.

Francesco Ciléa iſt der bei uns leider viel zu unbekannte Direktor des Kgl. Konſervatoriums zu Neapel, ein in Italien längſt anerkannter Tonſetzer der älteren Generation. A. Colautti bearbeitete ein echt Scribeſches „Drama“, in deſſen Mittelpunkt die Schauſpielerin Adriana ſchuldloſes Opfer eines Eiferſuchtsaktes wird. Die Welt des Barock bildet den Rahmen für Kuliſſenzauber und Hofintrigen, Anfeindungen, Liebeszweifel und Verſöhnungen, und das Drama entwickelt ſich zu einem empfindſamen „Traviata“-Schluß, als der angeblich treuloſe Liebhaber Adrianas ſeinen verſpäteten Heiratsantrag nur noch einer Sterbenden unterbreiten kann. Die Muſik beweiſt, daß Ciléa ein überaus wertvolles Entwicklungsglied der italieniſchen Oper von Verdi, Mascagni und Puccini bis in die Nähe von Wolf-Ferrari darſtellt, obgleich ſeine Adriana eher entſtanden iſt als die Hauptwerke Puccinis. Er bildet die willkommene, bedeutungsvolle Ergänzung der genannten Meiſter nach der Seite vornehm gepflegter Unterhaltung. Es gibt wenige, die gleich ihm voll Lebensheiterkeit und natürlicher Sinnenfreude ein moſaikartiges Muſter beſchwingter kleiner Themen mit ſorgloſer Hand zu entwerfen verſtehen. Mit oft bemerkenswert ſparſamen Mitteln reiht er anmutig leuchtende Melodieperlen zu einer farbenſprühenden Kette, und ſein Werk iſt ein Sieg der Unproblematik, ein Triumph unbeſchwerter Sangesfreudigkeit in unfehlbarer, inſtinktſicherer Werbung um die Gunſt eines breiten Publikums.

Hans Batteux ſchuf eine ſehenswerte Inſzenierung im Verein mit der prunkvollen Ausſtattung Paul Scheurichs, und der greiſe, 72jährige Komponiſt konnte vor dem Vorhang perſönlich inmitten der Ausführenden, des gewandten Dirigenten Karl Dammer und der Hauptdarſteller Stetzler, Larcén, Heyer, Haller, Schmitt-Walter u. a. den Dank des Publikums entgegennehmen.

# Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die voröſterliche Woche führte zu einem ganzen Zyklus wertvoller choriſcher Aufführungen. So entſtand Bachs Johannespaſſion im Bachverein unter der Leitung des Vorſtehers der evangeliſchen Kirchenmuſikabteilung der Staatl. Hochſchule für Muſik, Prof. Michael Schneider in einer, den dramatiſchen Akzent dieſes Werks mit Recht hervorhebenden Wiedergabe, an deren ſchönem Gelingen außerdem die Mitarbeit der Soliſten (Derpſch, Börner, der Herren Willy und Hager, dazu Matthei) und der Inſtrumentaliſten (Kunkel, Richartz, Geige, Iſſelmann, Leni Eckerts, Viola, Löſcher, Heiſterhagen, Oboe, Stolz, Püſchel, Flöte, Fürſt, Dr. Neyſes, Cembalo, Hulverſcheidt, Orgel) weſentliches beigeſteuert hatte. Die Matthäuspaſſion brachte die Gürzenichgeſellſchaft im abſchließenden Konzert unter GMD Prof. Eugen Papſt ebenfalls unter beſonderer Betonung des dramatiſchen Grundcharakters, wozu die Verſtärkung der Orcheſterbläſer, der Streicher, aber auch der Chöre (letzterer durch den Kölner Männergeſangverein und den Städt. Singkurs) beitrug. Walter Ludwig-Berlin erwies ſich als bedeutender Nachfolger Erbs in der Partie des Evangeliums, und auch H. H. Niſſen als Bariton, Erich Meyer-Stephan als Baß, Ria Ginſter als Sopran und Eliſabeth Höngen als (noch nicht ganz vollentwickelter) Alt erfüllten ihre Aufgaben bis zum Letzten. In den inſtrumentalen Solis zeichneten ſich wieder Konzertmeiſter Herb. Anrath, Paul Stolz (Flöte), Max Münch, W. Löſcher, R. Krüger (Oboen) aus, und bei Prof. Bachem und K. H. Pillney waren die Partien der Orgel und des Cembalos beſtens aufgehoben. Mit Händels „Meſſias“ trat die Kölner Chorvereingung W. Bredacks verdienſtlich hervor (bei freiem Eintritt!) und bewältigte die anſpruchsvollen choriſchen Aufgaben nicht minder überzeugend wie die Soliſten am Platze waren (Elly Volkenrath, Lore Paxmann Heinz Viehmeyer, Dr. Morgan). Den Reigen beſchloß das Opernhaus mit der ſorgſam vorbereiteten Wiederaufnahme des Wagnerſchen „Parſifal“, deſſen ſzeniſchen Teil Generalintendant Spring, deſſen muſikaliſchen GMD Fritz Zaun und deſſen bildneriſchen Alf Björn übernommen hatten. Mit Carl Hartmann in der Titelrolle, Tappolet als Gurnemanz, Griebel als Klingſor, Freſe als Amfortas und Germann als Titurel, dazu Marietheres Henderichs als Kundry kam das unvergängliche Werk erneut zur tiefſten Wirkung. Der Chor „Theobromina“ kehrte von einer längeren und ſehr erfolgreichen Reiſe aus England zurück, wo er unter ſeinem Dirigenten Dr. Czwoydzinſki für das Anſehen deutſcher Männerchorkultur beſtens geworben hatte. Er wird demnächſt auch in das öſterreichiſche Gebiet reiſen. Die Reihe der Konzerte junger Künſtler wurde unter wachſenden Zuhörerdrang fortgeſetzt und brachte wieder ältere und zeitgenöſſiſche Werke, darunter Variationen für Klavier von Adolf Clemens, ein Werk von herber Eigenart, pianiſtiſche Kurzgeſchichten von Elſa Hebermehl-Ehlert, gefällige Kleinkunſt und das Auftreten begabter junger Künſtler, ſo der Geigerin Gertr. Maria Kiſſelbach, der Pianiſtin Grete Schmitz-Nonnenmühlen, der Altiſtin Grete Müſſe und der Bratſchiſtin Gerda van Eſſen, endlich des Baritoniſten Daniel Auguſt Schmidt. Das ſtädtiſche Orgelkonzert ließ unter den Händen Prof. Michael Schneiders an neuen Werken die d-moll-Paſſacaglia von Kurt Fiebig als einfallreiches und gekonntes Stück, die Variationen über „Es iſt ein Schnitter“ von Kurt Thomas und Joh. Nep. Davids Paſſamezzo und Fuge g-moll als phantaſievolle Gebilde kennen lernen, und das letzte Hochſchulkonzert brachte Arien und Lieder von Beethoven bis Courvoiſier, denen Prof. Heinz Stadelmann von der Hochſchule ein ſtilkundiger und ſtimmbedeutender Anwalt war. Karl Delſeit, ſein meiſterlicher Begleiter, ſpielte mit ſchönſter Einfühlung die Schubertſche Wandererfantaſie. Mit dem Kölner Kammer-Sinfonieorcheſter zuſammen muſizierte Enrico Mainardi in Boccherinis B-dur-Konzert als der bekannte feinſinnige Interpret, der ſich in der d-moll-Suite Bachs auch als überlegener Virtuos bewährte. Das Orcheſter zeigte dann in Haydns C-dur und Mozarts B-dur-Sinfonie unter Erich Kraack ſicheres Können. Das Priſca-Quartett führte uns von Schuberts Jugendwerk, dem D-dur-Quartett bis

zum reifen C-dur-Quintett und ließ dazwiſchen Geſänge des Meiſters von Heinz Stadelmann vortragen, die ſichere Belcantokunſt verrieten. In der Gedok ſetzte ſich Elſe Müſchenborn für die Klavierwerke des Rheinländers Ewald Sträßer ein, während Hans Haaß zuſammen mit der Geigerin Joſefa Kaſtert ſeine A-dur-Sonate vortrug, die in ihrer weitgeſpannten Anlage ſtarkes Intereſſe erregte. Lieder von Lemacher, Schneider, Unger und Othegraven ſang mit gepflegtem Sopran Lore Schröter. Das Kammerkonzert der „Gilde" brachte die Bekanntſchaft mit dem „Hausquartett" dieſer Vereinigung, das von Rudi Hauck geführt wird und in zwei Beethovenſchen Werken beſtes Können und muſikaliſches Empfinden bewies. Eduard Erdmann ſpielte kleine und große Klavierwerke Schuberts in der, an ihm beſonderen Verbindung von Spieleriſchem und Durchdachtem. Im letzten Meiſterkonzert erlebten wir Vaſa Prihoda als virtuoſen und zugleich ernſten Interpreten der Franckſchen Sonate wie kleinerer Stücke von Tartini, Dvorak uſw. und neben ihm den jungen Dresdener Bariton Arno Schellenberg als ausgezeichneten Sänger Schoeckſcher und Wolfſcher Lieder wie Verdiſcher und Roſſiniſcher Arien. Hier wächſt ein ganz großer Liedgeſtalter heran. Im Opernhaus gab es die Erſtaufführung des Siegfried Wagnerſchen „Bärenhäuter", deſſen Inſzene Alexander Spring, noch mit Wagner eng befreundet und immer wieder für ſein Werk werbend, führte und deſſen volkstümliche Handlung und famoſe Muſik zu einem erfreulichen Erfolg führten. Eugen Bodart dirigierte das faſt überlange Werk, und durch die Anweſenheit der Witwe des Dichterkomponiſten gewann der Abend ſein beſonderes Anſehen. Auguſt Griebel und Werner Alſen als Teufel und Gaſtwirt, Steland als Bärenhäuter, Käte Rufſart als Luiſe, Treskow als Fremder trugen das Ihre zum Gelingen bei. Frau Winifred Wagner erſchien auch im Richard Wagner-Verband deutſcher Frauen, von der Vorſitzenden, Frau Grothe-Dickmann begrüßt, um einem Vortrag GMD Schulz-Dornburgs beizuwohnen, der über den Freiheitsgedanken bei Wagner handelte und das Fragment „Wieland der Schmied" las. Im übrigen gab es im Opernhaus die Uraufführung einer Rheiniſchen Suite von Walter Klefiſch, eines rhythmiſch beſchwingten klangvollen Werks, das von Inge Herting (die uns leider verläßt, um an das Frankfurter Opernhaus zu gehen) ballettmäßig inſzeniert wurde. Harald Kreutzberg bot eine Auswahl ſeiner charakteriſtiſchſten Tänze, an neuen Stücken die Szenen aus der Oreſtie (mit der Einfügung des allerdings nicht eben ballettmäßigen Schreies), und Mary Wigmann tanzte diesmal ohne ihre Begleitgruppe, ohne darum an Wirkung einzubüßen, vor allem in den tieferlebten „Frauentänzen". Der Reichsſender Köln brachte zeitgenöſſiſche Bläſermuſik von Otto Pannier, Julius Weismann und Balthaſar Bettingen von der Kölner Bläſer-Kammermuſikvereinigung ausgezeichnet dargeboten, weiter ein Gaſtſpiel des Germaniſtenchors der Univerſität Bonn unter Joſef Dahmen mit Liedern des 16. Jahrhunderts, dann eine Bratſchenſonate von Otmar Gerſter, wohl älteren Urſprungs, eine Folge von Liedern und Chören Osnabrücker Muſiker und die Aufführung der C-dur-Sinfonie von Bizet, die den damals 17-Jährigen in den Bahnen Mozarts und Roſſinis zeigt, lebendig in der Erfindung, wenn auch harmoniſch ein wenig vorſichtig. Schulz-Dornburg erwarb ſich ein Verdienſt durch den Hinweis auf dieſes hübſche Werkchen. Als Uraufführung hörten wir das Chorwerk „Ich glaub an Deutſchland" von Emil Kraemer, das für Männerchor und Bläſer volkstümlich gehalten und wirkſam geſetzt iſt. MD Wilhelm Adam erwies ſich hier erneut als vorzüglicher Chor- und Orcheſterleiter. Die Bachſche Johannespaſſion in ihrer urſprünglichen Kammerbeſetzung bot Schulz-Dornburg und verhalf ihr zu einer ſtark verinnerlichten Wirkung.

# Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

## Wagner-Zyklus des Neuen Theaters.

Zur Zeit der Niederſchrift dieſes Berichtes iſt die feſtliche Aufführungsreihe „Das dramatiſche Geſamtwerk Richard Wagners" bis zu den „Meiſterſingern von Nürnberg" gelangt; ein Zufall von tiefer ſymboliſcher Bedeutung wollte es, daß dieſes ſeit langem für den 10. April angeſetzte Werk auf den Tag der Volksabſtimmung für das Großdeutſche Reich fiel.

Selten wird dieses Hohelied auf das Deutschtum mit solch innerer Anteilnahme angehört worden sein wie an diesem Tage der völkischen Erfüllung. War es dem Zuhörer doch, als träte er — selbst nach dem sonntags zuvor erlebten „Tristan" — in eine neue Welt ein, und nicht nur die Hochstimmung dieses Tages, sondern vor allem ihr Zusammenklang mit dem volkhaften Charakter dieses in jeder Note echten, erfüllten herrlichen Werkes ergab einen Eindruck von größter Tiefe und Nachhaltigkeit. Denn dies ist ja der Wert einer solchen Reihenaufführung, die alle Schöpfungen in der Folge ihres zeitlichen Entstehens bringt: selbst auf die bekanntesten Werke fallen neue Schlaglichter, und jedes Werk stellt seine Eigenart eindringlicher heraus. So wird schon durch die bisher verkannte und doch so schöne Jugendoper „Die Feen" das gesamte Schaffen Wagners insofern ganz anders fundamentiert, als das eigentlich „romantische" Element als entscheidendes Jugenderlebnis künstlerisch gestaltet, dadurch in seinem Wesen erfaßt und als Grundton zum Klingen gebracht ist, der durch das ganze weitere Schaffen hörbar nachhallt; Adas Feenreich und Klingsors Zaubergarten sind Ausformungen e i n e s seelischen Bereiches. Man begreift als entwicklungsgeschichtlich notwendig das Abgleiten von der idealistischen Höhe der „Feen" zu der Sinnengier des „Liebesverbots", das den — nur einmal gebrachten — Tribut an die Klanglichkeit der italienischen Oper darstellt. Man sieht ein, warum Wagner den „Rienzi" schreiben mußte; bereits viel gestaltungssicherer als im „Liebesverbot" die Italiener bewältigt Wagner hier das Vorbild der großen französischen Prunkoper; auch dieses Werk ist auf dem Wege zu den „Meistersingern" nicht hinwegzudenken: Wagner mußte den szenisch-chorischen Monumentalstil als theatralisch-selbstzweckhafte Sprache erst einmal beherrschen und überwinden lernen, um ihn dann im letzten Bild der „Meistersinger" so genial als Mittel des Ausdrucks volkhafter Haltung einsetzen zu können. Die Jähheit des Ruckes vom „Rienzi" zum „Holländer" trat noch nie so klar ins Bewußtsein wie diesmal. Dienten „Liebesverbot" und „Rienzi" im wesentlichen dazu, bestimmte Gestaltungsweisen lernend sich anzueignen und dadurch auf ihren Wert für das fernere Schaffen zu erproben, so kehrt Wagner mit dem „Holländer", dieser romantischen Ballade, wieder in sein seelisches Zentrum zurück, und dadurch gewinnt dieses Werk sofort an innerem Gewicht; es gewinnt doppelt im Rahmen eines Wagner-Zyklus. Vom „Holländer" aus führt dann aber auch eine gerade Linie bis zu den Gipfelungen des zweiten „Tristan"-Aktes, sowie zu den „Meistersingern", und zwar erhalten „Tannhäuser" und „Lohengrin", die ja auch während Wagners theaterpraktischer Tätigkeit in Dresden geschrieben wurden, in diesem Zusammenhang des Gesamtwerkes die Bedeutung großer Studien zum szenischen Personalstil des Meisters. Denn dies war nun das eigentlich Entscheidende dieses Zyklus: selbst wer sich schon darüber im klaren war, daß Wagner primär weder Dichter noch Musiker, sondern Gestalter des Theaters und der Szene ist, erhielt diese Erfahrung in einer bisher noch nicht erlebten Weise bestätigt. Ganz abgesehen von der — selbstverständlich ebenfalls wichtigen — Aufgabe, musikalische Stilformen beherrschen zu lernen, haben die drei ersten Opern Wagners vor allem den Sinn der Auseinandersetzung mit dem Szenischen bestimmter Operntypen: Mit den „Feen" eignet sich Wagner die Szene der deutschen romantischen Oper eines Weber und Marschner an; auch macht er sich bei dieser Gelegenheit gleich mit dem deutschen Singspiel vertraut (Gunther-Drolla im zweiten Akt). Im „Liebesverbot" sucht er die italienische Oper zu bewältigen, und die Zwiespältigkeit dieses Werkes rührt eigentlich weniger von der — an sich sehr sorglos ausgeführten — Musik her als vielmehr von dem Mißlingen des offenbar geplanten Versuches, Seria und Buffa in einem Werk zu vereinigen, was begreiflicherweise über die Kräfte des jungen Wagner ging. Mit dem „Rienzi" schließlich macht sich Wagner die starre, typisierte Monumentalität der großen historischen Prunkoper dienstbar, wie sie Paris ausgebildet hatte. Es läßt tief blicken, daß bei diesen drei grundlegenden stilistischen Auseinandersetzungen die Bewältigung des d e u t s c h e n Vorbildes mit den „Feen" das stichhaltigste Werk dieser Jugendgruppe zur Folge gehabt hat. Nach diesen entwicklungsmäßig notwendigen Abstechern ins Italienische und Französische kehrt Wagner dann mit dem „Fliegenden Holländer" in sein eigenstes Gebiet zurück; man spürt förmlich, wie lange zurückgestaute Kräfte sich heftig strömend Bahn brechen (der „Holländer" ist in Paris ja auch in ganz kurzer Zeit geschrieben worden), und die räumliche Entfernung von Deutschland, die Sehnsucht nach der Heimat als dem Urland

der Romantik hat der ſzeniſchen Bildhaftigkeit dieſer nordiſchen Seefahrerballade jene aus dem Innern ihres Schöpfers quellende Überzeugungskraft gegeben, die ſich dem Hörer immer wieder unmittelbar mitteilt, die ſich auch auf die Muſik erſtreckt und die ſelbſt etwas konventionell geratene Strecken wie die Partie des Daland durch die Ganzheitlichkeit des Werkes überdeckt. Was im „Holländer" im ſtürmiſchen Anlauf errungen wurde, wird im „Tannhäuſer" und „Lohengrin" klug wägend ausgebaut: ein aus dem Geiſt der deutſchen Romantik erwachſenes Szenengefüge, eine deutſche muſikdramatiſche Ausdruckstechnik, die nicht nur alles Augenhafte durchformt, ſondern auch die muſikaliſche Sprache durch immer ſtärkere Ausbildung dramatiſcher Charakterſymbole (der ſogenannten „Leitmotive") nach ihrem Willen bildet. Vielleicht hat der „Ring des Nibelungen" in der Geſamtentwicklung Wagners die Aufgabe gehabt, dieſe ſpezifiſch m u ſ i k a l i ſ c h e Dramatik geſondert durchzubilden. Der Leipziger Zyklus bringt den „Ring" geſchloſſen erſt n a c h dem „Parſifal". Das hat im Rahmen einer Wiedergabe des dramatiſchen Geſamtwerkes gewiß etwas von einer Notlöſung an ſich; aber ſchließlich ſcheitert am „Ring" ja ſowieſo die folgerichtige Durchführung der Abſicht, alle Werke nach der Zeitfolge ihrer Entſtehung aufzuführen, da in der großen Pauſe der Arbeit am „Siegfried", „Triſtan und Iſolde" ſowie „Die Meiſterſinger von Nürnberg" liegen. Und gerade dieſer vorläufige Verzicht auf die erſte größere Hälfte des „Ringes" zwang aber auch wieder zum Nachdenken über den rieſigen Sprung vom „Lohengrin" zu „Triſtan und Iſolde". Von der Aufführung dieſer beiden Werke trug man klare, gegenſätzliche Eindrücke davon: beim „Lohengrin" verlagerte ſich der größte Teil der Wirkung auf das Szeniſche, das ja vom Monolog bis zur Maſſenſzene, von finſterer Nacht bis zum hellichten Tag tatſächlich alles mobiliſiert und im Zuſammenhang mit den anderen Werken wie eine große ſzeniſche Studie erſchien. Im „Triſtan" dagegen herrſcht das muſikaliſche Element wie nie zuvor, das Szeniſche wird vom muſikaliſchen Element geradezu aufgeſogen. Nie hat Wagner e i n e r Seite ſeiner vielfältigen Begabung, dem Muſiker, mehr nachgegeben wie in dieſem Werk, und die vermittelnde Rolle der zwiſchen dieſen beiden Werken geſchaffenen Teile des „Ringes" iſt offenſichtlich: die konſtruktiv-ausgedehnte Anlage des vierteiligen „Ringes" zwang Wagner einfach, das muſikaliſche Prinzip der dramatiſchen Charakterſymbole ſtärker auszubilden als bisher, und das engmaſchige Gewebe dieſer muſikaliſchen Symbole iſt ja als weſentliches Bindemittel der Tetralogie nicht hinwegzudenken. Nun bot der „Triſtan"-Stoff noch viel größere Möglichkeiten, das eigentlich muſikaliſche Element zum Hauptträger des ſeeliſch-dramatiſchen Geſchehens zu machen, alſo das muſikdramatiſche Prinzip des „Ringes" noch viel folgerichtiger anzuwenden, und man möchte dies auch als den eigentlichen Grund für das Aufgeben der Arbeit am „Ring" und das Aufnehmen des „Triſtan" betrachten. Wagner ſelbſt gibt die Unmöglichkeit, in abſehbarer Zeit eine Aufführung des Nibelungenringes zu erreichen, als Grund für die Einſtellung der Kompoſition an; vielleicht iſt das aber mehr der Anlaß geweſen, denn äußere Hindernisgründe ſind bei ſolchen Werken wohl kaum das Entſcheidende. Wagner wird, wenn auch zunächſt mehr unbewußt als bewußt, gefühlt haben, daß der „Triſtan"-Stoff der für ihn zur Zeit weſentlichere war, und zog die Folgerungen. Nachdem Wagner nun in dieſem Werk ſeine ſpezifiſch muſikaliſche Seite bis in ihre letzten Möglichkeiten verfolgt hatte, war auch der Weg frei für die „Meiſterſinger", in denen der deutſche muſikdramatiſche Stil Wagners ſeine höchſte und gültigſte Ausprägung fand. Die Bedeutung des Szeniſchen iſt hier in vollem Maße wiederhergeſtellt, wieder ſind vom Monolog bis zur Maſſenſzene, von der Nacht bis zum hellen Tag alle dramatiſchen Mittel eingeſetzt; doch ſind ſie unterbaut von einer meiſterlich beherrſchten, allen Stufungen des Ausdrucks zugänglichen Sprache der muſikaliſch-dramatiſchen Symbole und einer dichteriſchen Kraft des Wortes, der die letzten Feinheiten der deutſchen Sprache zugänglich ſind. Alles, was Wagner in früheren Werken ſich in dichteriſcher, ſzeniſcher und muſikaliſcher Hinſicht erarbeitet und bis zu letzter Vollendung der geſtalteriſchen Beherrſchung geſteigert hatte, iſt dieſem Werk zugute gekommen. Dazu die beflügelnden Kräfte, die Wagner aus dem Stoff als ſolchem entgegengeſtrömt ſind. Der in der Wagnerſchen Stoffwelt ſonſt vordergründige Erlöſungsgedanke tritt zurück, die Aufgabe, das deutſche Bürgertum der Vergangenheit als nationale und kulturelle Weſenheit in einem großen Kunſtwerk zu geſtalten, hat in Wagner unterbewußte Mächte aufgeweckt, die bisher in dieſer Stärke nicht zur Geltung kamen und die ſich

aus dem Ahnenerbe Wagners herleiten. Jahrhunderte hindurch sind die Vorfahren Wagners Glieder des obersächsischen Volkstums gewesen; als Dorfschulmeister und Kirchenbeamte standen sie in unmittelbarer Verbindung mit dem Volk und trugen von jeher den geschärften Instinkt eines kulturell hochbefähigten, aber geschichtlich hart geprüften Volkstums in sich. Wenn dieses seelische und blutsmäßige Ahnenerbe als tragendes Element der „Meistersinger" angenommen wird, so ist das keine Phantasterei, sondern eine Notwendigkeit. Ohne die spezifisch sächsische Wesenheit in Wagner hätte dieses Werk nie geschaffen werden können, und so ist in dem Zusammenklang gestaltender Faktoren, denen diese Spitzenleistung deutscher Kunst ihr Entstehen verdankt, der deutliche stammesmäßige Unterton nicht zu überhören, am wenigsten für Wagners Landsleute, bei denen wohl eine gewisse Genugtuung darüber zu verstehen ist, daß dieses Werk durch symbolischen Zufall am 10. April 1938 gerade in der Vaterstadt seines Schöpfers aufgeführt wurde.

Was nun die Wiedergabe der Werke anbelangt, so ist bei einem derartigen Zyklus selbstverständlich in erster Linie der Gesamteindruck wesentlich, und dieser ergibt zunächst und vor allem ein von Vorstellung zu Vorstellung wachsendes Gefühl der Hochachtung vor diesem Riesenmaß opfervoller Arbeit im Dienst treuer Werkwiedergabe und das Gefühl der Dankbarkeit, die geschlossene Reihe der Wagnerschen Werke einmal erleben zu können. Was die Spielleiter Hans Schüler („Die Hochzeit", „Die Feen", „Das Liebesverbot", „Rienzi" „Die Meistersinger von Nürnberg") und Wolfram Humperdinck („Der Fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde"), der verstorbene Bühnenbildner Karl Jacobs und sein Nachfolger, der einfallsreiche Max Elten, die musikalischen Leiter Paul Schmitz („Die Hochzeit", „Die Feen", „Rienzi", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg") und Oscar Braun („Das Liebesverbot", „Fliegender Holländer", „Lohengrin"), der Chordirektor Johannes Fritsche und — diesmal sei er nicht vergessen! — der technische Direktor Oswald Ihrke hier geleistet haben, läßt sich im einzelnen nicht schildern. Man möchte auf eine Fülle von Einzelheiten eingehen; etwa die Schleierprojektionen in den „Feen", das durch die Tiefe der Bühne abfahrende Holländerschiff, die individuelle Kostümierung jedes einzelnen Mitwirkenden in der Festwiesenszene der „Meistersinger" und die gerade dadurch erreichte Großartigkeit der bildhaften Wirkung. Man möchte viele Darsteller nennen; man muß dies tun bei besonders wichtigen und erfreulichen Stützen der Gesamtreihe wie bei August Seider (Arindal, Rienzi, Erik, Tannhäuser, Lohengrin, Stolzing), Grete Kubatzki (Ada, Elisabeth, Elsa) und Friedrich Dalberg (Raimondo, Daland, Hermann, Heinrich, Pogner). Man erinnert sich an manche schöne Leistung wie die Isolde von Margarethe Bäumer, den Adriano von Camilla Kallab, der Wagnerrollen überhaupt recht gut liegen, den David von Hans Fleischer, den Hans Sachs von Walter Zimmer, den Kothner von Horst Falke. Man hat von den Gästen Rudolf Bockelmann in guter Erinnerung. Doch wozu in ein langes Aufzählen geraten! Entscheidend ist bei einem solchen Zyklus der Gesamteindruck, und dieser kann nur ein Empfinden auslösen: Hochachtung vor dieser Gesamtleistung und Dankbarkeit dafür, daß wir so etwas erleben können.

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Hatte ich in meinem letzten Bericht Klage geführt und, soweit es mir der geistige Maulkorbzwang im Schuschnigg-Österreich gestattete, abzurechnen versucht, daneben aber auch Hoffnungen genährt für die kommende Zeit, so ist durch die wunderbare Tat des Führers, der uns Deutschösterreichern mehr gebracht hat als wir hoffen durften, die Atmosphäre wie mit einem Schlage gereinigt und der Weg in eine glückliche Zukunft auch für die österreichische Musik und den stammblütigen österreichischen Musiker offen. Um wieviel freier wird sich nun auch die Berichterstattung über das Wiener Musikleben bewegen dürfen als noch vor kurzem, wo jede, auch die berechtigtste Kritik, etwa an der Oper, den Schreiber nicht nur mißliebig machte, sondern geradezu als Verräter am Vaterlande brandmarkte und mit Amtsverlust und ähnlichen Strafen bedrohte, — wo man Leistung und Begabung nicht

nach ihrem Wert beurteilte, ſondern nur danach, ob der Betreffende brav „regierungstreu“ geſinnt ſei. In der Verbotszeit hatte es nicht nur der Muſiker, der ſchaffende wie der ausübende, ſondern auch der Muſikberichterſtatter ſchwer, ſich zur deutſchblütigen Kunſt zu bekennen. Mit dem Gefühle der Befreiung von unerträglichem Druck und roheſter Gewaltherrſchaft, von geiſtiger wie ſeeliſcher Knechtung gehn wir Öſterreicher wieder an unſere Arbeit im Dienſt für Volk und Vaterland, um auf dem Sondergebiet der deutſchen Muſik Mithelfer am Werk unſeres geliebten Führers zu ſein.

Noch vor dem Umbruch lag das zweite Geſellſchaftskonzert unter Oswald Kabaſta, ein Bachkonzert, das in dem großen „Magnificat“ gipfelte. Desgleichen der dritte Abend der Bläſervereinigung der Wiener Philharmoniker, der uns mit einer „Kleinen Abendmuſik“ von Hans Hadamovſky bekannt machte, einem Quartett für zwei Oboen, Engliſchhorn und Fagott, deſſen Originalität umſo hervorſtechender iſt, als ſie ſich innerhalb ganz einfacher Kunſtmittel äußert: in der lebhaft und ſchön bewegten Stimmführung bricht zugleich ſo viel Heiterkeit und Schalkheit durch, daß man dieſer lieblichen Muſik, beſonders dem reich gemodelten Variationenſatz, einem Prachtſtück echt öſterreichiſcher Stimmung und Laune, wegen ſeines hohen künſtleriſchen Wertes volle Anerkennung zollen und wiederholte Aufführung wünſchen muß.

Gleichſam als Tauſchgabe zu einem Konzert, das kürzlich in Berlin ſtattfand und ausſchließlich öſterreichiſchen Komponiſten gewidmet war, galt ein Abend der akademiſchen Mozartgemeinde, mit Proben des zeitgenöſſiſchen Schaffens im Reich. Neben einer zwiſchen Klaſſizität und Moderne guten Ausgleich findenden Klavierſonate von Walter Jentſch ſtanden humorvolle Lieder von Hugo Raſch auf Texte von Wilhelm Buſch und leicht ſangbare und melodieſelige von Walter Kleſiſch, ferner eine ſehr neuartig und eigenwillig geführte Klavier-Violin-Sonate von Rudolf Petzold, endlich ein friſch muſiziertes, thematiſch abwechſlungsreiches Streichquartett von C. L. Hammer. — Von ſtarken Eindrücken begleitet war ein eigener Abend mit Werken von Joſef Marx. Die prachtvolle Triophantaſie für Klavier, Violine und Cello, von Fritz Kuba, Herbert Prix und Jutka Prix-Zahornaczky mit Schwung gemeiſtert, und zwei Klavierſtücke, das Präludium in es-moll und die Rhapſodie, deren beſondere Schönheiten in Frieda Valenzi eine, alle Schwierigkeiten überwindende großzügige und verſtändnisvoll eindringende Interpretin fanden, umrahmten eine große Anzahl von Liedern, die ja das Hauptſchaffensgebiet des öſterreichiſchen Meiſters Joſef Marx ausmachen. Neben ſolchen, die längſt in die Weltliteratur des Geſanges übergegangen ſind, ſtanden auch weniger bekannte und es war beglückend, in der reifen Vollkunſt der Opernſängerin Margret Skoda und der Klavierbegleitung des Komponiſten ein ſo gerundetes und weit ausgreifendes Bild von der muſikaliſchen Perſönlichkeit des gefeierten Liedmeiſters zu erhalten. Ein einführender Vortrag von Erich Müller hatte in kluger Art die vorbereitende Stimmung herbeigeführt.

Vor der gewaltigen Zeitenwende, die auch eine Wende zum Großen im Wiener Muſikbetrieb werden muß, lag auch noch eine doppelte Neuaufführung in der Staatsoper: Bizets „Djamileh“, ſeit den Tagen der Renard in Wien nicht mehr auf dem Spielplan, wirkte auch heute noch mit ihrer reizvollen zarten Muſik, wenn ſie auch neben der nur um drei Jahre ſpäter liegenden „Carmen“ auf die Dauer kaum wird beſtehen können. Aber die Liebesintriguen, mit denen die kluge Sklavin den von ihr wahrhaft geliebten Herrn ſchließlich doch für ſich gewinnt, indem ſie, die Verſtoßene und Weggeworfene, in Verkleidung als die erwartete neue Dienerin vor ihn hintritt und ihn bezaubert, ſie ſind ſo recht die Sphäre, in der die feine und ſubtile Art von Bizets Muſik ihre beſten und ſchönſten Einfälle hervorbringt. — Mit ungleich kräftigeren und derberen Farben iſt die zweite Neuheit ausgeſtattet; die die Staatsoper noch knapp vor dem Umbruch herausbrachte: die Oper „Iwan Sergejewitſch Taraſſenko“ von Franz Salmhofer, die in einen einzigen, etwas überfüllten Akt ein düſteres Seelengemälde aus dem ruſſiſchen Volksleben zuſammenfaßt, deſſen Stoff ſich der Komponiſt ſelbſt zurechtgelegt und geſtaltet hat. Der Held des Stückes iſt der Schmied Taraſſenko, der von ſeinem geliebten Mädchen wegen eines jüngeren Nebenbuhlers verſchmäht worden iſt; aus ſeiner großen unglücklichen Liebe heraus bringt er das Opfer, einen Mord, den der junge

Rivale begangen hat, auf ſich zu nehmen und ſich fälſchlich für den Mörder auszugeben. So gelingt es ihm, der freiwillig in den Tod geht, indem er, wie Triſtan, ſich ſelbſt in den Degen des wachthabenden Offiziers ſtürzt, das Glück des geliebten Mädchens zu ſichern. Dieſes durch allerhand kleinere Züge bereicherte buntſchillernde Lebensbild gibt dem Komponiſten, der ſich ſchon in ſeinen beiden Balletten „Das lockende Phantom" und „Der Taugenichts", ſowie in der knapp vor Jahresfriſt gleichfalls bei uns zur Uraufführung gebrachten Oper „Dame im Traum" in mannigfachen Gebieten des bühnenmuſikaliſchen Ausdrucks bewährt hat, Gelegenheit, auch hier angenehm dahinfließende unverkünſtelte Muſik in ſorgfältiger Ausführung zu ſchreiben, die namentlich in den großen Volksſzenen mit ihren, dem weichen ruſſiſchen Volksgeſang angenäherten Chören und revolutionären Auftritten bühnenwirkſam und abwechſlungsreich genug iſt. Im Gegenſatz zu der bedenklichen Erotik von Salmhofers letzter Oper „Dame im Traum", die ſich in hemmungsloſen Wunſchträumen auslebt und hierfür die unbezwingliche Dämonie einer böſen Geiſtererſcheinung verantwortlich machen möchte, gibt uns der Komponiſt hier ein wirklichkeitsnäheres und daher auch ſeeliſch feſſelnderes Erlebnis, das, von einer gefällig eingänglichen Muſik umſponnen, dem Zuhörer einen unproblematiſchen, ſchlicht und einfach wirkenden Kunſtgenuß gewährt.

Und dann kam der Umbruch.

Was ich in meinem letzten Bericht nie zu hoffen gewagt hätte, es hat ſich in wenigen Tagen erfüllt. Und die Schranken ſind gefallen — und werden noch weiter fallen —, die ſich dem Aufbau einer wahrhaft deutſchen Muſikpflege auch in Wien und in Öſterreich entgegengeſtellt und uns ſo ſehr bedrückt hatten.

Ich habe den Leſern unſrer ZFM in meinen Berichten ja ſtets nur das Wertvolle aus dem Wiener Muſikleben kritiſch vorgeführt, aber dieſe Blätter rein erhalten wollen von der Flut jüdiſcher und bewußt antideutſcher Veranſtaltungen, die dem Antlitz der Muſikſtadt Wien oft ſo häßliche und entſtellende Züge und eine wahrhaft beſchämende Phyſiognomie aufgedrückt haben. Allein ſchon die vor etwa Jahresfriſt durch einen jüdiſchen Emigranten erfolgte Gründung eines ſogenannten „Modernen Konzertorcheſters" verfolgte z. B. die Aufgabe, unter dem Deckmantel einer ſcheinbaren Objektivität und unter gelegentlichen Paradekonzerten mit klaſſiſchen Muſikwerken die eigentlichen Zwecke und Ziele zu verbergen, die ausſchließlich auf die Propagierung jüdiſcher Muſikerzeugniſſe abgerichtet waren. Lebendige, „musica viva", ſollte gepflegt werden; dies war das Schlagwort, das, nach einem geiſtreichen Witzwort von Joſef Marx, beſſer „musica Tell-awiva" gelautet hätte! Dies und alles Ähnliche iſt für immer aus dem Wiener Muſikleben verſchwunden, das nun erſt ſich ſeiner großen und verpflichtenden Tradition im uneingeſchränkten Sinne wird würdig erweiſen und den Namen einer der erſten Muſikſtädte der Welt mit Stolz tragen können.

Ungeheuer war der Jubel, mit dem die erſten Konzerte das große deutſche Geſchehen unſerer Tage feierten. Das philharmoniſche Konzert unter Knappertsbuſch und die Feſtkonzerte unter Kabaſta, Reichwein und Karl Böhm wurden demgemäß mit den beiden deutſchen Hymnen eröffnet. Bach und Bruckner, der erſtere mit ſeinem III. Brandenburgiſchen Konzert, der zweite mit der VIII. Sinfonie, ſie deuteten in dem philharmoniſchen Konzert unter Knappertsbuſch ſinnbildlich das neue Band an, das die Einheit deutſcher Art und Kunſt umſchlingt. Kabaſtas Beethoven-Zyklus hält bei der VII. und VIII. Sinfonie; in dem dazwiſchen geſpielten Violoncellkonzert Schumanns gab der Soliſt, Enrico Mainardi, der ſchwärmeriſchen Melodik des Werkes alle verträumte Süße und herbe Männlichkeit, die es verlangt. Reichweins Konzert mit dem Tonkünſtler-Orcheſter rückte, nach der einleitenden Euryanthen-Ouvertüre, die I. Sinfonie von Brahms in den Mittelpunkt ſeines ausgezeichneten und von den Wienern mit aufrichtiger Freude aufs neue begrüßten Muſizierens; es folgten drei von Reichwein komponierte und von Ellen Reichwein mit feſten ſtimmlichen und mimiſchen Ausdruck geſprochene Melodramen nationalen Inhaltes, und zum Schluß das Meiſterſinger-Vorſpiel. Endlich das 7. Sinfoniekonzert von Dr. Karl Böhm: hier reichten ſich Händel und Schubert, Mozart und Wagner die Hände. Wüßten wir nicht längſt, welch große und ſtilerfaſſende ſichere Geſtaltungskraft Karl Böhm beſitzt, ſo hätte es dieſer Abend aufs neue und glänzendſte beweiſen müſſen. Wie fein dämpft er die Streicher ab, wenn (in

der großen Schubertsinfonie in C-dur) die Holzbläser führend sind! Wie herrlich weiß er den Solisten des Abends, Wolfgang Schneiderhan in Mozarts A-dur-Konzert, den Konzertmeistern Franz Bruckbauer und Rudolf Malcher in den Soloviolinen und Nikolaus Hübner im Solocello des Händelschen Concerto grosso Nr. 7, zum vollen Ausleben ihrer schönen Partien zu verhelfen, indem sich das Tutti-Orchester gleichsam als vierter konzertierender Solopart ihnen in achtungsvollem Wechselspiel gegenüberstellt. Mit welch großzügigem Schwung arbeitet er die uns schon so wohl vertraute Thematik der gewaltigen Schubert-Sinfonie oder auch des Meistersinger-Vorspiels heraus! Ihm gebührt im künftigen Wiener Musikleben ein erster, ein allererster Platz!

Auch der Wiener Männergesangverein und der Schubertbund, die beiden mächtigsten Vertreter des in unserer Stadt mit so viel Eifer und nationaler Begeisterung gepflegten Männerchors, feierten die erfüllte Sehnsucht der Wiener Sängerschaft nach der Wiedervereinigung mit dem alten Reich in feierlichen Stunden. In dem Festkonzert des Männergesangvereins konnte sich die Seele deutschen Singens in Chören von Schubert und Bruckner so recht aussprechen, und ein dankbares Gedenken auch dem langjährigen Führer und Erzieher des Männergesangvereins, dem vor 100 Jahren geborenen Eduard Kremser, dargebracht werden. An diesem Abend fiel auch eine von Karl Pilß geschaffene Siegesfanfare für Trompeterchor auf, die in besonders glücklicher Weise die Themen der beiden deutschen Hymnen, des Deutschlandliedes und des Horst Wessel-Liedes, kunstvoll verknüpft und ausspinnt.

In der Staatsoper wies eine festliche Aufführung des „Ringes" wie ein leuchtendes Mal in die Zukunft: der „deutsche Spielplan", den die Wiener Oper damit inauguriert hat, konnte nicht eindrucksvoller, klarer und entschiedener zum Ausdruck gebracht werden als durch diese vier festlichen Darbietungen des größten Bühnenwerkes des Bayreuther Meisters. Auch daß die Aufführungen Hans Knappertsbusch anvertraut waren, begrüßen wir als ein gutes Vorzeichen. In dieser Gabe des „Ring"-Zyklus sehen wir aber auch den Versuch, dem Führer und Schöpfer Großdeutschlands, der, wie kein zweiter Volksmann neben oder vor ihm, Verständnis und Liebe für das Höchste in der Kunst besitzt, dafür zu danken, daß seine sorgende Liebe nicht müde wird, Mittel zu ihrer Hebung und Pflege zu finden oder zu schaffen.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Lösung des musikalischen Doppelsinn-Silbenrätsels.

Von Fritz Müller, Dresden (Januar 1938).

Aus den im Januarheft des Jahrganges genannten Silben waren die folgenden Worte zu bilden:

| | |
|---|---|
| Fährmann | Schwärmer |
| Rochlitz | Lasso |
| übermäßig | Altenburg |
| Hammerschmidt | Nase |
| Lübeck | Denkmäler |
| Isaak | Gerber |
| Nägeli | Engführung |
| gebunden | Zelter |
| Kittel | Obrist |
| Abendroth | Giraffe |
| Mixtur | Engel |
| Imitation | Notierung |
| Naturtöne | |

deren Anfangsbuchstaben den altenglischen Kanon ergeben

„Frühling kam ins Land gezogen".

Insgesamt 143 richtige Lösungen gingen zu dieser Aufgabe ein — eine Zahl, die für sich selbst spricht! Und dabei ließen es viele Einsender nicht bei der richtigen Lösung allein bewenden: Kompositionen, Gedichte und Zeichnungen kamen diesmal in besonders großer Zahl, in denen der Jubel

über den anbrechenden Frühling in der Natur wie im Leben unseres Volkes zum schönsten Ausdruck kam! Das Los entschied zunächst:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Oberschütze W. Haseke, Rgts-Musik, Bad Reichenhall;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Chorrektor Wolfgang Scholz, Liegnitz;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Dr. Ernst Cremer, 1. Kapellmeister am Nationaltheater Mannheim

und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Robert Aschauer, Linz/D. — Gymnasialoberlehrer Paul Bauer, Eisenberg — Frau Anna Hahn, Bayreuth — Arthur Heinke, Kammermusiker, Coburg.

Für eine Sonderprämierung im Werte von je Rm. 8.— haben wir ferner ausgewählt: Die ganz ausgezeichnete Musik über den Sommer-Kanon für Flöte und Streichquartett von Helmut Bräutigam, deren Durchsicht schon Freude macht, um wieviel mehr müssen Musikanten daran Vergnügen haben! Eine sehr gut gearbeitete dreistimmige Vokalfuge von Prof. Georg Brieger-Jena; ein fein kanonisch gestaltetes Streichtrio von Studienrat Martin Georgi-Thum; Lehrer Fritz Hoß'-Salach klangvolle Vertonung für Männerchor von Josef Eichendorffs „Frischer Fahrt", die — trotz der beigefügten zeichnerischen „Mixtur" — sehr hübsch klingt; die vortrefflichen Variationen über ein altes deutsches Volkslied für 2 Klaviere zu 4 Händen von Kantor Paul Kröhne-Zwickau; den sauber gearbeiteten Kanon über „Herr, Deine Güte reicht so weit" für 2 Stimmen und Orgel von KMD Arno Laube-Borna; MD Bruno Leipolds (Schmalkalden) ausgezeichnete Geigen-Melodie, die von einem begleitenden Klavier zart umrankt wird; die Frühlingsmarschweise für Buben und Mädels und Blockflöten von Oberstudiendirektor Carl Rorich, die musizierender Jugend helle Freude bereiten wird; den lieblichen Maientanz für Streichquartett von Ernst Sickert-Tharandt und die, wie immer, vortreffliche Humoreske für 2 Celli von KMD Richard Trägner-Chemnitz, die zwar zwei tüchtige Spieler verlangt, dann aber Spielern und Hörern große Freude bereiten wird. Unter den Dichtungen seien mit je einem Sonderpreis in Höhe von Rm. 8.— bedacht: Hauptlehrer Otto Degers (Freiburg i. Br.), Lehrer Max Jentschuras (Rudersdorf) und Theodor Röhmeyers (Pforzheim) Jubelgesänge zum Tag des Großdeutschen Reiches, Rektor R. Gottschalks (Berlin) köstliches Gedicht in Busch-Manier über die Mehrdeutigkeit der einzelnen Rätselworte und Studienrat Carl Bergers (Freiburg) Zusammenfassung der zahlreichen Frühlingsgedichte der Weltliteratur.

Einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 6.— erhalten: Lehrer Hans Becker-Unterteutschenthal, der ein kleines zweistimmiges Wanderlied für Kinderstimme beifügt, Studienrat Ernst Dahlke-Dortmund, den die Aufgabe zu einem festlichen Sängerspruch „Tusch" anregte, Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, der das Rätselwort für Männer- und Frauenchor wirkungsvoll vertonte; stud. phil. Günther Mache-Jena, dessen Kantate „Arbeitsweihe" für Männerchor und Orchester als ein vortrefflicher kleiner Versuch einer Musik für Gemeinschaftsfeiern im Arbeitsdienst u. ä. angesehen werden darf; Kantor Max Menzel-Meißen, der ein Rondo lirico als Frühlingsgruß für Alt-Saxophon und Klavier in einer dem Instrument angemessenen, geschickten Verarbeitung übermittelt; Bruno Schneider-Halle, für sein hübsches Menuett für kleines Orchester; das fein gesetzte klangvolle Frühlingslied für Frauenchor von Studienassessor Paul Zoll-Darmstadt; sowie die zahlreichen Kanons für Ein- und Mehrstimmen von Organist Herbert Gadsch-Großenhain i. Sa., Gymnasialmusiklehrer Bernhard Klein-Altenburg, Rudolf Kocéa-Wardt, Erich Margenburg-Wittenberg, Anton Schütz, Chordirektor in Böhm.-Leipa, und Gymnasialmusiklehrer Ernst Tanzberger-Jena. Auch den Dichtungen von Eva Borgnis-Königstein i. T., Dr. O. Braunsdorf-Frankfurt a. M., Martha Brendel-Augsburg, Dr. Karl Förster-Hamburg, Walter Heyneck-Leipzig, Konzertmeister Hermann Stahl-Gröna, Bruno Wamsler-Lauscha und Studienassessor Hans Watzke-Bergedorf gebührt je ein Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 6.—. Und schließlich erhalten noch einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 4.—: Carl Ahns-Jena (drei einfache Lieder mit Gitarrebegleitung), Annina Colombara-Berlin (einfacher zweistimmiger Kanon), Georg Winkler-Leipzig (Frühlingsverse mit Bild), Hans Kautz, Offenbach a. M. (Frühlingslied für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßsolo mit Begleitung von Geige, Cello und Klavier und Frühlingstraum für Klaviersolo).

Wir bitten alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Richtige Lösungen sandten ferner noch ein:

Heinrich Anke, Leipzig — Henry Apelles, Jugendpfleger, Stettin —

Walter Baer, Kantor, Lommatzsch/Sa. — Hans Bellstedt, stud. phil., Bremen — Margarete Bernhard, Radebeul — E. Binding, Frankfurt a. M. — Lehrer Walter Bredthauer, Bückeburg — Lehrer M. Brieger, Saarau, Krs. Schweidnitz —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße O.-S. —

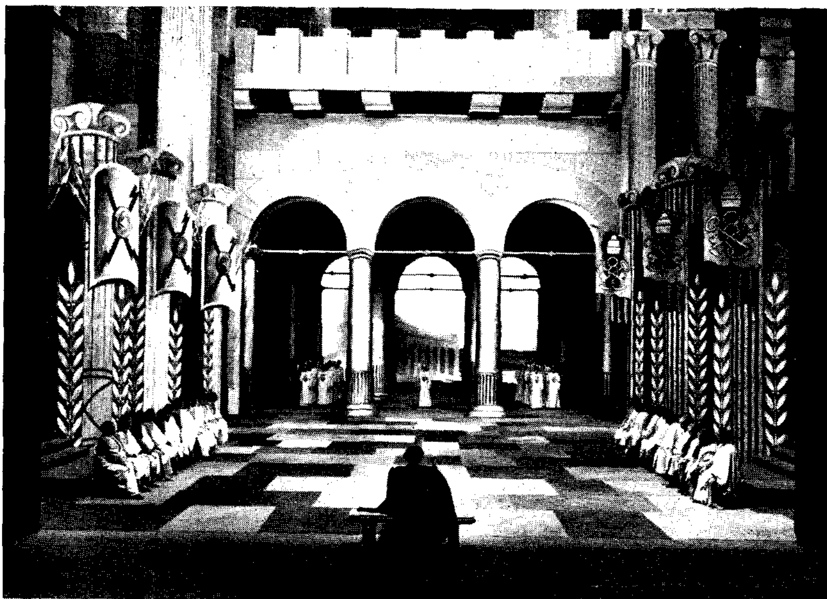
Paul Döge, Borna b. Leipzig — Anne-Katrin Frfr. v. Dobeneck, Gleiwitz —
Rolf Eller, stud. phil., Leipzig —
Manfred Fladt, Stuttgart —
Anneliefe Gibhardt, Jena — Amtsgerichtsrat G. Gland, Schlotheim — Arthur Görlach, Poftmeifter, Waltershaufen/Th. — Gertrud Grau, Magdala b. Jena —
Bianca Hannemann, Wefermünde — Adolf Heller, Karlsruhe — Frau Anni Heß-Meyer, Durlach/B. — Direktor Fritz Hildsberg, Dresden — Urfula Hoffmann, Jena — Wilhelm Holtmann, Duisburg — Jofef Huber, Organift, Effen — Käthe Hupfer, Dresden —
Domorganift Heinrich Jacob, Speyer —
Anneliefe Kaempffer, Privat-Mufiklehrerin, Göttingen — Margarete Katz, Hagen i. W. — Maria Keyl, Mufiklehrerin, Neiße — Elfa Koch, Mufiklehrerin, Oettingen — Hans Joachim Kößiger, Bünde — Emma Krenkel, Mufiklehrerin und Organiftin, Michelftadt — Jofef Krufe, Coesfeld i. W. — Oskar Kroll, Wuppertal-B. — Dr. Hans Kummer, Köln-Braunsfeld (deffen richtige Löfung der letzten Aufgabe gleichzeitig noch nachzutragen ift) — Paula Kurth, Heidelberg —
Erich Lafin, Studienrat, Greifenberg i. P. — MD H. Langguth, Meiningen — MD Bruno Leipold, Schmalkalden — Martin Lorenz, Kammermufiker, Coburg — Prof. Dr. Alfred Lorenz, München — Dr. Wilhelm Lütge, Olivos-Argentinien —
Max Meutzner, Kammermufiker, Coburg — Hubert Meyer, Amtsinfpektor, Walheim b. Aachen — Albin Mucke, Lehrer, Volksdorf — Hugo Müller, Dresden —
Amadeus Neftler, Leipzig — Artur Norkus, Stettin —
Hedwig Okfas, Budwethen — Roland Orlamünder, stud. phil., Weimar —
Martha Palme, ftaatl. gepr. Mufiklehrerin, Georgswalde CSR. — Margot Panofch, ftaatl. gepr. Klavierlehrerin, Hagen-Hafpe — Friedrich Pieper, Mufikalien-Sortimenter, Dresden — J. Proß, Jena — Johannes Przechowfki, Berlin-Charlottenburg — Prof. Eugen Püfchel, Chemnitz
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Generalfekretär Dr. Max Raab-Freiwalden, Reichenberg CSR., — Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin — Wilhelm Rathert, Lehrer, Gladbeck i. W. —
Vera Suter, Pianiftin, St. Gallen/Schweiz —
Robert Schaar jun., Organift, Delmenhorft i. O. — Kantor Walther Schiefer, Hohenftein-Ernftthal — Alfred Schmidt, Dresden — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianift, Hagen i. W. — Ernft Schmidt, Gymnafialmufiklehrer, Hamm i. W. — Herbert Schmidt, Jena — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — Karl O. Schmitzer, Duppau CSR. — H. Schönnamsgruber, Nördlingen — Carl Schröder, Hamburg — Ernft Schumacher, Emden — Heinz v. Schumann, Chordirigent, Königsberg — Grete Schultz-Stegmann, Quedlinburg — Victor Schwinghammer, Konzertpianift, Dresden —
Albert Staub, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Irene Töpfer, ftaatl. gepr. Mufiklehrerin, Eifenberg — Rudolf Töpfer, Eifenach — Studienaffeffor R. Tretzfch, Auerbach i. V. — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul — Rat Ungethüm, Feldwies-Überfee —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. — Eugen Vogt, Efchenau i. Württ. —
Karl Wagner, Studienaffeffor, Neuftadt a. d. Weinftraße — Marie Wasmuht, Worms — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Prof. Dr. Heinrich Weber, Erlangen — Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Gerhard Weibgen, Nürnberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Studienrat Karl Wettig, Siegen — Otto Wiegand, Kiel — Ing. Nikolaus Winter, Wien —
Dr. Hans Joachim Zingel, Halle/S.

# Mufikalifches Silben-Preisrätfel.

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart.

Aus den nachftehenden Silben

a — a — a — a — an — bel — bu — ca — ci — der — di — e — en — er — et — eu — fa — ga — gang — ge — ge — go — ha — hum — i — i — irr — ki — kla — la — la — lan — le — le — li — li — li — lins — ma — mann — mel — na — net — ni — ni — ni — ni — phi — re — rer — ri — ri — ri — ri — rich — ru — ry — ta — ta — ta — te — te —



„Rienzi"



„Der Fliegende Holländer"

Richard Wagner-Feftaufführungen im Neuen Theater zu Leipzig

(Vergleiche Auffatz von Wolfram Humperdinck und Bericht von Dr. Horft Büttner)

(Aufnahmen E. Hoenisch-Leipzig)



„Tannhäuser“



„Rheingold“

Richard Wagner-Festaufführungen im Neuen Theater zu Leipzig

(Vergleiche Aufsatz von Wolfram Humperdinck und Bericht von Dr. Horst Büttner)

(Aufnahmen E. Hoenisch-Leipzig)

tin — tiv — the — tra — tur — u — ul — van — vi — vo — wes — zee — zi — zieh

bilde man 22 Wörter nachstehender Bedeutung. Zuerst die dritten, dann die ersten Buchstaben der aufgefundenen Worte, beide von oben nach unten gelesen, ergeben den Namen eines Komponisten und dessen Wahlspruch.

1. Gesangsart
2. Konzertmeister (engl.)
3. Berliner Domorganist, † 1916
4. italienischer Komponist und Kapellmeister (1758—1828)
5. ehemaliger Hofkapellmeister in Stuttgart und Weimar
6. Holzblasinstrument
7. Oper von Weber
8. polnischer Komponist (Schüler Salieris)
9. Oper von Verdi
10. Oper von Donizetti
11. italienischer Komponist (Palestrina-Stil)
12. Oper von Verdi
13. englischer Operndirektor (erste Freischütz-aufführungen in England)
14. Oper von Wagner
15. in den „Meistersingern" vorkommendes Regulativ
16. populärer österreichischer Komponist †
17. Komponist und Lehrer am Sternschen Konservatorium
18. italienischer Opern- und Oratorienkomponist
19. niederländischer Kontrapunktist (um 1400)
20. Figur aus einer Oper von Gluck
21. Oper von Kienzl
22. französischer Singspielkomponist (1731—92).

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. August 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Hugo Distler: Kleine Orgelchoral-Bearbeitungen Werk 8 Nr. 3. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Catherine von Drinker-Bowen und Barbara von Meck: Geliebte Freundin, Tschaikowskys Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. 477 S. Geb. Rm. 7.80. Paul List, Leipzig.

L. Friedmann: Geigenschule für den Anfang. Herausgegeben von der DAF gemeinsam mit dem deutschen Volksbildungswerk KdF. (Volksmusikalische Werkreihe: Werkschulen für den Gruppenunterricht). B. Schotts Söhne, Mainz.

Charlotte Hampe: Sieben kleine Barocktänze für Viola allein. Ries & Erler, Berlin.

Sir James Jeans: Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen. Aus dem Englischen übersetzt von G. Kilpper. 291 S. mit Abbildungen und Tabellen. Rm. 6.75. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Georg Krietsch: Sieben Lieder nach Gedichten von Hermann Löns für eine mittlere Singstimme und Klavier. Werk 18. Ries & Erler, Berlin.

Max Kronberg: König Walzer. Ein Johann Strauß-Lebensroman. Mit Bildern aus dem vor- und nachmärzlichen Wien. 349 S. 8°. Kart. Rm. 3.80, Ganzleinen Rm. 5.20. Otto Janke, Leipzig.

H. A. Mattausch: Spitzweg-Suite für Streichorchester. Partitur Rm. 7.50, Stimmen Rm. 10.—. Ries & Erler, Berlin.

Curt Moritz: Heitere Suite für fünf Holzbläser. Werk 12. Stimmen Rm. 6.—. Ries & Erler, Berlin.

David Pohle: Zwölf Liebesgesänge von Paul Flemming für zwei Singstimmen und zwei Geigen mit Generalbaß, herausgegeben von Willibald Gurlitt. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Helene Raff: Blätter vom Lebensbaum. 8°. 302 S. Geh. Rm. 4.—, geb. Rm. 5.50. Knorr & Hirth, München.

Ernst Riege: Burleske für Orchester. Ries & Erler, Berlin.

Heinrich Kaspar Schmid: Boarisch. Eine Folge von sechs altbayrischen Gstanzeln für einstimmigen Jugendchor und Schrammelmusik. Werk 104. Max Hieber, München.

Werner Trenkner: Kleine Festmusik für Orchester. Werk 29. Ries & Erler, Berlin.

Carl Maria von Weber: „Frühlingsgruß an das Vaterland" (Schenkendorf) für vierstimmigen gem. Chor. Neuaufgefunden und bearbeitet von Hans Fischer. Chorpartitur Rm. —.15. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

# BESPRECHUNGEN

## *Bücher:*

HANS WATZLIK: Die Krönungsoper. Ein Mozart-Roman. 310 S. Adam Kraft Verlag, Karlsbad-Drahowitz und Leipzig. 3.75 RM.

Dieser Musiker-Roman des sudetendeutschen Dichters Hans Watzlik gehört zu jener gediegenen und seltenen Gattung der Musikerromane, die mehr als rein biographische oder ästhetische Abhandlungen geeignet sind, für einen Tondichter und seine Werke zu werben, indem das Interesse zwangsweise durch die Lektüre geweckt wird und im Leser das Verlangen, nun auch die praktischen Beispiele des Gelesenen kennenzulernen. In der Schönheit und Klarheit seiner Sprache, in der Watzlik so eigenen romantisch ausdrucksvollen Schilderung ist dieser Mozart-Roman ein wahrhaft dichterisches Werk. Aber es ist nicht nur der Mozart mit Dichteraugen gesehen, wie ihn uns Watzlik offenbart, sondern auch der Mozart der realen geschichtlichen Wirklichkeit. Es ist vor allem Mozart in seinen letzten Lebensjahren, den uns Watzlik nahebringt, der Mozart, den bange Todesahnungen erfüllen, der Mozart der süßen Schwermut, dessen Schaffen in dem wundervollen Klarinettenkonzert in A-dur, in der „Zauberflöte" und im „Requiem" gipfelt. Mit feinfühliger dichterischer Güte behandelt Watzlik den Fall der Krönungsoper „Titus", dieser Fron- und Zwangsarbeit Mozarts, die unter den ungünstigsten Voraussetzungen zustande kam und ein schwaches Werk des Meisters werden mußte. Aber wie wunderbar versteht es Watzlik, gerade das Schöne und Gute dieser Oper in den Vordergrund zu stellen, um auch sie zum unsterblichen Werke zu stempeln. Ein anschauliches Bild jener Tage in Prag ersteht vor dem Leser, da Mozart in dieser Stadt weilte, um — gehetzt und gejagt — seine Oper „Titus" zur Feier der Krönung Leopold II. zum böhmischen König zu schreiben und aufzuführen. Höchst fesselnd ist auch das Bild des Menschen Mozart, wie es Watzlik liebevoll, aber doch auch ohne Beschönigung zeichnet und aus dem uns Mozart als zärtlicher Gatte ebenso entgegentritt wie als der galanten Abenteuern zugängliche Künstler. Ein Buch jedenfalls, das allen Deutschen und Mozartfreunden wärmstens zu empfehlen ist.

E. Janetschek.

## *Musikalien:*

### für Flöte

HERMANN ZILCHER: Konzertstück über ein Thema von Mozart für Flöte und kleines Orchester. Werk 81. Ausgabe für Flöte und Piano. 4.— Rm. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Freut euch, Flötisten! Hier habt ihr ein köstliches Werk eines Meisterkomponisten. Spielt's recht häufig zu eurer und anderer Freude.

Prof. Dr. Kratzi.

G. PH. TELEMANN: Sonate C-dur (aus dem „Getreuen Musikmeister") für Blockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Dietz Degen. Continuo-Aussetzung von Wilhelm Weismann. J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

In einer periodisch erscheinenden Folge veröffentlichte Telemann 1728 unter dem Titel „Der getreue Musikmeister" Werke zumeist eigener Komposition, die ausgesprochen für den Musikliebhaber bestimmt waren, also den Zeitstil in seiner allgemein gültigen, jedoch stets kultivierten Form vertraten und somit auf leichte Eingänglichkeit in allen musiktreibenden Kreisen rechnen konnten. In diesem verbindlichen Rahmen der musikalischen Gestaltung hält sich auch die hier in sorgfältiger Urtextausgabe mit ausgesetztem Generalbaß neugedruckte Sonate, die diesem Sammelwerk entnommen ist. Der Formtypus der viersätzigen Barocksonate wird hier von der Hand eines Meisters gestaltet, und so erhält selbst dieses spielfreudige Werk, das lediglich auf der allgemeinen Ebene seiner Zeit liegt, seine Geschlossenheit und Bedeutsamkeit. Es ist zunächst für Blockflöte gedacht, doch kommt es — vor allem in dem beweglichen letzten Satz — auch der Ausführung durch Querflöte entgegen.

Dr. Horst Büttner.

### für Orgel

HELMUT BRÄUTIGAM: Tokkata für Orgel. Werk 2. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

JOH. NEP. DAVID: Choralwerk VI, Christus, der ist mein Leben. Ein Lehrstück für Orgel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bräutigams Tokkata ist ein mit kühnem Schwung hingelegtes blutvolles Virtuosenstück, kontrapunk-

tisch fein gearbeitet — ohne Kanons geht's nun heute mal nicht mehr ab —, gut gebaut, in harmonischer Beziehung infolge der Kirchentonalität der Themen von eigenem Reiz; kurzum ein vortreffliches Orgelwerk für tüchtige Organisten.

Davids Lehrstück, das auf dem Berliner Kirchenmusikfest durch Prof. Michael Schneider hervorragend uraufgeführt wurde, ist ein Meisterwerk der Kanonkunst, in dem ungefähr alles, was es an schwierigen Kanonhexereien gibt, vorkommt. Allerdings ist eine Beziehung zum Inhalt des in der Überschrift angegebenen Kirchenliedes nicht mehr vorhanden, so daß man sich schon an den Untertitel „Lehrstück" halten muß, um die Absicht dieser Komposition zu erfassen.

Prof. Friedrich Högner.

### für Kammermusik

KURT BRÜGGEMANN: Trio D-dur für Flöte, Violine und Viola. Litolff, Braunschweig.

Die Zusammenstellung Flöte, Violine, Viola ist seit Beethovens op. 25 nicht gerade häufig. Erst Reger nahm sie wieder auf, und in neuerer Zeit sind einige Werke dieser Art erschienen. Die Klangwirkung dieser Instrumentengruppe ist bei geschickter Ausnutzung ganz entzückend. Und die versteht K. Brüggemann. Wer diese vier Sätze Allegro giocoso — Variationen über eine ostpreußische Volksweise — Menuetto — Rondino (Ges.-Dauer 15 Min.) spielt oder hört, wird freudigen Herzens solche Kunst bejahen. Für häusliches Musizieren (für technisch und künstlerisch begabte Liebhaber) und Rundfunk erscheint das Werk besonders geeignet. Die Bratschenstimme ist geschickt als Partitur gedruckt.

Prof. Dr. Kratzi.

G. PH. TELEMANN: Trio-Sonate in C-dur für Blockflöte, Violine (Blockflöte II) und Basso continuo, Gambe oder Violoncello ad libitum. Erstdruck, herausgegeben von Adolf Hoffmann. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Collegium musicum Nr. 67. K.-B. 1968. 2.40 RM.

Das Unrecht, das man an Telemann durch Nichtachtung begangen hat, wird jetzt allzu reichlich gut gemacht. Das Aufwuchern der Blockflöten regt die Vorlage an. Wenn Breitkopf & Härtel solche Werke wieder zugänglich macht, so ist die Auswahl nicht die schlechteste. Im Original ist die Sonate für Blockflöte und Violine geschrieben. Der Bearbeiter hält es für berechtigt, die Violine durch eine zweite Blockflöte zu ersetzen. Dagegen ist bei diesem Spielstück nichts einzuwenden. Die beiden Stimmen sind gleichberechtigt kanonisiert. Violine und Blockflöte sind vielleicht für den Klang reizvoller als zwei Blockflöten; es können auch „f-Alt- und C-Tenorflöten" verwendet werden. Der Verzicht auf dynamische Zeichen ist erklärlich. Der bez. Baß ist geschickt ausgesetzt. Hausmusik. Prof. Dr. Kratzi.

G. PH. TELEMANN: Trio-Sonate in F-dur für 2 Blockflöten (f-Alt) und Basso continuo, Gambe oder Cello ad libitum. Erstdruck, herausgegeben von Adolf Hoffmann. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Collegium musicum Nr. 66. K.-B. 1967. 2.40 RM.

Auch bei diesem Werke Imitation, Kanonisierung. Begleitetes Duett. Sehr hübsche Klangwirkung. Schul- und Hausmusik. Prof. Dr. Kratzi.

JOH. GOTTL. JANITSCH: Kammersonate „Echo" op. 8 für Flauto traverso, Oboe (Violine oder 2. Flöte), Viola da braccio (oder da gamba), Cembalo mit Violoncell. Erstdruck, herausgegeben von H. Chr. Wolff. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Collegium musicum Nr. 68. K.-B. 1969a/b. 5.40 RM.

Janitsch war Kontrabassist der Hofkapelle Friedrichs des Großen. Das Schwerblütige, das den meisten Kompositionen der damaligen Zeit anhaftet, ist bei diesem Werke Janitsch' nicht zu finden. Man kommt eher zu dem Urteil: galant und tänzerisch beweglich. Das Werk hat drei Sätze, der letzte hat durch seine Echowirkungen der Sonate den Namen gegeben. Für dieses klanglich und rhythmisch hervorragende Stück heißt's: Viola-Spieler vor die Front. Hier wird sauberes Musizieren und sattelfeste Rhythmik verlangt. Wer die Fülle der Verzierungen ernst studiert, so daß sie sich mit Selbstverständlichkeit in den Fluß der musikalischen Linie einordnen, wird Genuß an solcher Musik haben. Man lese das Vorwort des Herausgebers, der treffliche Arbeit geleistet hat. Prof. Dr. Kratzi.

EMIL PEETERS: Werk 27, Konzert für Flöte, Cembalo und Streichorchester Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe i. B. (Material nach Vereinbarung.)

Fünf Sätze. Aufführungsdauer zirka 29 Minuten. Cembalo kann bei Verstärkung des Streichorchesters durch Klavier ersetzt werden. Der Kopfsatz, dem ein kurzes Grave als Einleitung vorangestellt ist, ist ein 6/8-Allegro, das in der Hauptsache von einem Thema genährt wird. Das Cembalo führt es fugierend ein, zunächst von Bratsche, und Cello rhythmisch betont, bis sich Flöte und alle Streicher an der Entwicklung beteiligen. Ein kurzes Motiv der Ruhe, in lebhaftem Fugato wird der Abschluß erreicht. 2. Satz: Elegie. Die Flöte singt eine elegische Weise mit dreitönigem Ostinato-Motiv der Bratsche und des Cellos vereint; die Geige umspielt. Allmählich wird's bewegter. Ein zweites Thema der Flöte, aufgenommen von den Streichern, bringt bei reizvollem Figurenwerk des Cembalos ein kurzes Zwischenspiel. Wenig Takte des Anfangs machen den Schlußpunkt. 3. Satz: Air. In der Stimmung der Elegie verwandt; eine Solovioline greift in das Spiel ein. 4. Satz: Quodlibet. Dieses musikantische Allegro molto stellt das Scherzo dar und hält, was der Titel sagt. 5. Satz: Passacaglia. Eine wenige Töne umfassende absteigende Skala bildet das Fun-

dament. In der Konzentration des musikalischen Gedankengutes zeigt der Komponist sein Können. Das Ganze ist kein lauer Aufguß alter Formen. Es ist Musik des 20. Jahrhunderts, harmonisch stark aufgelockert, die klangliche Herbheiten nicht scheut.

Prof. Dr. Kratzi.

G. PH. TELEMANN: Lustige Suite in C-dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier (Generalbaß). Herausgegeben von Adolf Hoffmann. Erstdruck (Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier, Nr. 3). Partitur (zugleich Klavierstimme). 1937. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Aus der großen Zahl Telemannscher Streichersuiten hat der Herausgeber eine der besten ausgewählt. Schon die Anlage des Werkes fällt aus dem Rahmen des üblichen; denn während sonst an die „französische Ouvertüre" des Anfangs lediglich eine mehr oder weniger zwanglose Abfolge einfacher Tänze anschließt, hat der Komponist hier den vorletzten Tanz, die feierlich schreitende „Entrée", durch einen bewegteren Satz erweitert, wodurch gewissermaßen nochmals eine „Ouvertüre" innerhalb des Werkes selbst geschaffen ist. Auch die abschließende „Pastourelle" — sie steht an Stelle der hier meist üblichen Gigue — ist durch zwei verschiedene, taktwechselnde Weisentypen abwechslungsreich gestaltet. Zwischen die Ouvertüre und diese Schlußgruppe sind Loure, Rigaudon und zwei Menuette eingefügt, von denen das erste im Dacapo-Verhältnis zum zweiten steht, worauf in der Neuausgabe nicht hingewiesen ist. So ergibt sich ein rhythmisch und melodisch reizvolles Gesamtbild, und da das Werk auch völlig aus dem Klang des Streichorchesters heraus empfunden ist, zeugt es mit allem Nachdruck von der Meisterschaft, die Telemann gerade auf dem Gebiet der Suitenkomposition auszeichnet. Den Spielgemeinschaften unserer Jugend kann kaum etwas besseres geboten werden als diese ebenso blutvolle wie kultivierte Kunst, die jedoch auch im Konzertsaal am richtigen Platze ist und dabei noch den Vorzug leichter Eingänglichkeit hat.

Dr. Horst Büttner.

### für Chorgesang

G. Ph. TELEMANN: 117. Psalm. Für vierstimmigen gemischten Chor, zwei Violinen und Generalbaß. Bearbeitet und eingerichtet von Erich Valentin. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Während Telemannsche Instrumentalmusik schon in stattlicher Zahl neugedruckt vorliegt, ist die Veröffentlichung seiner Vokalmusik noch sehr im Rückstand. Es sind zwar Spitzenleistungen wie die Solokantate „Ino", sowie das Oratorium „Die Tageszeiten" bereits zugänglich und finden in der musikalischen Praxis Beachtung. Es fehlt aber noch eine größere Auswahl aus dem Chorschaffen Telemanns, der auch dieses Gebiet ausgiebig und für seine Zeit erfolgreich bebaut hat, und zwar vorwiegend mit Werken, die kirchliche Gebrauchskunst darstellen. Deshalb ist der Neudruck des 117. Psalms, der diesem Schaffensgebiet entnommen ist, sehr zu begrüßen. Überlegene, sichere Handhabung der Stilmittel seiner Zeit, klangfreudige Haltung, leichte Besetzbarkeit und Ausführbarkeit erschließen diesem Werk weite Möglichkeiten der Verwendung. Zu Bach führen von diesem Werk nur wenige Verbindungen, um so mehr aber zu Händel; Telemanns geistige Verwandtschaft mit Händel, die ja auch in einer lebenslangen Freundschaft ihren Niederschlag fand, zeigt sich auch in diesem Werk mit überzeugender Deutlichkeit. Viel trägt zu diesem Eindruck die besondere Verfahrensweise des Komponisten bei, der hier die ja auch für Händel wesentliche Musizierweise des italienischen Instrumentalkonzerts auf das Chorschaffen überträgt. Dieser Psalm ist geradezu ein dreisätziges Concerto grosso für zwei Chöre, einen instrumentalen und einen vokalen. Gleich das erste Thema verleugnet nicht seine Herkunft aus dem italienischen Konzertritornell.

Wenn es auch heute als sicher angenommen werden kann, daß die Hauptbedeutung Telemanns auf dem Gebiet der Instrumentalmusik liegt, so ist die Erfassung seiner Vokalmusik ebenfalls eine wichtige Aufgabe. Hierzu leistet der Neudruck dieses Psalms durch Erschließung eines Werkes guter kirchlicher Gebrauchskunst — das aber auch im Konzertsaal verwendbar ist! — einen wichtigen Beitrag.

Dr. Horst Büttner.

### für Einzelgesang

CASIMIR VON PASZTHORY: Sechs Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

CASIMIR VON PASZTHORY: Sechs Lieder im Volkston (ebenda).

Der heute 52jährige Komponist, der sich mit seiner Kammermusik (z. B. Klaviertrio in C) und seinem dramatischen Schaffen (u. a. „Die drei gerechten Kammacher" und das Melodram „Weise von Liebe und Tod des Cornet Rilke") einen eigenen Platz im Schaffen unserer Zeit erobert hat, ist seiner ganzen Wesensart nach Romantiker. Davon zeugt sein Empfinden für Farbe, Melodie und Bildhaftigkeit, eine gewisse aus musikantischer Fülle schöpfende Sangesfreude, die naturgemäß in seiner Lyrik am stärksten hervortritt. Seine sechs Lieder nach Hermann Hesse (zu denen seine Tochter Eva zart umrissene Bildchen geschaffen hat) sind aus der Stimmung, die dem dichterischen Wort zugrundeliegt, geboren. Wie fahl und schmerzlichverhalten ist „Sei nicht traurig", wie aufwühlend „Der Brief", wie fragend-beklommen die „Bitte", wie „fremd und wunderlich" in den wirren Figu-

ren und flächigen Farbtönungen die „Landstreicherherberge" — wahrlich, man meint, bildgleich vor sich zu sehen, was die Dichtung ausspricht. Eine harmonische Kostbarkeit ist „Im Nebel", seltsam spielerisch „Meine fröhliche Liebe". Es sind insgesamt Lieder, die ihren Weg durch die Konzertsäle machen werden. Von einer anderen Seite, einfacher, zeigt sich Pászthory in den „Liedern im Volkston", von denen das Liliencron-„Wiegenlied" und Storms „Im Volkston" bereits über die beabsichtigte Begrenzung hinausgehen. Die Schlichtheit der Lieder dieses opus offenbart den Ursprung der reichen melodischen Erfindung Pászthorys.

Dr. Erich Valentin.

HANS PFITZNER: „Über ein Stündlein". Für eine tiefe Stimme mit Orchesterbegleitung. Verlag Ries und Erler, Berlin.

Das dritte Lied seines vor fünfzig Jahren geschriebenen opus 7 hat Hans Pfitzner im vergangenen Jahr, in dem das Duo entstand, instrumentiert. Die Schönheiten dieses durch seine das Gedankliche des Wortes unterstreichende Einfachheit ergreifend zusprechenden Liedes werden durch die orchestrale Ausgestaltung, die sich durchaus mit dem Bild des Klaviersatzes deckt, noch deutlicher gemacht, als sie sich ohnehin schon zeigen. Aus der durchsichtig aufgebauten Partitur (für eine Flöte, je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, ein Horn, Harfe, Streicher und Pauken) erkennt man die klare Struktur des Liedes, seine innere Folgerichtigkeit, besonders in der berühmten „Glocken"-Stelle, die nicht illustriert, sondern thematisch verarbeitet (der „Einfall"!). Die Orchesterlied-Literatur ist mit diesem kleinen Lied um ein Beträchtliches bereichert worden. An unseren Sängern liegt es nun . . .

Dr. Erich Valentin.

für Harfe

WALTER NIEMANN: Aus op. 71: „Suite nach Worten von Hermann Hesse" (für Klavier). Nr. 1: „Präludium" und Nr. 4: „In moto perpetuo" für Harfe, übertragen von Theodor Menzel. Verlag A. Böhm & Sohn, Augsburg und Wien. Je Rm. 1.80.

Da die Literatur für Harfe leider arm an zeitgenössischen Neuerscheinungen besonders auf dem Gebiete des Solospiels ist, wird man nach wie vor einwandfreie und dankbare Übertragungen begrüßen müssen. Walter Niemann ist ein Freund der Harfe und hat selbst durch die eigenhändige Übertragung seiner „Singenden Fontäne" den Weg gewiesen, so daß seine feinsinnige Tonpoesie immer wieder Harfenspieler beschäftigen mußte. Ob nun freilich Theodor Menzel in beiden Übertragungen einen gleich glücklichen Griff getan hat, wage ich zu bezweifeln. Man wird dem „Präludium" sicher den Vorzug geben und wünschen, Menzel wäre bei der „Bearbeitung" grundsätzlich weiter gegangen. So wird der Harfenspieler als Interpret der beiden Sätze Niemanns von sich aus noch manches hinzutun müssen, wenn er den ursprünglichen Vorstellungen des Komponisten gerecht werden will. Allzu zahlreiche und teilweise überflüssige Pedal- und Fingersatzbezeichnungen hätte man gern entbehrt, sie verwischen nur das Notenbild.

Dr. Hans J. Zingel.

# KREUZ UND QUER

## Wolfgang von Bartels †.

Von Dr. Anton Würz, München.

Am 19. April ist der allen Lesern dieser Zeitschrift durch seine zahlreichen tiefschürfenden und stark anregenden Aufsätze über Rundfunkfragen wohlvertraute Komponist und Musikschriftsteller Wolfgang von Bartels plötzlich gestorben. Keiner seiner Münchner Freunde und Kollegen konnte die Schwere seines Leidens ahnen, als er vor etwa fünf Wochen auf den Rat seiner Ärzte eine Klinik aufsuchte, und auch er selbst hoffte damals eine baldige und völlige Heilung von der recht rätselvoll beginnenden Krankheit, die sich ihm überfallartig durch ein bedrohliches Schwinden seiner Sehkraft ankündigte. Und obgleich seine zunehmende Mattigkeit und ein mehr und mehr spürbares, eigenartiges seelisches Sich-Entfernen von der Welt draußen mit all ihrem Getriebe den Besucher des allezeit so rührigen und tateifrigen Mannes mit wachsender Sorge erfüllte — so dachte doch wohl keiner von uns an ein so jähes, tragisches Verlöschen. Denn sein klarer und — wenigstens während der ersten Wochen — immer noch heiterer und zum Scherzen geneigter Sinn schien uns doch ein Zeichen ungebrochener Lebens- und Widerstandskraft, und wenn er auch den Tagesfragen nicht mehr viel Beachtung schenkte, so beschäftigte sich sein Geist doch immer wieder weiterblickend, mit bedeutsameren, größeren Zusammenhängen seines Berufsgebietes. So erzählte er mir noch etwa vierzehn Tage vor seinem Hingang von dem Plan eines Aufsatzes, der, in gedanklicher Anknüpfung an

Schillers Förderungen hinſichtlich des Theaters den Titel tragen ſollte: „Der Rundfunk als moraliſche Anſtalt“.

Nun müſſen wir die Hoffnung auf dieſe Frucht ſeines ſorglichen und klugen Denkens ebenſo wie alle Hoffnungen auf ſein weiteres ſegensreiches Wirken im Dienſt am deutſchen Rundfunk und auf neue Gaben ſeines tondichteriſchen Talents mit ſeinem Sterblichen zu Grabe tragen. Nun bleibt uns nur die Erinnerung an einen hochbegabten Künſtler, an einen klarſichtigen kritiſchen Denker und — gewiß nicht zuletzt — an einen Menſchen, der ſchon um der Lauterkeit ſeines Charakters willen jedem, der das Glück hatte, ihn näher kennen zu lernen, wahrhaft liebenswert wurde. Seine eifervolle Aufgeſchloſſenheit für das künſtleriſche Schaffen der Jugend, ſein hingebendes Verſtehen-Wollen und -Können auch ſolcher Kunſtwerke, die ihm rein perſönlich vielleicht ferner lagen, ſeine immer und überall wache und um glückliche Pläne nie verlegene Rat- und Tatbereitſchaft, ſeine Herzlichkeit und ſein nie verſiegender Humor im Geſpräch — alle dieſe Eigenſchaften gewannen Wolfgang von Bartels die Achtung und Zuneigung ſeiner Mitmenſchen. Und gewiß werden nicht zuletzt die vielen Künſtler, denen er in ſeinem Amt als Rundfunkreferent der „Münchner Neueſten Nachrichten“ und der „Zeitſchrift für Muſik“ von der hohen, wahrhaftig nicht angemaßten Warte ſeines Wiſſens, Verſtehens und Mitempfindens aus ein temperamentvoll herzliches Wort der Anerkennung oder auch der Mahnung ſagte, ſeinen Hingang tief beklagen.

Wo immer er ſeine Kraft einſetzte — als Kunſtbetrachter, als Schriftführer der Ortsgruppe München der Internationalen Brucknergeſellſchaft, als Mitſichter der für die deutſchen Tonkünſtlerfeſte eingeſandten Werke oder wo ſonſt immer — allerorten tat er es mit der Hingabe, dem männlichen Ernſt und dem Verantwortungsbewußtſein eines Mannes, der mehr an andere als an ſich ſelbſt, mehr an höhere Ziele der Gemeinſchaft als an die Sorgen ums eigene Ich denkt. Ich kenne nur wenige Menſchen, die bei einer gleich großen Arbeitsleiſtung und einer ebenſo ſtarken Begabung ſo ohne jede Eitelkeit von ihrem Tun ſprechen und ſo beſcheiden bleiben können wie unſer Bartels, für den das eine Selbſtverſtändlichkeit war.

Nun möchten wir ihm an ſeiner Bahre nur noch wünſchen, daß künftig auch ſein bedeutſames künſtleriſches, kompoſitoriſches Lebenswerk, um deſſen Geltung er ſich ſelbſt zu wenig mühte, die verdiente neue und dauernde Beachtung finden möge. Darum ſei auch dieſer kleine Nachruf für den uns unvergeßlichen Menſchen und Künſtler mit dem Ruf an die Dirigenten und Sänger beſchloſſen: Denkt, wenn Ihr Euere Programme für die nächſte Konzertzeit aufſtellt, an ſeine Sinfonie, an ſeine Konzerte für Violine und Bratſche, an ſeine „Frauentanz“-Kantate, an ſeine Lieder!

## Das „Lied der Deutſchen“ in Hamburg.

„Deutſchland, Deutſchland über alles“ erſtmalig auf dem Hamburger Jungfernſtieg geſungen.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

1797 war es, als im Wiener Burgtheater in Anweſenheit des Kaiſers Franz II. jene Liedmelodie erſtmalig erklang, die zum tönenden Schwur aller Deutſchen werden ſollte; damals hieß der Volkshymnus Joſeph Haydns noch, einem Monarchen zur Ehre, „Gott erhalte Franz den Kaiſer“. Haydn war nach London gefahren und hatte dort ſeine unſterblichen Sinfonien geſchaffen. Ihn begeiſterte der patriotiſche Schwung jener königlich geſtimmten Volkshymnen, mit denen die Inſelbewohner, angefacht durch die melodiſche Glut der volkhaften Oratorien eines Händel, ſich in feierliche Anläſſe einſchalteten. Und ſo griff der gereifte Meiſter gern jenen Auftrag auf, mit dem man ihn nach ſeiner Londoner Rückkehr in Wien bedachte: einen Volkshymnus zu ſchreiben, der bald in Wien, in ganz Öſterreich geſungen werden ſollte.

Es müßte einer Sonderabhandlung vorbehalten bleiben, einmal jenen Einzelheiten nachzugehen, die die Unſterblichkeit des Haydnſchen Volkshymnus beleuchten, dem Zeitenweben jener Liedmelodie nachgehen würden, die in den Variationen des Haydnſchen „Kaiſer-Quartetts“ einen ſo adeligen geiſtigen Höhenflug erreichte. Wie dem auch ſei: 1841 mußte dem Dichter Hoffmann

von Fallersleben in der vaterländischen Epoche der unvollendeten deutschen Revolution jene Haydnsche Liedfassung zum Impuls geworden sein, um ihr den Text des „Deutschland-Liedes" zu unterlegen.

Am 26. August 1841 dichtete Hoffmann von Fallersleben auf Helgoland das Lied der Deutschen, die Monarchen-Ehrung aus dem leidenschaftlich nationalen Zug der Zeit heraus zum großdeutschen Bekenntnis erhebend. Auf dem Hamburger Jungfernstieg, vor Streit's Hotel, ist eine schlichte bronzene Plakette angebracht, die verkündet, daß hier das Deutschland-Lied zum ersten Male, durch Mitglieder der Hamburger Turnerschaft und der Hamburger Liedertafel von 1823 gesungen, in die deutschen Gaue hinausklang. Die „Hamburger Nachrichten" gaben darüber am 8. Oktober 1841 folgenden zeiten- und lebensgeschichtlich fesselnden Bericht:

„Nach einem sehr unfreundlichen, stürmischen und regnigten Tage war das Wetter ein paar Stunden nach Sonnenuntergang nach und nach ruhiger geworden, die Wolken hatten aufgehört ihre nassen Gaben zu spenden, sie vertheilten sich und der Mond zog hell herauf, um mit seinem milden Licht das Schauspiel, die öffentliche Würdigung eines Biedermannes, von anderen gleichgesinnten Ehrenmännern, das hier an den Ufern des schönen Alstersees vor den Augen von Tausenden stattfand, zu beleuchten. Kopf an Kopf standen nicht nur in der Straße vor dem Hause, sondern auch auf dem daran stoßenden Gänsemarkte und in den beiden Alleen des alten und neuen Jungfernstiegs die Massen der Teilnehmer, die zugleich Mitwirkende und Zuschauer waren."

„Zuerst ward von dem ausgezeichneten Hornisten-Corps unseres Bürger-Jäger-Bataillons ein Marsch gespielt, dann beim Licht roth brennender Fackeln Hoffmann v. Fallersleben's „Lied der Deutschen" nach der Melodie „Gott erhalte Franz den Kaiser" gesungen, worauf Herr Dr. Wille den Herrn Hofrath Welcker im Namen Hamburg's begrüßte und ihm ein dreimaliges Hoch! brachte. Nachdem die Fackeln ihr Licht in weiß geändert, ward von dem Herrn Professor Wurm eine kurze Anrede gehalten, in welcher er sich über die deutschen Verhältnisse überhaupt in kräftigen Worten aussprach. Hierauf dankte unser werther Gast mit gerührter Stimme aus dem offenen Fenster herab für die freundl. Aufnahme, die er in Hamburg, der freiesten Stadt und dem ersten Handelsplatze Deutschlands, gefunden; wollte aber diese Ovation nicht sowohl seiner Persönlichkeit, als vielmehr den sich daran knüpfenden Bestrebungen zum Vorwärtsschreiten und Besserwerden gelten lassen und brachte zum Schluß seiner Rede ein Hoch! auf das freie und einige Deutschland aus. Während nun von den Mitgliedern der Liedertafel Hoffmann von Fallerslebens „Rückkehr aus Frankreich" gesungen ward, begab sich eine Deputation zu dem Gefeierten hinauf und überreichte ihm ein in die deutschen Farben gebundenes Prachtexemplar des bei dieser Gelegenheit gesungenen „Liedes der Deutschen", welches von dem Herrn Doctor Wille übergeben ward."

In Anwesenheit des Dichters Hoffmann von Fallersleben wurde dieses Bankett zu Ehren des Hofraths Prof. Welcker veranstaltet, wie die „Hamburger Nachrichten" berichten: „in gerechter Anerkennung seines unermüdlichen Strebens, nicht nur als Deputierter der badischen Kammer, sondern auch im allgemeinen die Rechte des deutschen Volkes und dessen gesetzmäßige Freiheit aufrecht zu erhalten und zu vertreten."

Daß es sich hierbei um den erstmaligen öffentlichen Vortrag des Deutschland-Liedes handelte, wird auch durch die Tatsache belegt, daß der Hamburger Verlag Hoffmann & Campe erst aus Anlaß dieses Ereignisses, am 7. Oktober 1841, in den „Hamburger Nachrichten" folgende Anzeige veröffentlichte:

Bei Hoffmann & Campe ist erschienen:
„Das Lied der Deutschen"
von Hoffmann v. Fallersleben. Arrangiert
für die Singstimme mit Begleitung des
Pianoforte oder der Guitarre. Preis 4 sh.

So zog das „Deutschland-Lied" vom Hamburger Jungfernstieg aus hinaus in alle deutschen Gaue!

## Unter dem Eindruck geschichtlichen Erlebens.
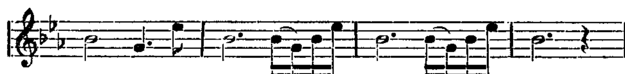
Paul Winter, der Komponist der Olympia-Fanfare, schuf eine neue: „Großdeutschland zum 10. April".

Von Dr. Anton Würz, München.

Am 24. März, bei der ersten großen Wahlkundgebung des Gauleiters Bürckel, wurde, wie wir jetzt erfahren, auf ausdrücklichen Wunsch des Gauleiters die seitdem vor allen politischen Sendungen des Reichssenders Wien erklingende Fanfare „Großdeutschland zum 10. April 1938" uraufgeführt. Diese neue Fanfare ist ein Werk des bekannten Münchner Komponisten Oberstleutnant Paul Winter, dessen prächtige, weltberühmt gewordenen Olympia-Fanfaren uns ja immer noch in lebendigster Erinnerung sind.

Oberstleutnant Winter hat dieses Bläserstück, wie wir jetzt erfahren, auf Grund des erschütternden Eindrucks des Empfangs unserer deutschen Truppen in Österreich niedergeschrieben. „Ich hatte das Glück", sagt er, „Zeuge der einzigartigen ersten Fahrt des Führers durch sein befreites Heimatland zu sein, ich habe den unbeschreiblichen, stürmischen Jubel der begeisterten Österreicher in Linz und Wien miterlebt, und als ich dann am Tage nach der Ankunft des Führers in der österreichischen Hauptstadt nach Linz zurückfuhr, kamen mir plötzlich die Gedanken zu der Fanfare, die nun nichts anderes werden konnte als der Ausdruck meiner großen und tiefen Freude über die Ereignisse dieser Tage und über die herrliche Verwirklichung Großdeutschlands." Dabei zeigt uns der Komponist sein dienstliches Taschennotizbuch, in das er sich, soweit es ein paar noch unbeschriebene Seiten zuließen, mit Bleistift seine Einfälle zu der Fanfare skizzierte.

Das Werk, das soeben im Verlag Ludwig Voggenreiter (Potsdam) erschienen ist, fordert zur richtigen Aufführung drei Fanfaren, vier B-Trompeten, zwei F-Hörner, zwei Tenorhörner in B, drei Posaunen, Baßtuba, Pauken und Becken. Die 24 Takte umfassende Partitur läßt schon beim Lesen die sehr frische und kernige Wirkung des „kraftvoll und freudig" einsetzenden und nach einem kurzen „feurig jubelnden" Mittelteil mit einer glanzvoll gesteigerten Wiederkehr des schon eingangs erklingenden, sehr einprägsamen Fanfarenthemas abschließenden Satzes ahnen.



Die Uraufführung im Wiener Konzerthaus spielte, wie uns Oberstleutnant Winter noch mitteilte, das verstärkte Musikkorps eines z. Zt. in Wien stationierten Infanterie-Regiments unter der Leitung von Stabsmusikmeister Hempel. Die Originalpartitur des Werks hat der Komponist zur Erinnerung an die großen Tage der Stadt Linz zum Geschenk gemacht. „Ich habe ja gerade in Linz so unvergeßliche Stunden erlebt", sagt er zum Schlusse unseres Gesprächs, „nicht zuletzt auch als Musiker: denn ich hatte das Glück, im Stift St. Florian auf der großen Brucknerorgel spielen zu können, und wurde dort zu meiner freudigen Überraschung vom Musikdirektor des Stifts mit einer schönen Orgelfantasie über die Themen meiner Olympia-Fanfaren empfangen."

Nun hoffen und wünschen wir nur, daß wir die neue Fanfare „Großdeutschland zum 10. April" recht bald nicht nur von Wien aus am Lautsprecher, sondern auch in München, der Heimat des Komponisten, hören können.

## Neuordnung des Musikunterrichts an den höheren Schulen.

Von Franz Berthold, Bamberg.

Im Zuge der Neuordnung des höheren Schulwesens wird auch der Unterricht in Musik an diesen Anstalten eine grundlegende Änderung erfahren, die bereits mit Beginn des neuen Schuljahres wirksam werden soll. Die Musik zählt nach dem neuen Lehrplan mit den Teilfächern Deutsch, Geschichte, Erdkunde und Kunsterziehung (Zeichnen) zur Fächergruppe „Deutschkunde". Sie ist im Stundenplan als Pflichtfach in allen Klassen mit je zwei Wochenstunden vertreten. (Nur für die 4. und 5. Klasse der Jungenschule ist wegen der

Mutationszeit der Knaben lediglich eine Stunde vorgesehen.) Eine Befreiung vom Musikunterricht gibt es nicht. Die Musik soll das gesamte Schulleben durchdringen und das deutsche Musikgut in jeder Gestalt, soweit es der Jugend zugänglich ist, pflegen. Die Musikerziehung im neuen Staate soll nicht nur der Entfaltung der Einzelpersönlichkeit dienen, sondern sie soll vor allem zum Erlebnis der Gemeinschaft hinführen. Deshalb sind an allen höheren Schulen Sing- und Spielscharen zu bilden, in denen durch eigenes Singen und Spielen musikalisches Können geübt und dadurch Freude und gesteigertes Lebensgefühl hervorgerufen werden sollen. Gleichzeitig soll durch diese Einrichtung der so sehr im argen liegenden Hausmusik der Boden bereitet werden. In den Klassen 2 bis 5 können Blockflöten-, Geigen- und Lautengruppen gebildet werden. In der Oberstufe ist die Bildung eines Streichorchesters anzustreben, so daß hier ein tieferes Eindringen in rein instrumentales Musizieren möglich wird. Der wahlfreie Instrumentalunterricht an den *bayrischen* Schulen bleibt in vollem Umfang wie bisher bestehen. Für die übrigen Länder wird eine entsprechende Einrichtung empfohlen. An den Aufbauschulen entfällt künftighin Klavier als *Pflichtfach*. Als Wahlfach jedoch kann dieser Unterricht für besonders begabte Schüler beibehalten werden. Im Mittelpunkt der gesamten Musikerziehung der Schule steht das deutsche Volkslied, das im eigenen Singen und Spielen lebendig werden soll. Der Unterricht in Musik gliedert sich in „Musikpflege" und „Musiklehre". Die Musikpflege umfaßt vor allem eigenes Singen und Spielen der Jugendlichen, soll aber auch die Vorstufe für das weitere Musikverständnis, für Werk- und Persönlichkeitsbetrachtung der großen Meister abgeben. Die Musiklehre ist nicht als losgelöste Theorie zu treiben. Eine zusammenhängende Behandlung der Formenentwicklung und der Musikgeschichte ist nicht anzustreben. Die Musiklehre soll vielmehr jeweils als lebendige Gesetzlichkeit aus dem Werke abgeleitet werden. Besondere Bedeutung ist der Stimmerziehung zugewiesen, die in allen Klassen zu pflegen ist und besonders in den Übergangsjahren besonders vorsichtiger Behandlung bedarf. Grundsätzlich soll der gesamte Musikunterricht auf den Vormittag verlegt werden.

## Eine Manfred-Probe mit Ludwig Wüllner.

Von Dr. Ernst Zander, Berlin.

Vor einer Reihe von Jahren erhielt ich als Leiter des Berliner Volks-Chors von der Direktion der Volksbühne die Anfrage, ob der Chor mit Ludwig Wüllner als Hauptsprecher in der Volksbühne den „Manfred" zur Aufführung bringen könne. Natürlich wurde mit Freuden zugesagt, da das Werk eine willkommene Abwechslung bot und ein Zusammenwirken mit dem gefeierten Künstler den Chor wie mich selbst aufs höchste interessierte. Bald darauf erhielt ich von Wüllner selbst eine Einladung, ihn zu besuchen, damit wir das ganze Werk mal durchnehmen könnten. Mit Klavierauszug und Partitur bewaffnet fuhr ich nach der Altonaerstraße, lief in der Dunkelheit zuerst an dem Wohnhaus Wüllners vorbei und zog erst 10 Minuten nach der vereinbarten Zeit (7 Uhr) die Klingel an der Wohntür; nicht ohne Herzklopfen, das nicht allein durch die Verspätung und Gangbeschleunigung verursacht war.

Die Tür ging auf, und die mächtige Gestalt mit dem fesselnden Künstlerkopf wurde in ihr sichtbar. „Na, das ist ja hübsch, daß Sie pünktlich sind, Herr Doktor!" Ich nehme es als Ironie und entschuldigte meine Verspätung. „Nur nicht kleinlich! Außerdem gilt ja zwischen Doktoren sowieso das Akademische Viertel." Mit diesen ermutigenden Worten führte er mich ins Musikzimmer, schlug den Flügel auf und nötigte mich, vor diesem Platz zu nehmen. Schon rührte sich mein schlechtes Gewissen, denn ich hatte keineswegs schon das ganze Werk „durchaus studiert" und kannte eigentlich nur die Chorpartien genau. Auch glaubte ich, daß Wüllner nur einige Winke und Wünsche äußern würde, die sich auf das Zusammenwirken von Sprecher, Orchester und Chor beziehen mußten. Aber das schien ja eine veritable Probe werden zu sollen, vor der mir etwas bangte. Die Ouverture wurde „zunächst" übergangen und gleich mit dem „Erzähler" begonnen. Ich wußte von früheren Aufführungen mit Wüllner, die ich gehört hatte, daß er das Werk in der Form bearbeitet hatte, daß außer ihm selbst nur noch

zwei Sprecher erforderlich waren, deren einer von seiner Schwester Anna Wüllner-Hoffmann ausgezeichnet gesprochen wurde. Nun wurde ich gleich bei Beginn der Probe dadurch überrascht, daß Wüllner nicht nur seine eigene große Partie des Manfred völlig auswendig wußte, sondern auch die andere Rolle vollkommen beherrschte. Er kürzte zwar bei der Probe die längeren Stellen der Zeitersparnis wegen, aber sonst wurde mir kein Takt geschenkt — außer den Chorstellen, den einzigen, die ich sicher konnte! In minutiöser Kleinarbeit wurden besonders die Stellen aufs sorgfältigste durchgenommen, bei denen Manfred mit Orchester zu rezitieren hatte. An zahllosen Stellen mußte Wort genau mit Ton zusammenfallen, ja ganze Sätze wurden in Anpassung an die Schumannsche Musik von Wüllner mehr gesungen als gesprochen. Viele Eintragungen in Partitur und Klavierauszug waren erforderlich, um den Künstler einigermaßen zufrieden zu stellen. Fast jede Nummer wurde vier- bis fünfmal durchgenommen und Wüllner konnte sich nicht genug tun, alles bis ins Letzte auszuarbeiten, bis das Maximum an Ausdruck erreicht war. Ich mußte wie ein Leineweber arbeiten, bald schreibend, bald spielend, bald klebend, denn vieles mußte sofort aus dem getippten Manuskript in die Partitur eingefügt werden — nicht nur einzelne Stichworte! So arbeiteten wir uns mühsam bis zum Schluß durch; der Schweiß stand mir auf der Stirn und ich war reichlich erschöpft, als ein verstohlener Blick auf die Uhr mir zeigte, daß es fast halb zehn geworden war! Ich atmete erleichtert auf, weil ich die Probe zu Ende glaubte. Ach, armer Yorick! —

„So, nun ist auch inzwischen meine Schwester gekommen, jetzt können wir ja das Ganze einschließlich Ouverture nochmal durchnehmen!" Das kam so selbstverständlich heraus, daß ich an dem Ernst dieser — Drohung gar nicht zweifeln konnte und auch nicht wagte, meine Abspannung ins Feld zu führen. „Allmächtiger!" Das war eigentlich das Einzige, was ich noch denken konnte. Und Wüllner lief angeregt mit blitzenden Augen herum und plauderte von Manfred-Aufführungen aus der letzten Zeit. Er war ganz entsetzt, als er hörte, daß ich nur eine Orchesterprobe zur Verfügung hätte: „Um Gotteswillen, das ist ja unmöglich! Vor einigen Wochen habe ich den Manfred in L. gesprochen mit Prof. P. als Dirigent; der hatte 4 Orchesterproben und bei der Aufführung wäre doch um ein Haar geschmissen worden!" Ich konnte ihn nur durch die Aussicht beruhigen, vielleicht doch noch eine Probe zu ermöglichen. Nun, es mußte auch ohne sie gehen und es ging auch, so daß Wüllner zuletzt hochbefriedigt war.

Aber die Probe am gleichen Abend dauerte wirklich bis nach 11 Uhr! Dann bekam ich noch ein stattliches Manuskript mit auf den Weg und genaue Anweisungen für das Einheften und -kleben in die Partitur, so daß die Mitternacht schon näher zog, als ich endlich gehen durfte. Unvergeßlich bleibt mir die künstlerische Gewissenhaftigkeit der Vorbereitung, die nichts der Begeisterung des Augenblicks oder der Routine des erprobten Künstlers überließ, sondern in mühsamer Probenarbeit bis zur Erschöpfung wirkte, von der ihm an diesem Abend kaum etwas anzumerken war, obwohl er nicht mehr der Jüngste war. Die „Manfred"-Partitur mit allen ihren Eintragungen wird mir ein teures Andenken an den großen Künstler Ludwig Wüllner bleiben.

## Richard Strauß über Richard Wagners Oper „Die Feen".

Mitgeteilt von Sebastian Röckl (†).

In einem unbekannten Briefe an Otto Leßmann vom 5. Mai 1888 äußerte sich Strauß, Musikdirektor am Hoftheater in München, über „Die Feen" also: „Ich habe jetzt starken Theaterdienst, da Levi in dreimonatlichem Urlaub ist, um seine Nerven wieder etwas in die Höhe zu bringen. Mir ist infolgedessen die Einstudierung der Feen übertragen, die mich aufs höchste interessieren und voll von famosen Sachen stecken. Die Oper ist sehr schneidig, hat kolossalen Zug, der Wagner des Holländers und Rienzi spukt schon ganz bedeutend drin, daneben zeigt sich (besonders in Ensembles) der Beethovenschwärmer Wagner der C-dur-Sinfonie in höchst eigentümlichen Momenten.

Die glücklichen Berliner! Diese Bülowkonzerte, ich kann die Programme gar nicht mehr lesen vor lauter Ärger, daß ich nicht mehr dabei bin."

Vor Beginn der letzten Proben, als Levi um Verlängerung ſeines Urlaubs bat, übertrug Intendant Perfall, „da er kein Bülowſches Dirigieren leiden könne," zur höchſten Empörung des Muſikdirektors Strauß die Leitung der Oper dem Hofkapellmeiſter Franz Fiſcher. Die Aufführung fand am 29. Juni 1888 ſtatt.

## Das Recht des Dichters.

Von Ernſt Ludwig Schellenberg, Weimar.

Auf die Entgegnung des Herrn Reinhold Zimmermann, ſo freundlich ſie auch gemeint iſt, will ich nur kurz erwidern, da ſie meine Überzeugung in keiner Hinſicht zu erſchüttern vermocht hat.

Ein jedes Gedicht iſt nun einmal das unantaſtbare Eigentum ſeines Schöpfers, und es bleibt immerdar unſtatthaft, ſich an fremdem Eigentum zu vergreifen! Bei Volksliedern, die durch mancherlei Zeiten gewandert ſind und dabei häufig Erweiterungen und Änderungen erfahren haben, mag ſich eine Verkürzung rechtfertigen, ſofern ſie einſichtig und vorſichtig geſchieht, — niemals jedoch bei ſogenannten Kunſtliedern. Wäre Herr Zimmermann wirklich damit einverſtanden, wenn Sänger oder Spieler in ſeinen Werken willkürlich Takte ausſcheiden oder durch fremde erſetzen würden?

Ich wiederhole, was ich früher bereits ausgeſprochen: falls der Komponiſt ſich durch ein Gedicht nicht befriedigt oder erfüllt glaubt, ſo laſſe er es getroſt beiſeite und ſuche ein anderes, das ihm günſtiger erſcheint oder fordere jemanden, der dieſem Verfahren geneigt iſt, dazu auf, Gedichte nach eigenen Wünſchen und Angaben zu verfertigen. Da, wie Herr Zimmermann begründet feſtſtellt, manche Dichter „keinen Sinn für das Lied" bezeugen, ſo beweiſt dieſer Umſtand eben, daß ihre Verſe nicht vertont werden können oder wollen, und dann ſoll man ſie auch nicht in ein muſikaliſches Prokruſtesbett einzwängen. Wenn ein Gedicht von drei oder vier verſchiedenen Komponiſten gewählt und dann von jedem nach Belieben umgeſtaltet wird, wo iſt dann noch Recht und Verantwortung? Wir haben in Deutſchland wahrlich genug der Dichter und Lieder; ſo möge man eben ſuchen und wählen, ohne Gewalt zu üben und fremdes Gut zu verletzen!

## Anna Großer-Rilke: „Nie verwehte Klänge".

Von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl, Bergedorf.

Anna Rilke: wie ein ſeliger Ton klingt dieſer Name aus der Bedrängnis meiner Leipziger Studienzeit in mir fort, als ich, im Umbau zerſpalten, zwiſchen Nichts und Phantaſterei pendelnd, unreif, ein idealiſcher Schwärmer, hungernd und gerade deswegen ein feuriger Lebensbejaher, einen Stern des Glückes über meinem noch lockigen Haupt leuchten fühlte: da geſchah es, daß eine verehrungswürdige Frau ſich in unbeſchreiblicher Güte meiner Not annahm, mir in ihrer unerſchöpflichen Gaſtfreundſchaft ihr Heim öffnete, mir ihren Tiſch, ihre mütterliche Zuneigung als ſtärkende Wohltat, als Zuflucht, als Erholung und ſeeliſches Arcanum bot: in meiner geiſtigen Problematik und der wirtſchaftlichen Unſicherheit jener trotz alledem doch herrlichen Leipziger Überſchwangjahre. Dieſe Frau war Thereſia Rilke, die gute „Mama Rilke", die Witwe eines vortrefflichen Mannes: eine majeſtätiſche Erſcheinung, feierlich in der Würde ihres Ganges, in der ſtrengen Schönheit ihres Geſichtes, in der Kultur ihrer Erſcheinung, und dann wiederum bezaubernd in der echt öſterreichiſchen Liebenswürdigkeit ihrer Perſönlichkeit, in der Freundlichkeit ihrer warmen weiblichen Natur. Wie oft ich dort jahraus jahrein mich zur „Jauſe" einſtellte, dann ſelbſtverſtändlich zum Abendbrot eingeladen wurde, zum Mittageſſen — immer „zufällig"! — wiederkam, wie dankbar ich dieſes reizvolle Rondo infinito zu genießen wußte, dieſe „Regel de tri" bereitete auch der hilfreichen Wohltäterin ſo viel Vergnügen, daß es eines Tages zu einem mit Komik gewürzten Intermezzo kam: Mama Rilke klemmte einmal ein in ihrem kleinen Muſikſalon vereinſamtes Violoncell zwiſchen ihre Knie, ſtrich kräftig mit dem Bogen über die leeren Saiten, zu deren Grundtönen und deren vier Quinten ich auf dem Klavier in abſonderlichem Phantaſieren mich ergoß, bis ſie mit ausbrechender Heiterkeit von dieſer primitiv böhmiſch-ſlowakiſchen Volks-

musik sich löste. Und doch, bei dieser von mir tief verehrten mütterlichen Freundin erschien eines Tages ihre Tochter: das mir bereits strahlend angekündigte „Annerl". Es dürfte 1886 gewesen sein, als ich, in verschüchterter Bewunderung, eine zu voller Frauenblüte entfaltete Dame anstaunte, den Zauber großer herrlich seelischer Augen zu empfinden begann: Diese Frau war Anna Rilke, vermählt mit Dr. Julius Großer, einem der bedeutendsten Journalisten jener glorreichen Epoche deutscher Geistigkeit. Anna Rilke, mit dem Titel einer Kgl. belgischen Hofpianistin ausgezeichnet, viel begehrt und gefeiert in ihren solistischen Leistungen als tief musikalische Künderin des Schönen und Innigen, des Anmutigen und Geheimnisvollen, eben des „Unaussprechlichen" der Musik war, auf einer ausgedehnten Konzertreise begriffen, ich glaube, nach Skandinavien, zu kurzem Besuch bei ihrer Mutter in Leipzig eingekehrt. Noch immer sehr schüchtern und von jugendlicher Bewunderung, im persönlichen Verkehr gehemmt, durfte ich im Sommer des Jahres 1887, als die junge Frau als zärtliche Mutter mit ihrem kleinen „Buberl" sich die Erholsamkeit ländlicher Freuden in der Nähe Leipzigs verordnet hatte, mich mancher angenehmen Stunde in gesellschaftlicher — fast familiärer — Verbundenheit mit dieser seltenen Frau erfreuen. In der Folgezeit entschwand sie mir; zunächst noch über die erstaunliche Wendung ihres Schicksals, ihrer Übersiedlung nach Konstantinopel, unterrichtet; dann aber, als ich 1892 nach Hamburg berufen wurde — dank einer sehr wirksamen Empfehlung Hans v. Bülows — verlor sich die leuchtende Erscheinung aus meinem Gegenwartsbewußtsein völlig in das Dunkel-Unsichtbare; kein Laut drang mehr zu mir, nachdem ihre Mutter längst gestorben war, sie, die mich, als ich mich von ihr verabschiedete, mit unendlich rührendem Ausdruck in Aug und Miene segnete und mir Stirn, Augen und Herz fromm bekreuzte . . . Und da wiederum ereignet es sich, daß, nachdem 50 Jahre in das zeitlose Meer der ewigen Ruhe hinübergeglitten, ein Buch den Weg zu mir, den Einsamen, findet: ein lebendes Buch, Gruß einer lebenden Frau; erschütternd und beglückend! einer Frau, die ehrwürdige Patriarchin geworden, über die Schwelle der Achtzig geschritten ist: ein Wunder von Natur und Anmut, von Liebenswürdigkeit und geistiger Frische, erstaunlich in ihrer Gedächtniskraft und herzlichen Aufrichtigkeit. „Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten"[1] klingen als reine, in Hebung und Senkung, edle, wahrhaftige und ausdrucksvolle Melodie durch dieses Buch, das, auch ohne die suggestive Nachwirkung jenes Leipziger Jugenderlebnisses, meine Aufmerksamkeit und Teilnahme auf das stärkste gefesselt haben würde.

Mit einem frohen Jugendklang setzt diese Melodie ein. Anna Großer-Rilke erzählt, wie sie, in Melnik an der Elbe, 1853 geboren, in dem durch die Besuche Goethes, Beethovens und Richard Wagners geheiligtem Kurbad Teplitz glückselig aufwächst, dort gediegenen Klavierunterricht empfängt und Französisch lernt; dort den Einzug der siegreichen Preußen 1866 erlebt; wie sie diese „Preißen" verabscheut und wie diese echte „Österreicherin" bald zur leidenschaftlichen „Deutschen" sich wandelt, ein deutscher Mensch wird im schönsten Sinn des Wortes und nur einmal, leider nur einmal, ihrem kleinen Vetter Rainer Maria Rilke begegnet. Wie das musikalisch sehr begabte Annerl, nachdenklich, aus der Enge eines zwangsläufigen Katholizismus ins Freie tastet, in Leipzig das berühmte Konservatorium als solide Bildungsstätte mit so großem Erfolg besucht, daß diese jugendliche Pianistin bereits der Ehre teilhaft wird, in einem Gewandhauskonzert mit Chopins f-moll-Conzert sich dem ein wenig dünkelhaften, eingekapselt ausdrucksvollen Kreis der damaligen oberen Zweitausend Pleiße-Athens vorzustellen und einmütigen Beifalls würdig befunden wird, wie sich die Laufbahn des großen Virtuosentums diesem bezaubernden Menschenkind völlig öffnet, Konzerte in Prag, Breslau, Baden-Baden, Mannheim, Frankfurt, Bremen und Dresden usw. zu einer Kette von Triumphen sich zusammenschließen, von diesen und den späteren musikalischen Ereignissen und von Anna Rilke spricht Anna Großer ohne jegliche Eitelkeit, ohne Überhebung, ohne vordringlichen Egoismus. Sie weiß, daß ihre Kunst ein Anfang war. Und ihren köstlichen Erzählerton versteht sie durch amüsante kleine Episoden zu würzen. Als sie im intimen Hofkreis vor dem König Albert und der Königin Carola in Dresden spielt, fragt, sichtlich erfreut, der König, ob sie mit dem Flügel zufrieden sei, worauf Anna Rilke freimütig antwortet: „Nicht sehr, Majestät, er ist schon recht abgespielt." Nach diesem Urteil ruft der König in „waschechtem

[1] Verlag Otto Beyer, Leipzig und Berlin.

Sächſiſch“ ſeiner Frau zu: „Siehsde, ich hab's dir doch geſacht, aber de wolldeſt ja den ſcheenen Fligl nich raufholen laſſ'n, weil's ze viel Wirdſchaft macht . . .“ Und, zu Anna gewendet, hinzufügt: „Wir haben nämlich da unten einen ſehr ſchönen . . .“ Eines der intereſſanteſten Kapitel ihres Buches ſchildert den erſten großen Wendepunkt ihres Lebens: ihren Beſuch bei Franz Liſzt in Weimar, den Umgang mit dem wunderbaren Meiſter und noch wunderbareren Menſchen, der ihr die notwendige Reife bringt und ſie den Weg zu ihrem Selbſt finden läßt. Was ſie von ihrem erſten Beſuch bei dem „Herrn Abbé“ berichtet, die Anſchaulichkeit, mit der ſie berichtet, wie die hohe und ſchmale Geſtalt Liſzts zum Greifen nahe lebendigſte Gegenwart wird, die „toute la bande“ ſeiner Schüler um ſich, alte und junge Frauen, ganz Weimar im Rauſch, lange Haare, Schlapphüte, flatternde Halsbinden, Groteskfiguren jeglicher Art ſich zum realiſtiſchen Zug ordnen: das iſt ein Cabinettſtück von Schilderungskunſt, das ſich noch vertieft, als Anna, die ſich mit dem jungen hochbegabten Maler Moritz von Treuenfels verheiratet hat, dem Meiſter nach Rom folgt, und nun erzählt, wie Liſzt ſelbſt das junge Paar am Bahnhof abholt und die Beiden ſofort in den Bereich des Vaticans führt; mit ihnen durch das Portal St. Peters in die größte Kirche der Welt eintritt, vor jedem Altar auf die Knie niederſinkt und leiſe Gebete murmelt verklärten Geſichts aus tiefſter und wahrſter Frömmigkeit. Dann weiter erzählt ſie, wie ſie der in einem alten Palazzo wohnenden Fürſtin Caroline Wittgenſtein, der Freundin Liſzts, ihren Beſuch abſtattet, die Fürſtin findet in einem dämmrigen Zimmer voll modriger Luft und Weihrauchduft . . . Vor allem aber die packendſten Seiten dieſes Buches: die Schilderung ihres Ausflugs im März 1880 durch die Campagna nach der Villa d'Eſte, wo Liſzt inmitten herrlicher Gärten und marmorener Pracht in zwei kleinen Zimmern hauſt, wo mehr, als durch ein Kohlenbecken, für die Erwärmung der Gäſte durch ſtarken ſchwarzen Kaffee, durch Cognac und Zigaretten reichlich geſorgt wurde, dank der Umſicht des montenegriniſchen Dieners Spiridion, des treueſten Gehilfen Liſzts. Dieſer Abſchnitt und dieſe Schilderung gehört wohl zu dem Schönſten an Wahrheit und Stimmungskunſt im Zuſammenklang von Menſch und Natur, zu dem Allerbeſten in der Literatur um die zauberiſche Perſönlichkeit Liſzts . . . In alle Entzücktheiten und Freuden ihres beſonnten Lebens fällt ein bitterer Tropfen: Anna hat den Verluſt ihres Mannes zu beklagen; er ſtirbt, nachdem es ihm noch gegönnt war, ein ſehr bedeutendes feierlich ſchönes Bild Liſzts zu ſchaffen, das heute im Wagner-Muſeum Bayreuths ſeinen Hafen gefunden hat. Die junge Frau kehrt nach Deutſchland zurück, die Muſik iſt ihre Tröſterin und in geſteigertem Sinn ihr Lebensinhalt geworden. Sie unternimmt ausgedehnte Konzertreiſen. Sie lernt Brahms kennen, lernt dieſe Muſik lieben; ſie iſt die erſte und wohl auch die einzige, die das Klavierkonzert von Dvořák in Berlin ſpielt, wo ſie, die ſchöne und liebenswürdige Frau, in den glänzendſten Geſellſchaftskreiſen verkehrt, bei der Kaiſerin Auguſta ſpielt . . . wo ſie zum zweiten Mal vermählt, den klügſten und umſichtigſten Steuermann gefunden hat, mit dem in innigſter Verbundenheit ſie Glück und Schickſal, Leid und Freud treulich und mutig teilt; dem ſie, als dieſen hochgebildeten und vorzüglichen Lebenskünſtler wichtige politiſche Aufgaben als Vertreter der „Kölniſchen Zeitung“ nach Konſtantinopel führen, dorthin an das träumeriſche Marmarameer, an den Bosporus in die alte geheimnisvolle Stadt im Schimmer des Orients folgt. Die zweite Hälfte ihres Buches rollt das geſellſchaftliche, das künſtleriſche, das politiſche und nationale Leben Konſtantinopels in farbigen Bildern auf. Alles, was in jener Welt dieſer Frau begegnet, ihr, die ſehen und hören gelernt hat, fängt ſie in ihrer knappen und packenden, immer in ungewöhnlichem Maß feſſelnden, faſt photographiſchen Darſtellung ein: ob ſie nun von dem merkwürdigen Konzert vor dem unſichtbaren Sultan Abd ul Hamid, von der Buntheit des Straßenlebens und ſeiner typiſchen Geſtalten, ob ſie von ihrem Verkehr mit allen europäiſchen Botſchaften, ihren Muſikabenden, von Haremsbeſuchen, türkiſchen Hochzeiten und Feſten, europäiſchen Künſtlerbeſuchen (z. B. von Paul Janko, von Henry Marteau) und den „ſüßen Waſſern“ erzählt; ob ſie, die abermals den ſchweren Verluſt auch dieſes ihres zweiten Mannes zu betrauern hat, das von dieſem gegründete politiſche Nachrichtenbüro, die „Agence de Constantinople“, mit geſchickter Hand zu leiten hat, in nächſter Nähe die Revolution der Jungtürken, den Sturz des Sultans erleben muß, dazu die ungeheuren Aufregungen der erſten Kriegsjahre und endlich, nach dem furchtbaren Zuſammenbruch auch der Türkei im Jahre 1918

mit Wehmut und Trauer den Abſchied von der alten Märchenſtadt vorbereiten und ihn mit ungebrochenem Mut unternehmen muß: das alles ſteht in dieſer Darſtellung unter dem Affekt einer ungeheuren dramatiſch-epiſchen Spannung, an der als Teilkräfte Kulturbild und weltgeſchichtlicher Antrieb ſeltſam aufregend beteiligt ſind. Nach Deutſchland zurückgekehrt, muß auch dieſe herrliche Frau mancherlei Schweres tragen: da und dorthin wurde ſie verſchlagen und wie wir alle iſt auch ſie eine Wanderin auf dieſer Erde, unvergeſſen von den vielen, die das Glück hatten, dieſer heute nornenhaften-weiſen Frau zu begegnen; und geliebt von den Vielen.

## Richard Wagner im Spotte ſeiner Zeit.

Von *Fritz Müller*, Dresden.

Kein anderer Meiſter hatte ſo unter dem *Spotte ſeiner Zeit* zu leiden, wie *Richard Wagner*.

Damals leiſtete ſich die *Muſikkritik* Stückchen, die wir heute nicht mehr für möglich halten. Wilhelm Tappert gab ein *Schimpfwörterlexikon* heraus, das den Untertitel trägt: „Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehäſſige und verleumderiſche Ausdrücke, die gegen den *Meiſter Richard Wagner*, ſeine Anhänger und ſeine Werke gebraucht wurden".

Die Bosheiten ſind nach dem ABC geordnet und erklärt. Auch iſt genau angegeben, wann, wo und von wem jedes einzelne Schimpfwort gebraucht wurde[1]. Es ſei nur eine kleine Auswahl geboten: Affenſchande, Aufgedunſenheit, Bandit, Berſerker, Blödſinn, Deliriumsmuſik, Gequaſſel, Getute, Hochſtapler, Katzenmuſik, Laubfroſchweiſ', Marktſchreier, Miſthaufen, Mondkalb, Ölgötze, Ohrenſchinder, Schnorrer, Tongewinſel, Wagneritis, Wahnſing.

Erſt ſchalt man Wagners Beſtrebungen *Zukunftsmuſik*. Wagner und Liſzt aber griffen dieſes Wort auf und geſtalteten daraus eine *Loſung*. Wie ſetzte da der Spott ein!

Da ſollte Wagner einen Orcheſtermuſiker gefragt haben: „Wann gedenken Sie denn endlich mit Ihrem Einſatz zu kommen?" — „Vielleicht nächſte Woche!" war die Antwort. Wagner geriet in Zorn. Da ſagte der Muſiker gelaſſen: „Ich denke, das ſoll *Zukunfts*muſik ſein?"

Ein Zeichner dachte ſich die Zukunftsmuſik ſo, daß *ganz kleine Kinder* auf allerhand Radauinſtrumenten einen ohrenbetäubenden Lärm verüben. — Jemand gab Wagner den Rat, ſeine Zukunftsmuſiker aus den *Ammenanſtalten* zu beziehen!

Vollſtändig „danebengehauen" hat jener Spötter, der das Wortſpiel prägte, die Zukunftsmuſik habe *keine Zukunft*, gefalle der *Gegenwart* nicht und werde bald der *Vergangenheit* angehören!

Richard Wagners bekannte Schlußanſprache nach den erſten Bayreuther Feſtſpielen parodierte der geiſtreiche Äſthet *Viſcher* in ſeinem berühmten Roman „Auch Einer" auf folgende Weiſe: „Ihr habt nun gehört, was wir können. An Euch liegt es, ob es künftig eine *Pfahldorfmuſik* geben ſoll!"

Wagner arbeitete mit *neuen Zuſammenklängen*, die den an klaſſiſche Muſik gewöhnten Ohren diſſonant erſchienen. Drum nannte man ihn *Doctor kakophoniae*.

Bekannt iſt die engliſche Karikatur, die Wagner darſtellt, wie er in einer großen *Ohrmuſchel* ſteht und mit einer Note und einem Hammer das Gehörorgan mißhandelt. — Ein anderer Zeichner ſchlug vor, man ſolle die armen Menſchen, die Wagnerſche Muſik anzuhören haben, während der Aufführung mit *Ketten* an die Seſſel ſchmieden!

Die Zerrbilder auf Wagners Streben, die *Ausdrucksmöglichkeiten des Orcheſters* zu vermehren, nötigen uns heute nur noch mitleidiges Lächeln ab. Eine *Rieſenharfe* ſollte mit einer großen Harke angeriſſen werden. Man empfahl Wagner, *Katzen* mit Baßbögen den Bauch zu ſtreicheln, einen *Korb voll Glasſcherben* in einen großen Eiſentopf zu ſchütten, mit *ſchartigen Meſſern* Teller zu reiben, ein ungeheures Tubagebilde von *ſechs* Muſikern zu gleicher Zeit blaſen zu laſſen, und vieles andere mehr.

[1] Verfaſſer verzichtet in den meiſten der folgenden Fälle darauf, die Urheber der Bosheiten zu nennen. Er will den kleinlichen Geiſtern nicht unverdiente Ehre antun!

Mit Schmunzeln lieſt man noch heute des bereits erwähnten Viſcher Spott in der köſtlichen Pfahldorfgeſchichte. Der Druide — ausgerechnet der Vertreter der Reaktion! — und der Geißbub geben den Trommlern feine und grobe Klöppel, verſehen die Pfeifen mit Anſatzſtücken und bohren neue Löcher in ſie, bauen für die Trompeten verſchiedenartige Mundſtücke und führen ins Orcheſter ein: klappernde Büſchel von Hölzchen, Säckchen voll Steine und getrocknete Gänſegurgeln. Zwerchfellerſchütternd wirkt es, wie der Dorfrätſcher als Muſikinſtrument ſeine Rieſenſchnarre verwendet, mit der er ſonſt die Aufmerkſamkeit der Pfahlbürger weckt, wenn er amtliche Bekanntmachungen verkünden will, und mit der er gelegentlich auf den Feldern — die Spatzen verſcheucht!

Solche Bosheiten durfte ſich Viſcher leiſten. Hatte er doch eine Schrift verfaßt, durch die Wagner veranlaßt worden war, den Nibelungenring zu ſchaffen!

Die Geſtalten aus dieſem gewaltigen Werk, das ein Kritiker als nie gelungen zu bezeichnen wagte, gaben Anlaß zu mancherlei Spott.

Ein Bild zeigt den ſchlafenden Fafner mit einem Pfeifchen im Munde. Daneben befindet ſich ein Klingelzug mit der Inſchrift: „Bitte ſtark klingeln!!" — Erda erſcheint als Dame ohne Unterleib. — Wotan iſt — übrigens ein geiſtreicher Spaß! — ein Raben-Vater und verurteilt Brunhild zu „lebenslänglicher Waberlohe". Dieſe Walküre ſpringt *Grane cum salis* ins Feuer!

Spaßig iſt ein Doppelbild. Auf dem oberen Teil ſchnauzt ein Leutnant Soldaten an und nennt ſie „krummbeinige Bauernlümmel". Unten ſind dieſe ſelben Jünglinge dargeſtellt, wie ſie ein paar Stunden als Edle von Brabant begrüßt werden!

Von wenig Verſtändnis zeugte es, wenn ein Kritiker behauptete, in Triſtan und Iſolde komme als einzige Handlung der konzeſſionierte Ausſchank von Spirituoſen vor! — Auch gab es eine Parodie mit dem wenig geſchmackvollen Titel „Triſtanderl und Süßholde".

Zahlreich ſind auch die Spottbilder auf Lohengrin und den Schwan. Ein Wiener Zeichner ſchien die Oper nicht richtig gekannt zu haben; denn er ließ zwei Männer mit je zwei ausgeſtopften Schwänen unter den Armen zum Theater eilen! — Ein italieniſches Witzbild brachte das Bild von einer *Caravana del Lohengrin.* Wagner ſitzt auf einem mit Rollen verſehenen Schwan und trägt auf dem Rücken einen mit Lärminſtrumenten gefüllten Korb.

Köſtlich iſt der Bilderbogen, den Oberländer für die Fliegenden Blätter zeichnete. Dorfkinder wollen „Lohengrin ſpielen". Sie ſetzen eine Badewanne in einen pfützenähnlichen Teich und ſpannen eine Gans davor. Das Federvieh entfleucht aber. Der junge Ritter fällt ins Waſſer und das Mädchen reißt aus. Da naht der Bauer mit der Miſtgabel und fiſcht den am Hoſenboden aufgeſpießten Buben wieder heraus!

Als „Lohengrin" auch in Paris geſpielt wurde, ſetzte ein Witzbold das Schwanengefährt auf die Seine und ließ den Galliſchen Hahn vom Lande aus in entgegengeſetzter Richtung ziehen. Darunter ſtand: „Wenn das kein Zugſtück iſt!" — Franzöſiſche Hetzblätter ſtellten natürlich den Gralsritter in Uniform dar, den Dirigenten mit der unvermeidlichen Pickelhaube und die Inſtrumentaliſten in ähnlicher Aufmachung. — Wagner ſelbſt malte man, wie er beim Dirigieren auf einer Helmſpitze ſitzt. Seine Muſik bildete man als eine Art Trojaniſches Pferd ab, das in Geſtalt eines Schwans böſe um ſich beißt!

Wagners Selbſtbewußtſein forderte öfter zum Spotte heraus. Auf einer Karikatur verlangt er von dem Schiefen Turm von Piſa, er ſolle ſich noch mehr vor ihm verneigen. Ein anderes Bild zeigt Aeſchylos und Shakeſpeare, wie ſie — mit Fräcken bekleidet — Wagner huldigen. Öfter wurde der Meiſter als Nachfolger Wotans abgebildet. Einmal übergibt ihm dieſer Gott Blitz und Donner, während Freia den Goldregen auffängt!

Als in München der Bau eines Theaters für Wagner geplant war, erſchien eine lange Beſchreibung des Feſtzugs. Dabei ſpielte beſagte Kabinettskaſſe eine wichtige Rolle. Auch ſollte eine Fahne mit der Mahnung geſchwungen werden: „Semper Geld her!" Semper konnte man als den Namen des Baumeiſters deuten. Es iſt aber auch ein lateiniſches Wort, das „immer" heißt!

Groß iſt die Zahl boshafter Wortſpiele auf Wagner und ſein Werk.

Als der Meister München verlassen mußte, schlug jemand vor, man solle ihm einen Führer mitgeben, da Wagner ja keine Grenzen kenne! — Außer Tigern, Affen und Schweinehunden soll er auch Meyerbären gebändigt haben.

Boshaft war jener Spötter, der, als Cosima von Bülow zu Wagner überging, die Anregung gab, man solle doch die Oper „Cosima fan tutte" aufführen! — Damals nannte man Wagners Anhänger Cosimanen, während man seine Gattin später als Cosi-Mama bespöttelte.

Nicht übel ist ein Wortspiel, das geprägt wurde, als in Wien Offenbachs Oper „Rheinnix" Wagners „Rheingold" Konkurrenz machen wollte. Da hieß es: „Rheingold? Ach was, das ist ja rein nix. Aber Rheinnix, das ist rein Gold!" Inzwischen aber kennt kein Mensch mehr Offenbachs Oper, während „Rheingold" im Kurse reinen Goldes steht!

Als Wagners Werke bekannter wurden, prägte auch der Volksmund verschiedene Scherze.

„Wonnehehrstes Beben" übersetzte man mit: „Wonne, hörst du es beben?"[2] — Wer den Nibelungenring besuchte, wurde als Nibelunger bezeichnet. — Wollte man von einem Wagnerianer Feuer für die Zigarre haben, so fragte man ihn: „Wabert Ihre Lohe noch?" — Ein temperamentvoller Kunstfreund schüttete dem Kellner schales Bier ins Gesicht und brüllte ihn an: „Deinen Sudel sauf selbst!" — Ein Musiker fragte den anderen: „Schabst du das Schello, schäbiger Schuft?" worauf ihm die Antwort wurde: „Ich goge die Giege, geifernder Gauch!"

Heute sind sie alle tot, die Richard Wagner nicht aufkommen lassen wollten. Dann haben auch die Spötter gegen ihren Willen mit dazu beigetragen, daß des großen Meisters Werke bekannt wurden. Und schließlich wolle man nicht vergessen, daß Richard Wagner eine Kampfnatur war, daß er, wenn es sein mußte, ebenfalls boshaft werden konnte und nach dem Grundsatz handelte:

Auf einen Klotz einen groben Keil,
auf einen Schelmen anderthalben!

## Heitere Geschichten um Richard Wagner.

Mitgeteilt von Ernst Edgar Reimerdes, Celle.

Die Samtkappe. Im Kreise seiner Getreuen war der Meister nicht selten zu Scherzen aufgelegt. So pflegte er mit Vorliebe seine schwarze Samtkappe, die er im Hause ständig trug, heimlich einem seiner Gäste in die Tasche zu stecken und dann plötzlich zu behaupten, man habe sie ihm entwendet, um sie einem Andenkensammler aus Amerika oder England für viel Geld zu verkaufen. Darob Entrüstung bei den Uneingeweihten, bis Wagner die Kappe schließlich triumphierend aus der Tasche seines „Opfers" zog.

Wagner und Popper. Eines Tages erschien in der Villa Wahnfried der berühmte Cellist David Popper, der damals in Österreich, namentlich in Wien, zugunsten der Bayreuther Festspiele eifrig die Werbetrommel gerührt und eine beträchtliche Summe zusammenbekommen hatte, die er nunmehr dem Meister, den er noch nicht kannte, persönlich aushändigen wollte. Wagner, der im Augenblick sehr beschäftigt war und bei der Anmeldung den Namen überhört hatte, glaubte, es handele sich um einen der vielen Aufdringlichen, die unter dem Vorwand, einen Beitrag für den Festspielfonds abliefern zu wollen, seine Bekanntschaft suchten. Ärgerlich kam er in seinem phantastischen seidenen Schlafrock in das Empfangszimmer gestürzt und rief, ohne auf seinen Besuch weiter zu achten: „So, da bin ich nu, mei Verehrter, Richard Wagner. So säh ich von vorn aus und so (wobei er sich umdrehte) von hinten. Kuten Morschen!" Mit diesen Worten wollte er wieder hinausstürzen, als der entsetzte Cellist hinter ihm herrief: „Aber Meister, ich bin doch der Popper aus Wien, ich bringe Geld!" Da machte Wagner lachend kehrt und schrie: „Ei Herrjäses, der Bopper aus Wien und Geld dazu! Gommen Se an mein Herz, damit Se's boppern fühlen und nachher gommen Se mit dem Geld zum Frühstück". Sprach's und stürzte davon.

---

[2] Mundartlich: „Wonne, heersdes beben?"

Die Heidelberger Serenade. Als Wagner sich einmal kurze Zeit in Heidelberg aufhielt und im Schloßhotel wohnte, hatte die Kunde von seiner Anwesenheit sich in der ganzen Stadt verbreitet. Daraufhin trommelte der Leiter des Musikvereins seine Mitglieder schleunigst zusammen, um dem Meister eine Huldigung darzubringen. Man entschloß sich zu einer abendlichen Serenade, bei der unter anderem die Tannhäuser-Ouvertüre zum Vortrag gelangte. Nach Schluß der Veranstaltung begab sich der Vorstand zu Wagner, wohl nur, um aus seinem Munde ein paar anerkennende Worte zu hören. Der Meister reichte ihm die Hand und sagte lächelnd: „Na, heeren Se, mei Kuter, das war aber ä rechter Ulk!" Nach diesen Worten entfernte er sich und ließ den verblüfften Vorstand stehen.

Wagners erster Fafner. Wagner hatte den ebenso stimmbegabten, wie eingebildeten Bassisten Franz von Reichenberg dazu ausersehen, 1870 den Fafner im „Siegfried" zu kreiren, eine Ehre, die dem erst 21jährigen Künstler gewaltig zu Kopf gestiegen war. Während der Vorstellung, nach glücklicher Beendigung des Sterbemonologs des Drachen, trat Wagner hinter den Sänger, klopfte ihm auf die Schulter und flüsterte ihm zu: „'s Viech war heut' gut."

Die improvisierten „Meistersinger." Als einmal im Hause Hans von Wolzogens in Bayreuth ein Kreis von Freunden versammelt war, sang und spielte man den 2. Akt der „Meistersinger", wobei Ferdinand Jäger, der einst hochgefeierte Siegfried-Darsteller, zusammen mit seiner Frau, der dramatischen Sängerin Aurelie Wibczek, die Singstimmen markierte. Den Chor sangen alle Anwesenden, je nach Gunst und Gaben, schlecht und recht mit. Beim Schusterbubenchor „Johannistag, Johannistag" angekommen, erscholl plötzlich von der Straße herauf lautes Klatschen. Um den Urheber der Störung festzustellen, stürzte die Gesellschaft an die geöffneten Fenster und erblickte zu ihrem Erstaunen in der mondhellen Nacht Richard Wagner im Sommermantel, seinen großen gelben Strohhut auf dem Kopf, die Hände im Takt heftig aneinanderschlagend. Nachdem er im unverfälschten sächsischen Dialekt über die „Taktlosigkeit" des Chors geschimpft hatte, rief er, indem er mit Kopf und Händen den Takt markierte, zu den erleuchteten Fenstern hinauf: „Den Sechsachteltakt rascher! So!", und lief dann lachend davon.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Jakov Gotovaz: „Ero, der Schelm" (Deutsche UA, Badische Staatstheater Karlsruhe i. B.).

Toni Thoms: „Livia" (Städtische Bühnen, Lübeck, 31. März).

*Konzertwerke:*

Hermann Erdlen: „Aber dies — aber das." Ein Löns-Liederspiel für Sopran-, Bariton- u. Tenorsolo, Männerchor und Kammerorchester (Hamburger Liedertafel, unter Konrad Wenk).

Ottmar Gerster: Oberhessische Bauerntänze (Wiesbaden, unter MD August Vogt, 8. März).

Walter Klefisch: „Rheinische Suite" (Köln/Rh.).

Hilda Kocher-Klein: „3 Lieder um die Liebe" (Lübeck, Singakademie durch Lore Fischer, 7. Dez.).

Emil Kraemer: „Ich glaube an Deutschland" für Männerchor und Bläser (Köln/Rh. unter MD Wilhelm Adam).

Hans Georg Freihr. v. Maffenbach: Choralpartita „Vater unser im Himmelreich", auf den Luthertext nach den Evangelien des Lukas und Matthäus, für dreist. Kinderchor und Begleitinstrumente (St. Petrikirche zu Lübeck).

Hans Georg Freihr. v. Maffenbach: Choralkantate „O Traurigkeit, o Herzeleid", Werk 12, für Sopransolo, dreist. Kinderchor und Instrumente (St. Petrikirche zu Lübeck, 15. April).

Heinz Möhn: „Musik für Violine und Orchester" (Kurhaus Wiesbaden, unter MD August Vogt, 29. April).

Philipp Mohler: Konzert für Klavier und Orchester. Werk 16. (Ludwigshafen, Saarpfalzorchester).

Walter Niemann: „Rokoko". (Ballettsuite für Kammerorchester (Reichssender Augsburg-München unter Dr. Max Herre, 24. März).

Hans F. Schaub: „Ciaconna" für Streichorchester (Braunschweig).

Max Seeboth: Suite für sieben Bläser (München, in der Münchener Turmmusik der Bläser der Bayer. Staatsoper unter F. Rein, 17. April).

Max Seeboth: Violinsonate (Magdeburg, Kammervirtuose Otto Kobin).

Max Seeboth: Cellofonate (Magdeburg, Leo Koscielny).

Max Seeboth: Trio (Magdeburg, Kammervirtuofe Otto Kobin, Leo Koscielny, am Flügel der Komponift).

Hermann Simon: „Mitte des Lebens". Eine kirchliche Feierftunde in Chorälen und Liedern nach Dichtungen von Rudolf Alexander Schröder (Elberfelder Kurrende).

Hermann Simon: „Der Kreuzweg". Eine Stunde der Andacht nach Ruth Schaumanns Bildwerk und Gedichten. (Magdeburg, Werner Tell).

Wieth-Knudfen: Streichquartett in f-moll (Dresden, durch das Lierfch-Quartett).

Paul Winter: Fanfare „Großdeutfchland zum 10. April" (Wien, 24. März).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Ernft Schiffmann: „Wera". Oper (Stadttheater Dortmund, Spielzeit 1938/39).

Richard Strauß: „Friedenstag" (Nationaltheater München, 24. Juli).

Richard Strauß: „Daphne" (Staatsoper Dresden, 22. Oktober).

*Konzertwerke:*

Fritz Büchtger: „Heitere Weisheit" Werk 11. Chorzyklus (Wittener Mufiktage unter Rudolf Ruthenfranz).

Fritz Büchtger: „Tierbilder" Werk 12. Chorzyklus (Zeitgenöffifche Mufiktage München, Münchener Bachverein unter Karl Marx).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## BRUCKNER-FEST IN NEHEIM.

Von Dr. Otto Grimmelt, Effen.

Der Mufikverein Neheim-Hüften im Sauerland machte fich fchon feit Kriegsende unter der Leitung von Georg Nellius durch feine auf beachtlicher Höhe ftehenden Sauerländifchen Mufikfefte einen Namen, der weit über die örtlichen Grenzen hinausging. Diefe Gepflogenheit wurde nunmehr nach längerer Paufe wieder aufgenommen. Ein groß angelegtes Brucknerfeft, für deffen organifatorifche Vorbereitung mit ihrer mühevollen Kleinarbeit fich vor allem die Konzert-Altiftin Thea Cofack erfolgreich eingefetzt hatte, wollte in einer zufammenhängenden Reihe von Aufführungen das Verftändnis für das Schaffen des großen öfterreichifchen Tonfetzers fördern und Boden zum Verftändnis für Bruckners geiftige Welt und feine mufikalifche Sprachform gewinnen.

Die Veranftaltungsfolge begann mit einem Symphoniekonzert in der Neheimer Volkshalle, in dem MD Hanns Kirchhelle, ein vielverfprechendes Talent unter dem heutigen Dirigentennachwuchs, mit dem Effener Ruhrlandorchefter zunächft ein eindringliches Bild von dem Symphoniker Anton Bruckner bot. Er erarbeitete klar die inneren Zufammenhänge der 3. Symphonie und trug durch die temperamentvoll zupackende Art feiner Zeichengebung wefentlich zum Verftändnis diefes Tonwerkes bei. Vor allem der fieghafte Schlußfatz mit dem Choralhymnus wurde hinreißend geftaltet. Ebenfogut geriet ihm nach dem einleitenden „Deutfchen Lied" (mit Bläferbegleitung) Bruckners letzter und mächtigfter Männerchor „Helgoland", den die Neheimer „Weftfalia" mit großer Orchefterbegleitung (in den Farben Wagnerfcher Inftrumentationskunft) darbot. Sowohl das Bittgebet um Errettung vor den Feinden als auch die Dankeshymne für die Befreiung des Landes wurden in ihrer Gegenfätzlichkeit zu einem packenden Erlebnis. Das herrliche Vokalfolo fang Willi Lorfcheider (Saarbrücken) mit einem weichen, biegfamen Tenor von ftrahlender Höhe.

In einer Morgenfeier in der Aula der Oberfchule fprach Profeffor Dr. Lemacher (Köln) vom Wefen der Tonkunft Anton Bruckners und entwarf ein Charakterbild des Meifters, den er als Künftler und Menfchen dem deutfchen Volke zur Beachtung und Nacheiferung empfahl. Mitglieder des Ruhrlandorchefters fpielten anfchließend Bruckners einzige kammermufikalifche Schöpfung, das Streichquintett in F-dur, mufikalifch durchfichtig und technifch einwandfrei.

Den Abfchluß des Mufikfeftes bildete die Große Meffe in f-moll. Konnte Neheim auch nicht den Riefenkörper von Sängern aufbieten wie eine Großftadt, fo fpürte man doch, daß jeder Mitwirkende fich der Verantwortung, die auf ihm ruhte, bewußt war. Hanns Kirchhelle hielt feinen Chor- und Orchefterapparat feft in der Hand, drang ficher in Wort und Ton ein und wurde dazu der häufig wechfelnden und plötzlich umfchlagenden Dynamik voll gerecht. Die machtvollen fugierten Teile der Meffe gelangen in ihren charakteriftifchen Klangwirkungen ebenfo wie die Stellen zartefter Innigkeit. Im Soliftenquartett traf am beften den fakralen Ton der Tenor Willi Lorfcheider (Saarbrücken), der insbefondere das „Incarnatus" vollendet geftaltete; aber auch der füllige Bariton Willi Habbigs (Bonn) fand fich mit dem „Passus" gut ab. Die Frauenftimmen (Elifabeth Delfeit, Köln, Sopran, und Ilfe Crämer, Dortmund, Alt) fügten fich ebenfalls gut in das Ganze ein.

Das Neheimer Brucknerfeft dürfte der Brucknergemeinde viele neue Freunde gewonnen haben.

# OPERN-URAUFFÜHRUNG

## TONI THOMS: „LIVIA."

Oper in drei Akten (6 Bildern).

Uraufführung an den Städt. Bühnen zu Lübeck am 31. März 1938.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Das Seltenheitsereignis einer Opernuraufführung an einer mittleren Bühne bedarf einer inneren künstlerischen Berechtigung. Eine solche glaubte GMD Heinz Dressel verantworten zu können, als er die im Jahre 1937 partiturfertig geschriebene Oper „Livia" von Toni Thoms für Lübeck zur Annahme empfahl. Daß dies im Rahmen eines wagemutig zeitgenössisch betonten Spielplans nur als Experiment gewertet sein wollte, war den maßgeblichen Instanzen der Theaterleitung klar. Es taucht dann aber die Frage auf, ob es für eine mittlere Bühne nicht fruchtbarer ist, auf zwiespältige Experimente zu verzichten und lieber den verfügbaren Einsatz leistungsfähiger Opernkräfte auf Werke der erprobten Literatur auszurichten. Nicht schwaches Epigonentum, sondern nur Künder des wirklich Wertvollen, Bahnbrecher kühnen Neulandes sollten Förderung genießen. Namhafte Intendanten entschlossen sich daher, auf kraftvergeudende und zwecklose Experimente von Uraufführungen zu verzichten. Wer wollte leugnen, daß noch manch' wertvolles und leider noch immer weithin unbekanntes Opernwerk der Vergangenheit der Wiedererstehung auf unseren Bühnen harrt! Man sei doch unbesorgt: das wirklich Fördernswerte der zeitgenössischen Musik, das hier wurzelstark und gesund ans Licht drängende Kunstgut wird unter den heute obwaltenden kulturpolitischen Bedingtheiten den Weg zum Volk finden.

Toni Thoms ist eine auf der Opernbühne bislang noch nicht hervorgetretene Persönlichkeit. Der am 14. Januar 1881 geborene Künstler entstammt einer alteingesessenen Münchener Musikerfamilie. In dem Augenblick, als Wolf-Ferrari die bayerische Akademie der Tonkunst verließ, begann Toni Thoms dort seine Studien. Nach einer siebenjährigen Lehrzeit war er weitere sieben Jahre im Münchener Orchester als Solocellist tätig. War er doch schon mit zehn Jahren als „kleinster Cellist der Welt" aufgetreten und hatte er doch schon als Sechszehnjähriger die Orgel der Frauenkirche betreut! Dem Münchener Hoforchester gehörte auch sein Vater 45 Jahre hindurch an — dieser erlebte also alle berühmten Aufführungen der Wagnerzeit von der Uraufführung des „Tristan" (1865) bis zu den Königsaufführungen des „Parsifal". Ein Bruder des Vaters wirkte übrigens 1868 als einer der Nürnberger Meister in Wagners Oper mit. Toni Thoms aber harrte nicht aus. Er sattelte um und wurde — Tenorbuffo in Kolmar, Nürnberg, Erfurt, Wiesbaden, München und übernahm schließlich die Leitung des Regensburger Stadttheaters. Dann verschrieb sich Toni Thoms dem Film und vertonte bislang etwa 60 Manuskripte der flimmernden Leinwand. Aber mit Allgewalt drängte es ihn zum Theater, dem er die Operette „Frau von Korosin" als Erfolgsstück überließ. Die Operneinakter „Der Zentaur" und „Der Alchimist" beweisen weiterhin diesen Schaffenszug. Als Opernkomponisten begeistert diesen Münchener das Vorbild von d'Alberts „Tiefland". So dichtet er das stofflich frei erfundene Textbuch der im alten Rom spielenden Oper „Livia". Im Mittelpunkt der historisch nicht irgendwie beglaubigten Handlung steht das Liebesdrama zwischen der Kaiserin Livia und dem jungen Bildhauer Antonius. Die Herrscherin ist ihres wüsten Genußlebens überdrüssig. Heiß entflammte Sinnengier trieb sie von Orgie zu Orgie. Nun aber ersehnt sie die Beglückung durch echte Manneslíebe. Livia findet sie in der Begegnung mit Antonius, dem sie sich unter falschem Namen zum Modell einer in Marmor gemeißelten Venus stellt. Als der Bildhauer die Geliebte dann aber als Kaiserin erkennt, die an der ungesühnt gebliebenen Ermordung seines Bruders schuld ist, ersticht er sie und gibt sich selber den Tod. Dieses theatersüchtige und in der sprachlichen Form unausgeglichene Textbuch bringt also eine von grellen Effekten durchsetzte Handlung, die mit den üblichen knalligen Requisiten eines romantisch versponnenen Verismus aufwartet. Toni Thoms vertont sie unter einer von Verdi bis Richard Strauß reichenden Einwirkung. Stilprägung und Klangbesitz seines Werkes weisen auf unverkennbares Epigonentum. Die Merkmale dieser Partitur — gesättigte Harmonik, in weicher Kantilene fließende Melodik, die bisweilen ans Triviale streift, zum Affekt gesteigerte thematische Bogenführung und farbenschillernde Charakterisierung — lassen originale künstlerische Haltung vermissen. Die klangschwelgerische Oper zeigt ihren Urheber zwar als routinierten Könner der orchestralen Satztechnik und phantasievollen Beherrscher der Klangmixturen, aber diesem am Eros entzündeten Drama fehlt eben die Eigennote. Es verharrt in bloßer Nachahmung des Verismus: das beweisen das dramaturgisch grob gezimmerte Textbuch und die nicht eigener Erfindungskraft entströmende Musik.

Zwei hoffnungsvolle jüngere Opernkräfte der Lübecker Bühne erfangen sich an diesem Uraufführungsabend verdienten Lorbeer. Die Livia verkörperte die ungarische Sopranistin Ilona Tutsek in reizvoller äußerer Erscheinung als das in unersättlichem Liebesgenuß verstrickte Weib, dessen Verführung auch der junge Bildhauer erliegt. Aus der aufmerksam nüanzierten darstellerischen Haltung und Geste sprach Echtheit der Empfindung. Im Musikalischen verfügt die Künstlerin über den

dramatisch erfüllten Gesangston, der klanglichen Aufschwung und beseelten Ausdruck vereinigt. Der pathetischen Linie gesanglicher Führung entspricht auch die intelligente musikalische Charakterisierung von Ulrich Lorenz als Antonius. Der junge Sänger bewältigt die anspruchsvolle Partie mit dem Einsatz eines erfreulich reifenden tenoralen Materials, das tonlichen Aufglanz, stilbewußte Deklamation und Ausdauer zeigt. Neben diesen beiden Hauptgestalten treten die übrigen Nebenfiguren zurück. Die von Ludwig Wetz geschaffene Raumpracht erfüllte die klug ordnende Spielleitung (Dr. Werner Müller) mit wirkungsvoller szenischer Geschlossenheit und dramatischer Lebendigkeit (die sehr sympathisch allzu grelle Akzente vermied). Am Hofe der Kaiserin tanzte das Ballett (nach Einstudierung von Heinz Klee) mit lobenswerter Schulung einen in anmutigem Figurenspiel komponierten Reigen. Die musikalische Leitung versah der Komponist mit warmblütigem, musikantischem Temperament und zielklarer Willensweisung. Wir hörten die Oper in dieser authentischen Ausdeutung in der Hochspannung musikalischen Affekts und in der Entfaltung ihres verschwenderisch aufblühenden Klangbesitzes. Das Orchester zeigte dabei ein ausgezeichnetes virtuoses Können.

# KONZERT UND OPER

HERMANNSTADT. Motette in der ev. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 19. März: Johann Seb. Bach: Präludium und Fuge a-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Rudolf Zsizsmann). — Johann Eccard: Vom Leiden Christi für sechsst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Drei geistliche Gesänge für gem. Chor. a) „Die bitt're Leidenszeit", b) Warum betrübst du dich?, c) „So gehst du nun, mein Jesu, hin". — Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea", Motette für fünfst. Chor. — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr", achtst. Motette für zwei Chöre.

Sonnabend, 2. April: Max Reger: Introduction und Passacaglia f-moll a. d. Monologen, op. 63 für Orgel (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Max Reger: Aus „acht geistl. Gesänge für gem. Chor, op. 138". a) Nachtlied (f. fünfst. Chor), b) Unser lieben Frauen Traum (für vier- bis sechsst. Chor), c) Das Agnus Dei (für fünfst. Chor). — Gustav Schreck: „Mit der Liebe heißem Sehnen", op. 37, 4, „Ach, wie ringt des Dulders Seele", op. 31, 5. — Johannes Brahms: Drei Motetten für vier- und achtst. Chor, op. 110.

Sonnabend, 16. April: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler.) — Osterlied (a. d. Gesangbuch der böhm.-mähr. Brüder von 1531—1660). — Heinrich Schütz: Psalm 100: „Jauchzet dem Herrn!", Motette für zweist. Chöre. — Emil Richard Vollhardt: Ostertag, f. gem. Chor, op. 17, Nr. 3. — G. Vierling: Osterlied, für fünfst. Chor. (Plaudite coeli.) (Aus dem 15. Jahrh., durch Königsfeld übersetzt). — M. Prätorius: Osterlied, für vierst. Chor.

ANSBACH. Mit seinen 24 000 Einwohnern zählt die Stadt Ansbach zu den kleineren Städten im Reich; der Größe nach, nicht aber, wenn man die kulturellen Veranstaltungen betrachtet, die in den meisten Fällen das Niveau jeder Großstadt erreichen. Das verdanken wir vor allem der sorgfältigen und verantwortungsbewußten Tätigkeit des Kulturringes in der NSG „Kraft durch Freude", der auch in der Spielzeit 1937/38 bis jetzt wieder eine Reihe vorzüglicher Aufführungen bescherte. Obenan stehen zwei Operngastspiele, die in ihrer Besetzung eine wahre Festspielstimmung schufen. Staats-KM Karl Tutein-München dirigierte und studierte Verdis „Rigoletto" und verpflichtete sich dazu die ersten Kräfte des Münchner Nationaltheaters wie Heinrich Rehkemper in der Titelrolle, Anny van Kruyswyk, Odo Ruepp, Rudolf Gerlach, Theo Reuter, Gisa Nerz u. a. m. Der zweite Abend brachte Lortzings lieblichen „Zar und Zimmermann". Wieder saß Karl Tutein am Pulte, während Karl Köther vom Hessischen Landestheater Darmstadt, Walter Carnuth, Odo Ruepp, Gertrud Riedinger, Theo Reuter von der Staatsoper München in wesentlichen Rollen zu Gaste waren. Das Orchester und den Chor stellte jeweils das Stadttheater Fürth, das vertraglich Ansbach bespielt und hier in der Hauptsache wertvolle Operetten bietet. Millöckers „Bettelstudent" erlebte so eine recht ordentliche und erfreuliche Aufführung. Es bedarf kaum einer besonderen Hervorhebung, daß derartige Vorstellungen sich der restlosen Anerkennung der Ansbacher Theaterfreunde erfreuen und stets volle Häuser bringen. — Aber auch im Konzertleben der Stadt machte sich die wertvolle Arbeit des Kulturringes recht vorteilhaft bemerkbar. Ein Festkonzert im prächtigen Festsaal des Markgrafenschlosses bei Kerzenbeleuchtung und im Kostüm des Rokoko sah das Leipziger Gewandhaus-Quartett zu Gaste. Die berühmte Gitarristin Luise Walker gestaltete den Abend durch ihre Mitwirkung zu einem besonderen Erlebnis, zumal man auf diese Weise zum ersten Male Boccherinis selten gespieltes Quintett für Gitarre und Streichquartett zu hören bekam. Einen besonderen Erfolg konnte das Rö-

mische Kammerorchester buchen, das unter der temperamentvollen Leitung seines Dirigenten Luigi Toffolo einen äußerst genußreichen Abend bescherte. Die Don Kosaken errangen sich bei ihrem ersten Auftreten in Ansbach einen außergewöhnlichen Beifall. Ein Kammermusikabend mit dem Kunkel-Quartett, Köln, sowie einige Solistenabende mit Luise Willer, der berühmten Münchner Altistin, und ein Abend mit dem Tenor Peter Anders, sowie ein Konzert des jugendlichen Geigenvirtuosen Walter Barylli vervollständigten die Vortragsreihe des Konzertringes. Der Sing- und Orchesterverein unter seinem Dirigenten Stadtkantor Hermann Meyer brachte eine Morgenmusik mit Werken von Hans Leo Hasler und einen Abend mit Bach-Kantaten, sowie ein Konzert des Leipziger Thomanerchores unter Meister Straubes Leitung. Die Ansbacher Singschule konnte vor kurzem ihr 25jähriges Bestehen festlich begehen, das Oberlehrer Beer, der seit Anbeginn mit seltener Begeisterung die Schule leitet, durch sorgsam ausgewählte Liedvorträge in einer eigenen Feierstunde besonders herausstellte. Der neu eingeführte Instrumental-Gruppenunterricht macht an den Ansbacher Volksschulen besonders gute Fortschritte. Das zeigte ein Vorspiel, das Hauptlehrer Robert Funk veranstaltete. Auch die Schülervorspiele, die die in der Ortsmusikerschaft Ansbach zusammengeschlossenen Musikerzieher Ansbachs alljährlich veranstalten, beweisen, daß hier mit Ernst und Liebe unsere Jugend in der Musik betreut wird.

Dr. Fritz Jahn.

BERNBURG a. S. Der letzte Konzertwinter brachte uns eine Überfülle an musikalischen Veranstaltungen. Wenn in einer Stadt unserer Größe 27 Konzerte innerhalb von sechs Monaten stattfinden, so zeugt dies zwar von regem Kulturwillen, ist aber entschieden ein Zuviel. Der Zuhörerkreis ist mehr oder weniger der gleiche. Der in Kürze zu gründende „Konzertring" innerhalb der NSG „Kraft durch Freude" wird hier in Zukunft ausgleichend zu wirken haben. — Der Konzert- und Oratorienverein brachte neben seinem ersten Chorkonzert eine erfreulich ausgeglichene Aufführung von Zillingers „Zoologischem Garten" mit Margarete Kießling und Walter Schulze-Dessau als Solisten unter Leitung von MD Bollmann. Ein Erlebnis seltener Art war der vom selben Verein durchgeführte Abend „Alte Musik auf alten Instrumenten" des Gebel-Trios-Berlin mit Hilde Gammersbach-Köln (Sopran). Zu einem Solistenabend hatte der Verein die vorzügliche Altistin Ruth Gehrs-Berlin, ein Bernburger Kind, und den begabten Pianisten Wilhelm Hagemann-Berlin verpflichtet. Dem bescheidenen, aber von hohem künstlerischen Wollen beseelten Künstler möchte man ein weit größeres Betätigungsfeld wünschen. Einen Höhepunkt bildete, wie in jedem Jahre, das Orchesterkonzert des Leipziger Konservatoriumsorchesters unter Prof. W. Davisson. In dem Beethoven und Wagner gewidmeten Abend mußte man erneut die spieltechnische Sauberkeit, den ausgeglichenen Orchesterklang und die Begeisterungsfähigkeit der über 60 jugendlichen Orchestermitglieder bewundern.

Glücklicherweise besteht bei uns enge Zusammenarbeit mit der NSG „Kraft durch Freude". Ihr war es durch tatkräftige Unterstützung des Konzert- und Oratorienvereins, bzw. des Konzertverbandes möglich, eine Reihe von Konzerten erfolgreich durchzuführen. Das „Magdeburger Kulturorchester" unter Fritz Theil stellte sich mit einem mehr volkstümlich gehaltenen Programm vor, Kammersänger Domgraf-Faßbaender sang unvergleichlich vor ausverkauftem Saale, das Kade-Quartett-Magdeburg mit Fritz Bollmann am Klavier erfreute mit einem Kammermusikabend im Stil und Kostüm der Biedermeierzeit. — Wieder wurden von KdF vier Abende „Gute Musik nach Feierabend" durchgeführt. Hierbei werden nur heimische Kräfte herangezogen. Die Einführungen gibt MD Bollmann. Thilde Sammet und Grete Reinecke sangen Lieder und Duette, der Martinskirchenchor unter E. Litte bot alte Weihnachtsmusik, in einem Weber-Abend spielten und sangen Annette Garlepp und Lisa Köppler, Margarete Gerlach, Lisa Köppler und Fritz Bollmann spielten alte und neue Tänze zweihändig, vierhändig, auf 2 Klavieren und auf Blockflöten.

Auch die bei uns üblichen, künstlerisch wertvollen WHW-Konzerte wurden fünfmal durchgeführt: vier Orchesterkonzerte (das eine brachte die Uraufführung eines Klavierkonzertes des Musikmeisters Köcher der hiesigen Fliegerhorstkapelle, gespielt von Annette Garlepp) und einen Ballettabend des Friedrich-Theaters Dessau unter musikalischer Leitung von F. Bollmann. — Der Leipziger Orgelvirtuose Arno Schönstedt erwies sich als ausgezeichneter Beherrscher seines Instrumentes. Auf Veranlassung des Anhaltischen Staatsministeriums gaben der Halberstädter Pianist Kurt Gerecke und Fritz Bollmann ein Konzert auf 2 Klavieren, das am Nachmittage auch vor HJ und Schülern geboten wurde. In einem Männerchorkonzert des Zöllner-Vereins und Lehrergesangvereins mit Kompositionen Bernburger Komponisten als Auftakt zur 800-Jahrfeier unserer Stadt sang Günther Baum-Berlin vollendet Lieder und Balladen. Eine ähnliche Vortragsfolge führte der MGV „Arion" unter H. Vocke durch. Die „Liedertafel-Harmonie" beging die Feier ihres 100jährigen Bestehens mit einem würdigen Festkonzert unter E. Litte. Das Lange-Streichquartett-Leipzig wirkte mit. — Neben „Madame Butter-

fly", „Zar und Zimmermann", „Postillon" brachte uns das Friedrich-Theater Dessau einen vorzüglichen Ballettabend mit älteren und neuesten Tanzschöpfungen. Mit Ablauf der Spielzeit wird Bernburg der Sitz einer Gaubühne.

Die kommende Zeit gilt der Vorbereitung für die musikalischen Aufgaben zu unserer 800-Jahrfeier im Juni: Serenadenmusik auf dem Schloßhof, Festakt im Stadttheater, Orgelfeierstunde, Festkonzert mit Grabners „Segen der Erde" und „Deutschland" von F. Bollmann, Konzertstunden Bernburger und hier geborener Künstler.

Fritz Bollmann.

BRAUNSCHWEIG. Durch den fast gänzlichen Fortfall von Solisten-Konzerten ruhte das Schwergewicht des Musiklebens in der Arbeit des Landestheaters und der Chorvereinigungen. Im 2. bis 6. Sinfonie-Konzert der Landestheaterkapelle erlebten wir ausgezeichnete Darstellungen klassischer und moderner Musik. Sowohl Prof Hermann Abendroth als auch der erste KM Ewald Lindemann, die sich in die Leitung der Konzerte teilten, führten die Landestheaterkapelle zu Höchstleistungen. Als Erstaufführung interessierte besonders „Passacaglia und Fuge" für großes Orchester und als Uraufführung „Ciaconna" für Streichorchester von H. F. Schaub. In beiden Werken verbindet sich ein glückliches Gefühl für die alten Formen mit der Möglichkeit eines neuzeitlichen Ausdrucksvermögens. Die Kontrapunktik ist hier nicht nur gekonnt, sondern von einer absoluten Musikalität getragen, deshalb wirkten beide Werke frisch, impulsiv und empfindungsnah. Zum ersten Male hörten wir die „Concertante Musik" für Orchester von Boris Blacher, die packend und zwingend, ungewohnt in der Zusammenballung des rhythmischen Geschehens ganz neue Wege weist. Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart" begeisterten wie immer in ihrer frischen Lebendigkeit. Beethovens 2. und 4. Symphonie, sein Klavierkonzert in G-dur durch Prof. Wilhelm Kempff unerhört gestaltet und das Violinkonzert in D-dur durch Konzertmeister Sinramm vorgetragen standen gegen Brahms' Violinkonzert in D-dur (Edith von Voigtländer), dessen Symphonie Nr. 3 in F-dur, Bruckners 9. Symphonie in d-moll und endlich Berlioz' „Harald in Italien". Die vorklassische Zeit war vertreten durch Stamitz' „Konzertante Symphonie" in Es-dur und durch Bachs „Toccata und Fuge" in d-moll (für Orchester von Karl Hermann Pillney). Es bleibt bedauerlich, daß derartige Stilentgleisungen immer wieder versucht und dann zum Überfluß auch noch aufgeführt werden. Besondere Freude bereitete die Oper durch zweimalige geschlossene Aufführungen des „Ringes" von Wagner, denen zum Karfreitag eine Neueinstudierung des „Parsifal" folgte. Das Wagner-Gedenkjahr konnte nicht würdiger begangen werden als durch diese wahrhaft hochstehende Tat, für die wir unserm Intendanten Dr. Schum und seinen Mitarbeitern dankbar sind. Auch die Neueinstudierungen des „Fidelio" von Beethoven, des „Bajazzo" von Leoncavallo und die deutsche Uraufführung der „Spinnstube" von Kodály zeugten von dem unerbittlichen Ernst, mit dem hier gearbeitet wird. — Die Braunschweiger Singakademie unter Leitung von Willi Sonnen machte sich durch die Aufführung zweier Kantaten unseres niedersächsischen Meisters Nicolaus Bruhns, des „Requiem" von Cherubini und der „Jahreszeiten" von Haydn verdient. Nach langer Pause spielte Walter Gieseking einmal wieder im Rahmen der Veranstaltungen des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen Werke von Bach, Beethoven, Schumann und Debussy in bekannter Meisterschaft. Das Konservatorium der Musik Max Plock veranstaltete ein historisches Konzert, dessen Programm eine von Ernst Brandt aufgefundene Sonate für Clavichord des Braunschweigers Konrad Hurlebusch, eine Sonate für Orgel Klavier von Häßler, eine Violinsonate eines unbekannten Meisters des 18. Jahrhunderts und das „Augsburger Tafelkonfekt" in stilechter Wiedergabe enthielt.

Ernst Brandt.

BREMEN. Die Philharmonie hat ihre zehn Anrechtskonzerte für diesen Winter zu Ende geführt. Sie waren alle ausverkauft. Das hatte nicht nur seinen Grund in der geschickten Auswahl bedeutender Solisten, sondern auch in der sich steigernden Darstellungskraft GMD Schnackenburgs. Er legte mit Beethovens 2. und 7. Sinfonie und Leonore Nr. 1 ein Bekenntnis zu diesem Meister ab. Es war eine ehrliche und offene Darstellung, sie war dynamisch fein abgestuft und klar in der Architektonik, so weit nicht zu schnelle Tempi angeschlagen waren. Ein kleiner Schleier der Kühle lag über den langsamen Sätzen, offenbar bewußt, um einen romantischen Einschlag zu vermeiden. Mozarts Jupiter-Sinfonie, Bruckner Nr. 3, Brahms Nr. 1, 3 und Schubert Nr. 5 steigerten seine Erfolge. Dank sei GMD Schnackenburg dafür gesagt, daß er uns auch Werke lebender Komponisten erstmalig vorführte. An vorderster Stelle: Joh. N. David's „Partita", jenes Wunderwerk der Kontrapunktik, das ausführlich in der Januar-Nummer 1937 dieser Zeitschrift anläßlich der Uraufführung im Gewandhause besprochen ist. Das Lob an jener Stelle ist nicht zu hoch. Dem Werke wird man nicht gerecht, wenn man es nur nach der Wirkung auf unsere Seele beurteilt, hier muß der Verstand auch mittun. Die unerhört große Meisterleistung der Kontrapunktik stellt Anforderungen an den Intellekt, der durch Auge und Ohr geleitet werden muß, soll das Werk nicht nur als Klang vorüberrauschen. Die Keimzelle bildet ein gar nicht ver-

wickeltes Motiv, und doch gibt ihm David eine Ladung mit, deren Kraft sich in allen nur denkbaren kontrapunktischen Formen entwickelt. Schnackenburg hatte sich dieser Schöpfung offenbar mit besonderer Liebe angenommen. Das „Te Deum" für Chor, Soli, Orchester und Orgel von Z. Kodály ist auf anderem Boden gewachsen als Davids „Partita". Die Tonmalereien überraschten durch die Selbständigkeit der Erfindung und charakteristische musikalische Fassung. Das Ganze hatte eine wärmende Glut der Frömmigkeit, die Schnackenburg klanglich und dynamisch vorzüglich herausstellte. Die „Variationen über eine Lumpensammler-Weise" von Trenkner wirkten mit ihren sieben Bildern erfrischend, ohne abgrundtief des Hörers Seele zu bewegen. So sind sie wohl auch gedacht. Wolf-Ferraris, Werk 18, „Venetianische Suite" ist ein liebenswürdiges Werk, das in der Barcarole besonders gelungen erscheint. In H. Kaminskis „Dorischer Musik für Orchester" steckt Musikantentum hoher Vitalität. Die drei Sätze: Toccata — Langsam — Schnell — sind reich an Einfällen, in Linearität gebannt, vermeiden sie karkophonische Reibungen. Die Harmonien sind klangschön, es sprießt und blüht in den breiten (fast sakralen) Perioden herrlich auf, Kraft (und Humor) steckt in den lebhaften Abschnitten. Trotz fortwährenden Takt- und Tempowechsels wirkt die Musik geschlossen. Die Darstellung war gut, die Schwierigkeiten wurden spielend überwunden.

Die Kammermusiken der Philharmonie bestritten das Fehse- und Wendling-Quartett. Ein Liederabend Emmi Leisners ist unvergeßlich, Franz Rupps Begleitung ein Ereignis. Triumphe feierte das „Römische Quartett" durch unerhörte Klangschönheit und Musikalität. Gebrüder Klingler und Prof. Scheck spielten Beethovens op. 25 in einer wohl kaum zu überbietenden Darstellung. Um so mehr enttäuschten sie in Regers Serenade op. 77 a. Es gibt wenig Komponisten, die ihre Werke dynamisch und agogisch so peinlich bezeichnet haben, wie Max Reger es getan. Das Trio wurde dem nicht gerecht. Das Kammertrio für alte Musik (Ramin, R. Wolf, P. Gümmer) wirkten als Balsam auf das Herz des Hörers.

Auch die „Bremer Musikabende" (Domchor — Liesche) haben für diesen Winter ihren Abschluß gefunden. Suters „le laudi" wurde uns ins Gedächtnis zurückgerufen. Klangschönheit und Glanz der Steigerung, malerische Klarheit und starke Erfindungskraft zeichnen das Werk aus. Doch ist ein Mangel an Innerlichkeit nicht wegzuleugnen. Daß die Aufführung durch den Domchor höchsten Ansprüchen genügte (auch ausgezeichnete Solisten), ist eine Selbstverständlichkeit. Die wenig günstige Akustik des Domes hätte eine Abdämpfung des Instrumentalen vertragen können. Die Jubiläumsaufführung des 1868 in Bremen uraufgeführten Requiems von Brahms gestaltete Liesche zu einer ergreifenden Feierstunde. In einer Kammermusik des Chores wirkte Käthe von Trichts Gestaltung der „Goldberg-Variationen" von Bach am Cembalo besonders nachdrücklich. Ihrem Orgelspiel in den Motetten sei hohes Lob gespendet. Mehr als 150 Motettenabende hat Liesche bis jetzt mit seinem Domchor bestritten, und jeder Abend war eine Perle im Reiche kirchlicher Musik. Altes und Neues, Chöre, Soli und Orchester hörten die zahlreichen Besucher und fanden Genuß und Erbauung. Dafür sei Liesche in Sonderheit gedankt.

Prof. Kratzi.

ERFURT. Der Ehrgeiz, den die Erfurter Bühne im Anfang der Spielzeit mit der Aufführung neuer Opernwerke gezeigt hat, wurde nach Weihnachten von der ehrlichen Betreuung des landläufigen Spielplanes abgelöst. Aus der Reihe der Einstudierungen ragen besonders gelungene völlige Erneuerungen von „Cavalleria rusticana", „Bajazzo" und „Undine" hervor. Die Romantik Lortzings erschien hier sogar in so glänzendem äußeren Gewande — bei hervorragenden solistischen Leistungen — daß man von der Zwiespältigkeit des Stückes überhaupt nichts mehr spürte. Neben den Orchesterleitern GMD Franz Jung und Heinrich Bergzog und den Regisseuren Theo Dörich, Fritz Settgast zeichneten sich als Vertreter der Hauptpartien aus: Bernd Aldenhoff, Carl Schlottmann, Charlotte Wolf, Helene Höfling, Frida Winning, Margarete Kalz, Li Heinrich. Der neuen Operette eines Deutsch-Österreichers August Pepöck, „Hofball in Schönbrunn", muß hier gedacht werden, weil sie in der ganzen geistigen Haltung erheblich über das Durchschnittsformat hinausreicht und doch das Publikum ganz auf ihrer Seite hat.

Im Konzertleben stehen die Städtischen Sinfonieabende im Brennpunkt der Teilnahme. Als Gastdirigent erlebte und umjubelte man Prof. Hermann Abendroth. Franz Jung feierte sein 25jähr. Künstlerjubiläum, indem er den Taktstock mit dem Klavier vertauschte und seine virtuosen Fähigkeiten an dem Schumannschen a-moll-Konzert erhärtete. Frische Antriebskräfte für das Publikum gehen auch von den „Musikalischen Feierstunden" aus, die Prof. Walter Hansmann (Violine) mit Horst Gebhardi (Klavier), August Link (Cello) und Herbert Becker (2. Geige) veranstaltete. Kirchenkonzerte werden immer mehr zur Domäne der „Thüringer Sängerknaben". Der Leiter dieses Chores, Herbert Weitemeyer, brachte in den allwöchentlichen Motetten außer älteren Werken auch gehaltvollere neuere Chorsachen von Max Drischner, Erwin Zillinger, Bodo Wolf. — Auch der „Richard Wetzsche-Madrigalchor" und der „Sängerkreis Erfurt" erfreuten durch gehaltvolle kirchliche

Feierstunden. Mit einem Schubert und Richard Strauß gewidmeten Sinfonie- und Chorkonzert erwarb sich der „Erfurter Männergesangverein" unter Heinrich Bergzogs Leitung die Achtung und Neigung der Hörer. In den „Kempffschen Meisterkonzerten" bewunderte man eine Reihe helleuchtender auswärtiger Sterne. Von heimischen Künstlerinnen sind endlich noch Senta Kopff (Klavier) und Eva-Luise von Conta zu nennen.

Dr. Rudolf Becker.

ERLANGEN. Von auswärtigen Künstlern hörten wir den jugendlichen Geiger Walter Barylli, der mit Tartini, Bach und Paganini sich als werdenden Meister auswies. Auf Einladung des „Studentenwerkes" sang Julius Patzak. Mit Liedern von Schubert, Schumann, Richard Strauß und Arien von Mozart, Donizetti und Puccini konnte er den stärksten Konzerterfolg der letzten Jahre buchen. Bewundernswert war die Klavierbegleitung durch Hans Altmann, Staatsoper München. Zu den Auswärtigen müssen wir auch seit seiner Übersiedlung nach Essen Dr. Heinrich Eckert zählen, der mit einem großen Programm von Bach bis Liszt viel Erfolg hatte. Aus Leipzig kam Georg Gerhold und bot auf der Orgel der Universitätskirche Werke neuer Meister, Pach und Joh. Nep. David, dessen unerhört feine Orgelchoralsätze mehr als seine größeren Orgelwerke Eingang finden. Dr. Hans Zeltner, Nürnberg, sang vier geistliche Gesänge von Hugo Wolf. Aus dem nahen Nürnberg kam Alma Sint, eine Pianistin von ungewöhnlicher Begabung. Sie spielte Ravel, Skrjabin und Schumanns Symphonische Etüden, die wir kaum schon besser gehört haben. Nicht reich war der Winter an Gesangssolisten. Umso dankbarer war man für die empfindungsstarke Liederkunst der Nürnberger Sopranistin Liselotte Schirmer, die u. a. Rudolf Herbst, Pfitzner op. 70, Brahms' Zigeunerlieder sang. Viel Anerkennung fanden die blinden Künstler Joh. Dohlus (Cello) und Max Hohner (Klavier) aus Bamberg.

Die einheimischen Kräfte boten Kleines und Großes, Prof. Dr. Rudolf Steglich am Clavichord einen hübschen Abend mit Dr. Neumerkel, der den Gambenmeister Abel zu Ehren brachte; das Collegium musicum unter Prof. Steglich unter Mitwirkung von Elisabeth Baur (Sopran) und Richard Jauer (Flöte) brachte „Alte deutsche Meistermusik aus Italien und England", nämlich Quintette des Mailand-Londoner Bach und von Joh. Ad. Hasse u. a. das Miserere aus seiner Venezianer Zeit.

Das Große, was einheimische Kräfte boten, war zunächst ein Orchesterkonzert der neu entstandenen „Orchestergemeinschaft Erlangen". Richard Jauer hat aus seiner Standortskapelle (Inf. Reg. 95) als Orchesterkern und einer Anzahl Erlanger Musikfreunde ein großes Orchester gebildet. Dem Eifer und Geschick Richard Jauers gelang das Wagnis, mit diesem Orchester die 3. Leonorenouvertüre, die Eroicasymphonie und Lalos Cellokonzert (Solist Dr. Ludwig Behr) zu bringen. Natürlich bedarf die „Orchestergemeinschaft" noch der Schulung. — Das Institut für Kirchenmusik an der Universität führte unter Professor Georg Kempff Bachs Johannespassion auf. Chor und Orchester stellten der in den Männerstimmen von Studenten getragene Akademische Chor und ein Studentenorchester. Evangelist war Georg Walter, die Altistin war Lore Fischer, Stuttgart, wie Walter ersten Ranges, die Sopranarien sang Marta Lipps-Erlangen. Georg Kempff leitete nicht nur das Ganze, sondern sang selbst die Jesusstimme und die Baßarien und spielte das Cembalo. Einmütig wurde geurteilt, daß diese Johannespassion die schönste Aufführung war, die wir in Erlangen bisher Kempff zu danken haben.

Dr. Heinrich Weber.

FLENSBURG. Der Konzertwinter neigt sich dem Ende zu. Eines der vorgesehenen 8 Anrechtskonzerte („Missa solemnis") steht uns noch bevor, und zwar als Hauptveranstaltung des Schleswig-Holsteinischen Chorfestes in der letzten Aprilwoche. Die drei Anrechtskonzerte seit Neujahr waren reich an künstlerischem Ertrag. Wir hörten im ersten Haydn (G-dur-Symphonie), Brahms (Doppelkonzert für Violine und Cello) und Schumann (Es-dur-Symphonie). Im Doppelkonzert konnten wir zum ersten Mal seit seinem Scheiden aus Flensburg vor drei Jahren KonzM Albert Nocke (jetzt Wiesbaden) als Gast begrüßen. Sein feinnerviges, technisch und musikalisch gelöstes Spiel klang gegen den anschmiegsam bewegten orchestralen Hintergrund schön mit dem unseres Solocellisten KonzM Hans Suchanek zusammen. Die selten gespielte Schumann-Symphonie brachte MD Heinz Schubert mit warm beseeltem Gestalten zu lebendigster Wirkung. Als Gast des Februar-Konzerts imponierte die junge Münchener Pianistin Gerda Nette durch die kraft- und schwungvolle Aufführung des Klavierkonzerts von Rachmaninow. In Heinz Schuberts Auslegung von Beethovens Siebenter konnte die Wahl der Zeitmaße nicht restlos überzeugen. Der Schwerpunkt des Abends lag in der Erstaufführung von Heinz Schuberts „Präludium und Toccata" für zwei Streicherchöre und drei konzertierende Stimmen (Geige — KonzM Willi Krebs, Bratsche — Alfred Schwerdtner, Cello — Hans Suchanek). Das in kunstvoll verzweigter, doch immer harmonisch gebundener Polyphonie und charaktervoller Rhythmik gehaltene Werk ist von reich quellendem Leben durchpulst und im letzten Grunde durch ein tiefes religiöses Empfinden bestimmt. In dieser Nachbarschaft trat die innere

Verwandtschaft Schuberts mit seinem Lehrer Kaminski, dem in der Hauptsache das folgende Anrechtskonzert gewidmet war, sehr deutlich zutage. In prachtvollem Zusammenwirken mit dem Pianisten Edmund Schmid, einem Studiengenossen Kaminskis, der sich über diese Aufführung eingehend (bis auf die Fragen der Aufstellung des Orchesters) mit dem Komponisten verständigt hat, gestaltete H. Schubert das hier schon gewürdigte „Orchesterkonzert mit Klavier", dem wohl eine bahnbrechende Bedeutung in der Entwicklung der nahezu erschöpften Gattung zuzusprechen ist: Es folgte eine wohlgelungene Aufführung des herrlichen „Magnificat", in der Amalie Merz-Tunner die Sopran-Partie mit schlechthin vollendeter Kunst und hinreißend beseeltem Vortrag gestaltete. Das Bratschensolo spielte A. Schwerdtner sehr ansprechend, den Fernchor stellte die „Flensburger Wanderkantorei" unter der kundigen Leitung von Ilse Struck. Im zweiten Teil des Konzerts beglückte Frau Merz-Tunner die Hörer mit der erst kürzlich entdeckten Konzertarie „Ah, lo previdi" von Mozart, mit dessen D-dur-Symphonie (ohne Menuett) der Abend in strahlender Schönheit ausklang.

Unter den Sonderveranstaltungen nimmt der unvergeßliche Besuch Siegmund von Hauseggers mit seinen Münchener Philharmonikern den ersten Platz ein. (Wagner: Meistersinger-Ouverture und Siegfried-Idyll, Bruckners Achte.) Die Feier der Abstimmung vor 18 Jahren am 14. März, die in den Jubel über die Geburt Groß-Deutschlands einmündete, fand ihre künstlerische Weihe durch eine schöne Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" durch den städtischen Oratorienchor und das Grenzlandorchester unter H. Schuberts Leitung. Die Solostimmen waren durch die Mitglieder des Grenzlandtheaters Eva Eckert (Sopran), Doris Jochimsen (Alt), Willi Bichel (Tenor) und Walter Eisenlohr (Baß) ausgezeichnet vertreten. Für echte alte und neue Volksmusik warb die tüchtige Chorerzieherin Ilse Struck mit ihrer Wanderkantorei, Schülerkantorei und ihrem Frauenchor in einer Abendmusik mit Heranziehung der Hörerschaft in „offenem Singen". In die städtische Musikpflege schaltet sich auch die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ein und ergänzt sie neuerdings mit eigenen Veranstaltungen, unter denen die bemerkenswerteste ein Besuch der „Wiener Sängerknaben" war, mit einem phantastisch klangschön ausgeführten gemischten (— allzu gemischten!) geistlichen und weltlichen Programm (in letzterem vorwiegend Joh. Strauß!). Sehr gerne erinnern wir uns auch einer Liederstunde der aus Flensburg gebürtigen feinsinnigen Liedersängerin Gerty Molzen (Alt), die ihre Liedfolgen gern aus unbekannten Kostbarkeiten der Schubert, Schumann, Brahms zusammenstellt und mit wenig gesungenen Liedern neuerer Meister (Pfitzner, Reger, Trunk) ergänzt. Ausgezeichnet liegt ihrer frischen, humorvollen Art auch das heimische plattdeutsche Volkslied.

Leider trat, wie in der ersten Hälfte der Spielzeit, die Oper stark hinter Schauspiel und Operette zurück. Es konnten nur zwei Neueinstudierungen herausgebracht werden, unter ihnen als begrüßenswerte Neuheit die hier schon nach der Uraufführung in Mannheim (Oktober 1937) gewürdigte komische Oper „Spanische Nacht" von Eugen Bodart unter der beschwingten Stabführung von Werner Franz und der kongenialen Spielleitung von W. Eisenlohr. In der glücklichen Rollenbesetzung wirkten Eva Eckert (Sopran), Hilde Kasper (Sopran), Willi Bichel (Tenor), Hans Heinz Hamer (Bariton), und Fritz Bürgmann (Baß) mit gutem Erfolge zusammen. Einen weit stärkeren Erfolg erzielte dann allerdings bei dem sehr konservativen Opernpublikum der nie versagende „Bajazzo". Um die durchschlagende musikalische und szenische Wirkung machten sich Heinz Schubert und W. Eisenlohr verdient; in den Hauptrollen zeichneten sich Eva Eckert, Willi Bichel und Hans Heinz Hamer aus. Als interessante Ergänzung diente die musikalisch wertvolle Ballett-Pantomime „Liebeszauber" von Manuel de Falla in der tänzerischen Gestaltung der begabten Ballettmeisterin Toni Vollmuth unter der musikalischen Leitung von Christian Thon.

Der Versuch, die Kammermusik in der Form von Sonntagmorgenveranstaltungen im Theater in die Reihe der städtischen Veranstaltungen einzubauen, fand leider wenig Anklang. Das eine Mal wurden die Hörer vor die bei einmaligem Hören fast unlösbare Aufgabe gestellt, sich mit den „Drei geistlichen Gesängen" von Kaminski für Sopran (E. Eckert), Geige (W. Krebs), Klarinette (Heinr. Dammann) auseinanderzusetzen, sahen sich aber durch die schöne Wiedergabe von Mozarts Klarinetten-Quintett und Beethovens Kakadu-Variationen reichlich entschädigt. Ausführende außer den Genannten W. Kröger (Violine), Schwerdtner (Bratsche), Suchanek (Cello), Gertrud Trenktrog (Klavier). Die letzte Kammermusik war eine Abschiedsfeier für den scheidenden 1. Konzertmeister Krebs. Das „Flensburger Trio" (G. Trenktrog, Krebs, Suchanek) spielte klangschön und mit liebevoller Hingabe die Klaviertrios D-dur von Haydn, E-dur von Mozart und Es-dur von Beethoven. Eine einzige kirchenmusikalische Veranstaltung kann hier erwähnt werden: Am Abend des Heldengedenktages schufen der „Flensburger Kantatenchor" und der „St. Nikolai-Kirchenchor" unter Gottfried Gallerts Leitung mit Motetten und Choralsätzen von H. Schütz und Hugo Distler eine Feierstunde von ergreifender Schönheit und Weihe.

Erich Hoffmann.

HAMBURG. Neben einer auf klare holländische Gegenständlichkeit gestellten Neuinszenierung von Lortzings „Zar und Zimmermann“, der österlich gesonnenen Serienaufführung einer Wagner'schen „Parsifal“-Wiederaufnahme stand die Arbeit der Hamburgischen Staatsoper vornehmlich im Zeichen der Erstaufführung von Alexander Borodins „Fürst Igor“. Man hat es hier, neben Moussorgskis genialischem „Boris Godunow“, den die Staatsoper vor zwei Spielzeiten als erste deutsche Opernbühne in der sogenannten „Originalfassung“ herausbrachte, zweifellos mit einem der bedeutsamsten Werke der russischen Opernliteratur zu tun. Den Düsseldorfer Inszenierungs-Fußstapfen nachwandelnd, legte man der Hamburger Aufnahme die Bearbeitung zu Grunde, die Winfried Zillich (der in dieser Spielzeit in Hamburg mit dem „Opfer“ Uraufgeführte) mit starker dramaturgischer Schürzung, die Hubert Franz mit einer, die Unmöglichkeiten der bisherigen Frau Alexandroffschen Übersetzung ausmerzenden Neuübersetzung dem Werk zum Vorteil haben angedeihen lassen. Man darf sagen, daß die Konzentrierung der Opernbearbeitung auf wesentliche Handlungselemente ohne falschen musikdramatischen Ehrgeiz dem herrlichen Werk das gelassen hatten, was so unnachahmlich, ja spezifisch russisch, in ihm ruht und kreist: die Elemente eines sprunghaft mitreißenden Opernepos. So kamen auch die musikalischen Werte der Oper in ihrem so überaus reizvollen rassischen Wechselspielen unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt zur schönsten Geltung; das „Nordische“, das die Herrschernatur eines Igor mit der Assimilierung byzantinischer Kirchentöne mit sich bringt, das „Slavische“, das so urwüchsig aus den Mädchenchören und den beiden Volkstypen der Gudokspieler spricht, und das „Tartarische“ schließlich, das in den vom Bühnenbildner Gerd Richter atmosphärisch besonders gelungenen Polowetzer Szenen rhythmisch so unnachahmlich vibriert. Es war eine außerordentlich geschlossene, unter der Spielleitung von O. F. Schuh stehende Gemeinschaftsleistung der Hamburgischen Staatsoper.

Die Hamburger Schiller-Oper, bekanntlich die einzige Privat-Opernbühne Deutschlands, nahm nach einer Operetten-Erfolgsserie den Opernleitfaden mit einer theatralisch anheimelnden Inszenierung von Puccinis „Bohème“ wieder auf, in der ein Wiener Staatsoperngast, der lyrische Tenor Emmerich von Godin, neben der geschmackvollen, talentierten Leistung der Mimi Emma Hipps als Rudolf sängerisch den Vogel abschoß. Man muß immer wieder Achtung davor haben mit welch einem volkserzieherisch gewichtigen Nachdruck sich die Schiller-Oper mit ihren bescheidenen materiellen Mitteln in das Hamburger Bühnenleben einschaltet.

Eine Reihe von Uraufführungen einheimischer Komponisten gab den verschiedenen Konzertveranstaltungen innerhalb dieses Berichtsabschnittes das Profil eines besonders vertieften Einsatzes für die einheimische zeitgenössische Tonkunst. Der „Richard Wagner-Verein“ setzte sich für ein neues Werk Heinrich Sthamers ein, das Streichquartett Nr. 2 op. 53 in F-dur, dem man eine sichere Beherrschung des kontrapunktischen Satzes, allerdings auch eine etwas grüblerisch gerichtete, melodisch gehemmte Veranlagung nachsagt, während man von Robert Pomfretts an gleicher Stätte uraufgeführten „33 Variationen über ein französisches Volkslied“ als von einem musikalischen „Miniaturenmaler“ spricht. Von dem Hamburger St. Paulikirchen-Organisten Hermann Duwe gefielen zwei neue Orgelchoräle und Kantaten, die flüssige Schreibweise verraten. Mit den 250 Sängern seiner Chorgruppe brachte Gustav Kolbe zu Hamburg-Wandsbeck seine „Lieder der Heimat“ selbst zur Uraufführung. Der abwechslungsreichen Wahl der Ausdrucksformen gesellt sich das Prädikat einer guten Sangbarkeit und volksliedhaft schlichten Melodik hinzu. Als bedeutsamer, nicht nur allein durch die Tatsache des bereits gedruckten Vorliegens, erwiesen sich zwei weitere Werk-Uraufführungen. Die „Hamburger Liedertafel von 1823“ verhalf unter der Leitung von Konrad Wenk einem neuen Liederspiel des Hamburger Komponisten Hermann Erdlen zu einem verheißungsvollen Start. Es handelt sich um eine Neusichtung des Hermann Löns'schen „Rosengarten“, dem der Komponist schon einmal in seiner Wandervogelzeit in einer (erstmaligen) Lautenbearbeitung nachging. Der Zug der Jugendmusikbewegung ist auch in diesem neuen Liederspiel, das unter dem bezeichnenden Ausdruck „Aber dies, aber das . . .“ ein ausgesprochenes, musikalische Kurzweil versprechendes Stück Gebrauchsmusik ist, unverkennbar. Besonders gelungen sind die frischen, gut gesetzten Chöre, während der instrumentale Teil seine eigentlichen Klangmöglichkeiten nicht in der etwas dünnen Kammermusikbesetzung, sondern in derjenigen für großes Orchester entfalten dürfte. Trotz einiger stilistischer Ungleichwertigkeiten, einiger „dramaturgischen“ Unausgeglichenheiten dürfte das auch mit Solistenstimmen wirkungsvoll durchsetzte Werk ein gefragtes Stück zeitgenössischer Männerchorliteratur werden. Und schließlich (das letzte ist nicht das geringste!) setzte sich der gleiche Chorleiter in seiner Eigenschaft als Dirigent des Kammerorchesters der Hamburger Kulturgemeinde für die Erstaufführung des neuesten Werkes des aus Frankfurt gebürtigen, seit langen Jahren in Hamburg lebenden Hans F. Schaub ein, einer „Ciaconne für Streichorchester“, die vor wenigen Wochen als Braunschweiger Uraufführung das Licht der Welt erblickte. Der geistige Tiefgriff ist hier am bedeutsamsten. Barocker Haltung verpflichtet, ent-

wickelt sich das Thema aus der Welt eines Corelli und Bach, um im freien Flug der Gedanken, auf leidenschaftliche und schwärmerische breite Striche abgesetzt, sich zu einem bedeutsamen zeitgenössischen Kammerorchester-Werke zu erheben. Hier ist das handwerklich außerordentlich gekonnte Spiel mit den kontrapunktischen Linien nie spielerischer, verspielter Selbstzweck, sondern innerste Folgerichtigkeit einer lauteren, gläubigen Musikantenseele.

Das 8. Philharmonische Konzert des Hamburger Staatsorchesters fesselte durch den Einsatz von Staatskapellmeister Eugen Jochum für Max Regers, selbst in der instrumentalen Überladenheit immer noch witzigen „Hiller"-Variationen", op. 100. Die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler erfreuten an ihrem letzten Gastabend, einem reinen Beethoven-Abend, nicht nur den festen Hamburger Abonnentenstamm, sondern durch ein nachmittägiges Zusatzkonzert auch jene vielen Musikliebhaber und Freunde des großen Dirigenten, die seit Jahren vergebens gegen die Festungsmauer des „Abonnements" Sturm laufen. Daß man für die traditionellen Sonntagskonzerte der Hamburger Philharmoniker, die meistens unter dem Generalnenner musikalischer Ausspannung (mit Recht) stehen, einmal den Mut fand, um die letztjährig einstudierte Beethovensche „Missa solemnis" unter der zuverlässigen Leitung von Max Thurn vor anderem Forum zu wiederholen, darf als ein besonderes Ereignis gebucht werden. Während in Hamburg-Altona der Städtische Musikdirektor Willi Hammer die traditionellen Aufführungen der Haydnschen „Jahreszeiten" fortsetzte, näherte man sich zur Osterzeit in Hamburg der „Passions-Stimmung". Künstlerischen Höhepunkt, wenngleich in einer heute überholten, anfechtbaren aufführungspraktischen Bearbeitung, bildete die Aufführung der Bachschen „Matthäus"-Passion der Hamburger Singakademie unter Leitung von Staatskapellmeister Eugen Jochum; die Hamburger Bach-Gemeinschaft setzte ihre alljährliche Aufführung der Bachschen „Johannis-Passion" fort, und der St. Michaeliskirchenorganist Friedrich Brinkmann wagte sich gar an die Aufführung der schwierigen a cappella-Passion eines Zeitgenossen, der „Markus-Passion" von Kurt Thomas, mit gutem Gelingen heran.

Einen ereignisreichen Höhepunkt des Konzertwinters bildete das Gastspiel des Kölner Männergesang-Vereins unter ihrem Leiter GMD Prof. Eugen Papst, der durch seine langjährige hiesige künstlerische Tätigkeit den Hamburgern unvergeßlich ist. Gute Sangeskultur aber zeigten neben dieser repräsentativen Chorgemeinschaft auch die Abende der (eingangs bereits erwähnten) „Liedertafel von 1823" und der „Adolphina". Ein Abend des Ibero-Amerikanischen Institutes war südamerikanischer Musik gewidmet. Spartaco Rossi, der besonders durch eine ausgedehnte Rundfunktätigkeit in seiner Heimat im musikalischen Vordergrund stehende brasilianische Dirigent, brachte „Musik rund um den Zuckerhut", nicht nur vaterländische, sondern auch solche der benachbarten iberoamerikanischen Staaten (Mexiko und Argentinien); der stilistisch aufschlußreiche Abend, aus dem der „brasilianische Kiepinen" Villa Lobos sich künstlerisch am bedeutungsvollsten hervorhob, wurde wirkungsvoll kontrapunktiert durch einige schlichte Volksweisen, die Christina Maristany, die brasilianische Kammersängerin, mit entzückender Stimme vortrug.

Von den auswärtigen Solisten fesselte besonders der Abend des früheren Hamburger Staatsopernmitgliedes Inger Karén, der Abend des Schweizer Pianisten Adrian Aeschbacher und der Trio-Abend des Deutsch-Chilenen Claudio Arrau, eines der bedeutsamsten, in Berlin lebenden Pianisten. Die einheimischen Solisten waren in dieser Zeit sehr rege. Wir nennen summarisch nur die Abende, die Hedy Rasch, Hannele Semann / Gertrud Kießler, Hermann Firchow, das Hanke-Quartett, Margarethe Janda / Heinrich von Manikowski, Wolfgang Hattenbach und die junge Pianistin Lotte Petersen, sowie Ferry Gebhardt veranstalteten.

Heinz Fuhrmann.

LÜBECK. (Erste Abendmusik der neugegründeten „Lübecker Kantorei".) Im stimmungsvollen, von Kerzenlicht erhellten Remter des St. Annenmuseums (einer der denkwürdigen Kulturstätten der alten Hansestadt) stellte sich die im Februar 1936 gegründete „Lübecker Kantorei" unter Leitung von Studienrat Dr. Grusnick zum erstenmal mit einer Abendmusik der Öffentlichkeit vor. Dieser Knabenchor, der aus besonders befähigten Stimmträgern aller Lübecker Schulen zusammengestellt ist, widmet sich der Pflege bodenständiger kirchenmusikalischer Kulturaufgaben. Die „Lübecker Kantorei" will in regelmäßigen Vespern die geistliche Chormusik der Vergangenheit und Gegenwart pflegen, in dieser Arbeit die musikalischen Kräfte der männlichen Jugend wecken und gewissenhaft bilden, die verpflichtende musikalische Überlieferung Lübecks weiterentwickeln und der Vertiefung des religiösen Lebens dienen. Am Abend ihres ersten öffentlichen Leistungsausweises galt die Vortragsfolge Altmeistern wie Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude und Georg Philipp Telemann. Unter Leitung von Bruno Grusnick (der sich um die Erforschung des Schaffens Dietrich Buxtehudes Verdienste erwarb) sang der Chor mit Stilvertrautheit, klanglicher Disziplin und geistiger Aufgeschlossenheit für die Werte der Barockmusik aus vorwiegend heimatlicher Landschaft. Eine zweijährige gründliche Erziehungs-

arbeit erzielte ein beachtenswertes Können, das durch Zuwachs bester Stimmen erfolgreich weiterreifen und dem lebendig pulsierenden Musikleben Lübecks willkommene Gaben beisteuern wird.

Dr. Paul Bülow.

LÜBECK. (Wiederbelebung der Originalfassung der Bachschen Johannes-Passion.) Aus dem regsamen kirchenmusikalischen Leben der lübeckischen Hansestadt hebt sich die diesjährige Karfreitags-Aufführung der Bachschen Johannes-Passion als denkwürdiges Kunstereignis heraus. Über zweihundert Jahre sind vergangen, seitdem J. S. Bach zum Ausweis eines würdigen Amtsnachfolgers im Leipziger Thomaskantorat die Johannes-Passion am Karfreitag des Jahres 1723 daselbst zum erstenmal in der damals bestehenden Urfassung aufführte. Seitdem ist das Werk in der von Bach gewünschten vokalen und instrumentalen Originalbesetzung nirgends wiedererklungen. Anläßlich der Leipziger Feiern im Bach-Gedenkjahre 1935 bot Karl Straube die Matthäus-Passion mit den Thomanern in der heute üblichen Instrumentalbesetzung und Stimmung, jedoch mit Knaben-Soli und -Chor. Der diesem Vorbild nacheifernde Lübecker Marienorganist Walter Kraft erstrebte nun in seiner Wiedergabe der Johannes-Passion eine der Urfassung des Werkes entsprechende vollkommene Stiltreue der Bachschen Aufführungspraxis. Die Lübecker Aufführung brachte deshalb die ungekürzte vokale und instrumentale Originalbesetzung und die daraus erheischende tiefe Originalstimmung mit Knabenchor, Knabensoli und stilgerechten Instrumenten. Diese nach Einstudierung und unter Leitung Walter Krafts vom St. Marien-Knabenchor (12 Stimmen) und dem soeben begründeten Lübeckischen Kirchenorchester bestrittene Seltenheitsaufführung weckte eine bedeutsame musikgeschichtliche Erinnerung: sie fand im nordöstlichen Chorraum hinter der berühmten Totentanzorgel statt und damit also in unmittelbarer Nachbarschaft zu der Stätte, an der im Jahre 1705 der von Arnstadt herbeigepilgerte junge Bach als gelehriger Schüler Dietrich Buxtehudes saß. Aus bodenständiger Überlieferung einer verpflichtenden Bachpflege in Lübecks ruhmreichster Kirche forderte Walter Krafts wagemutige Pionierarbeit um stiltreue Aufführungen von Werken der älteren Epochen auch die Wiedergabe der Bachschen Johannes-Passion im Originalklangbild ihrer Entstehungszeit. Zu diesem Zwecke versammelte sich die Hörerschaft vor dem in den Jahren 1696/97 vom Antwerpener Bildhauer Thomas Quellenius geschaffenen prunkvollen Marmoraltar im Nordschiff von St. Marien. Der von Kerzenschein in ein mystisches Dämmerlicht gehüllte Raum umfing die Hörer in feierlicher Einstimmung auf ein weihevolles Kunsterlebnis. Die sich hier in der bildenden Kunst und Musik offenbarende Verherrlichung der Passion sprach mit bezwingender Kraft zum Menschen.

Die Aufführung erreichte dramatisch belebte, sorgsam ausgefeilte Chorsätze, von denen die beiden letzten Abschnitte der Passion am ergreifendsten wirkten. Die in auffallend raschem Tempo gesungenen Choräle erforderten einen Zuschuß an seelischer Wärme. Der orchestrale Teil bot sich in einem edel ausgeglichenen Zusammenklang der originalen Instrumente dar. Diese geistig konzentrierte und überaus pflegsam im getreuen Klangbild der Absichten Bachs geförderte Wiedergabe der Johannes-Passion sah Prof. Gustav Scheck (Berlin) und Ferdinand Conrad (Saarbrücken) als die einzigen augenblicklich verfügbaren Spezialspieler der Flauto traverso und ferner die hamburgischen Instrumentalisten Max Bley, Otto Helmcke und Irene Barthe (für Oboe, Oboe d'amore und Englischhorn) als Mitwirkende. Der einzige namentlich angemerkte Gesangssolist war der junge Hamburger Tenor Wilhelm Koberg. Dieser hoffnungsvolle Künstler verfügt für die Partie des Evangelisten über eine kernige und stilvertraut deklamierende Stimme von sympathischer Klangfarbe und verinnerlichtem Ausdruckswillen. Die übrigen Soli versahen zwei sich wacker behauptende, aber klanglich nicht ausreichende Knaben aus der Alt- und Soprangruppe des Jugendchors sowie tragfähige und stilistisch einfühlsame Männerstimmen von Mitgliedern des Kirchenorchesters.

Diese überaus wertvolle Aufführung, die auch ein günstiges akustisches Ergebnis zeitigte, verband heimatgeschichtliche Verpflichtung aus ehrwürdigem Musikerbe, religiöses Erlebnis und die Weihe eines erhabenen Kirchenraums zu einem harmonischen Gesamteindruck. Sie bedeutete eine fruchtbare Gemeinschaftsarbeit Lübecker und auswärtiger Musikkräfte im Dienst eines Kunstwerkes, das in den religiösen Erschütterungen der Gegenwart ernst mahnend zu uns spricht.

Die Hörerschaft verließ dieses Kunsterlebnis in dankerfüllter Ergriffenheit. Dr. Paul Bülow.

MAGDEBURG. Aus der großen Wagner-Reihe sind wieder Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried und Götterdämmerung (an festlichen Abenden mit Pistor als Siegfried) in den Spielplan des Stadttheaters gestellt worden. Außerdem dirigierte GMD Erich Böhlke drei Neueinstudierungen, die das Gegengewicht schaffen und die andere Farben geben sollten: Aida, Zauberflöte und Orpheus von Gluck. Hinzu kamen Rosenkavalier und Fidelio. Dieser, lange nicht gegeben, erhielt durch den Opernchef und Intendanten, mit dem vorzüglich spielenden Städtischen Orchester, das klangliche Fundament und eine gradlinige, der Größe nicht entbehrende Deutung. Die Fidelio-

Inszenierung stammte von Dr. Fr. W. Donat-Wildkens, der die Übergänge von den spielopernhaft-mozartischen Szenen zur hochdramatischen Bühnensinfonik der Haupthandlung im allgemeinen richtig herausarbeitete. Er und Oberspielleiter Dr. Richard Hein teilten sich auch in diesem Jahre in die Verantwortung alles Szenischen, für dessen Ausstattung der einfallsreiche Bühnenbildner Wilhelm Huller mit viel Geschmack sorgte. Neben der großen Oper her liefen die für das Repertoire wichtigen heiteren Abende, bei denen es sogar eine neue Arbeit zu sehen und zu hören gab, Norbert Schultzes Märchenoper „Schwarzer Peter". Er bot, von Huller ganz entzückend ausgestattet, durch Liecks munteren Text, durch Schultzes volksliedhaft-melodische Partitur und ihre Deutung (KM Walter Müller) recht erfreuliche Abwechslung, zumal die Partien der beiden Könige (Kurt Gläßner und Wilhelm Dellhof) und die des Spielmannes (prachtvoll durchgeführt von Arthur Bard), mit samt den anderen Solisten, dem Chor und dem Kinderchor eine märchenhaft nette Einheit darstellten (Regie Dr. Hein). — Lortzing wird jetzt im großen und im kleinen Haus, das sonst vornehmlich dem Wochenendstück dient, gezeigt. Hier bekamen die von KdF zu großen Anrechtsgruppen vereinigten neuen Hörer Zar und Zimmermann. Dort wurde der Waffenschmied mit dem liebenswerten Stadinger von Kurt Schmid-Reuß und dem mit Recht beliebten Wilhelm Dellhof als Georg sehr lebendig herausgebracht. — Außerdem brachten die Monate September bis Mitte März: Butterfly, Bohème, Troubadour, Barbier von Sevilla, Verkaufte Braut und Evangelimann. Kienzls Werk wurde von Gerhard Hüttig verständnisvoll dirigiert.

Im Mittelpunkt des Konzertlebens standen die Anrechtskonzerte des Städtischen Orchesters, über deren erstes, den vierzigsten Geburtstag dieses ausgezeichneten Ensembles, hier bereits berichtet worden ist. GMD Böhlke widmet die späteren Programme großen Schöpfungen von Händel, Brahms, Bruckner, Dvořák, Berlioz, Tschaikowsky, Rachmaninoff und Busoni. Höhepunkt seiner Interpretation war eine mit großartigem Elan hingelegte Pathetique. Als Solisten hörten wir während dieser Abende Tiana Lemnitz, Alma Moodie (mit dem meisterhaft gespielten Busoni-Violinkonzert), den Magdeburger Cellisten Leo Koscielny, die Pianistin M. Krasmann (mit Rachmaninoff) und Margarethe Klose, die Reger, Wolf und Gluck sehr eindrucksvoll vortrug. — Drei Gastspiele der Berliner Philharmoniker in der Stadthalle vermittelte der Kaufmännische Verein zu Magdeburg, der damit seiner alten Tradition getreu blieb. Furtwänglers vom Komponisten dirigiertes und von Edwin Fischer interpretiertes Klavierkonzert fand tiefe Resonanz. Prof. Raabe deutete Graeners Gotische Suite und Schumanns d-moll-Sinfonie. Hermann Abendroth brachte Dransmanns Sinfonische Musik für Orchester, der er kräftige Zustimmung erstritt und baute nach dem Brandenburgischen Konzert Nr. 2 die Eroica äußerst präzise, mit feinster Dynamik, sehr verinnerlicht auf. — Der Reblingsche Gesangverein, der sich unter Bernhard Henkings Leitung zu einer der besten deutschen Chorvereinigungen entwickelt hat, mehrte seinen Ruf durch die Aufführungen von Verdis Requiem und Gottfried Müllers Deutschem Helden-Requiem. Es war sehr begrüßenswert, daß diese Vereinigung auch dem zeitgenössischen Schaffen, das sonst in Magdeburg ziemlich kurz gekommen ist, einen wichtigen Platz einräumte. Der Städtische Chor hatte das Brahms-Requiem einstudiert. — In mehreren Konzert-Reihen gab es berühmte Besuche: Cortot, Elly Ney, Kulenkampff mit Kempff, Schlusnus, Ramin, Grümmer und Wolf, Strub-Quartett, Roswaenge. Ein künstlerisch wie politisch wichtiges Ereignis war die Bekanntschaft mit dem Römischen Augusteum-Orchester, das unter Molinaris Direktion bezaubernd spielte. — Einer Neueinrichtung im heimischen Musikleben muß gedacht werden, die, was den äußeren Erfolg betrifft, schon fast sensationell wirkt: an fünfundzwanzig Kammermusikabenden im Kloster Unserer lieben Frauen hat der städtische Konzertmeister Willy Kade mit seinen Streicher- und Bläser-Ensembles jedesmal tausend Hörer und mehr anzulocken vermocht. Er ist auch zu denen gegangen, die sonst zu ihm kamen, zu den Arbeitern in die Betriebe, und hat mit seiner Spielschar, meist im Kostüm des Rokoko oder Biedermeier, Verständnis für Musikformen erweckt, die gerade diesen Hörern etwas gänzlich Neues waren. Hier wird eine pädagogische Arbeit geleistet, deren Wirkungen noch gar nicht abzusehen sind. — Schließlich muß noch auf ein kleines Naturwunder hingewiesen werden: das erste Auftreten des erst dreizehnjährigen Joachim Wallbaum, in dem unter Dr. Rabls Leitung stehenden Orchesterverein, überzeugte auch Skeptiker. Denn der kleine Pianist spielte Mozarts A-dur-Konzert und etliche unbegleitete Soli mit erstaunlich vollkommener Technik und beklemmend sicherer Musikalität. Der Lehrer dieses fantastisch begabten Knaben ist der Magdeburger Pianist Hans Weitzig. Er trat selbst in einem Schumann-Abend auf, der es unverständlich erscheinen ließ, daß dieser Künstler in Deutschland so wenig bekannt ist.

Dr. Günter Schab.

MAGDEBURG. (Max Seeboth — Kompositionsabend.) Dieser neue Mann, von dem das musikalische Deutschland bald mehr hören dürfte, wurde durch die Vermittlung der Ortsgruppe Magdeburg des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen zum ersten Male einer größeren

Öffentlichkeit vorgestellt. Die Vortragsfolge enthielt nur Kompositionen von Max Seeboth, eine Violinsonate, die Kammervirtuos Otto Kobin, eine Cello-Sonate, die Leo Koscielny mit technischer Sicherheit und großer Musikalität aus der Taufe hoben, dazu ein Trio, das die beiden Streicher mit dem vorzüglich am Flügel begleitenden Komponisten uraufführten. Dieser brachte dann, allein, neben einem beachtlichen Klavierscherzo noch Präludium und Fuge für Klavier. Das waren insgesamt zwei Stunden, in denen nicht ein Satz langweilig wirkte. Seeboth gehört zu der in ihren Gefühlsäußerungen sparsamen Generation der heute 30jährigen, die sich eindeutig für Bach erklären. Aber Seeboth ist, was schon diese ersten umfangreichen Proben beweisen, der Gefahr entgangen, nur konservatoristisch sichere, mathematisch genaue Polyphonie zu schreiben. Sondern er hat, virtuoser Kontrapunktiker, der er ist, so viel Eigenes zu sagen, daß seine Schöpfungen wohl auf den Ahnherrn Johann Sebastian zurückgehen, doch zugleich Ausdruck eines kraftvoll neuen Lebensgefühles sind. Die Formen wirken erfrischend kurz und knapp. Die Art der Mitteilung ist präzise und charakteristisch. Die Ecksätze der Sonaten verraten ebensoviel rhythmische und dynamische Phantasie, wie die langsamen Mittelsätze Innigkeit und Süße ohne jede Süßlichkeit. Jede Geschwätzigkeit fehlt. Eine gewisse Abstraktion wird in keinem Takt mit Blutleere verwechselt. Die Intensität der inneren Spannungen nimmt unbedingt gefangen. Das Trio, das sich bis zu orchestralen Wirkungen steigert, hat noch nicht ganz die genauen Proportionen der Sonaten, ist aber gleichwohl aus der Fülle ungewöhnlicher Musikalität heraus geschaffen. Die Klavier-Fuge, die jeder große Pianist als Erfolgsstück spielen könnte, bedeutet bereits einen Gipfel.

Der Abend wurde mit größtem Beifall entgegengenommen. Seeboth kommt nun auch im Städtischen Sinfoniekonzert mit Orchestervariationen und bei der Gaumusikwoche in Dessau, ebenfalls mit neuen Arbeiten, heraus. Er hat jetzt bereits weit mehr gegeben als Versprechungen. Dr. Günter Schab.

MEISSEN. Der vergangene Konzertwinter bot dem Meißener Publikum wieder Genüsse ganz auserlesener Art. Das „Städtische Orchester" hat sich unter seinem ernst strebenden und energischen KM Herbert Nerlich weiter vorteilhaft entwickelt und Leistungen geboten, mit denen es überall erfolgreich aufwarten kann. Ihre vorzügliche Schulung trat besonders bei den in den eigenen Konzerten zu Gehör gebrachten Werken in die Erscheinung, deren hauptsächlichste nachstehend aufgezählt werden sollen: Sinfonien in B von J. Chr. Bach und Robert Schumann, in D von Brahms, Klavierkonzerte in a-moll von Grieg und Schumann, Ouvertüren von Mozart zu „Figaros Hochzeit", Reznicek zu „Donna Diana" und Robert Schumann zu „Manfred". Ferner kamen zu Gehör „Les petit riens" von Mozart, Ballettsuite von Reger, Scheherazade von Rimsky-Korssakow (eine Glanzleistung in Bezug auf rhythmische Klarheit und Durchsichtigkeit des vielgestaltig verflochtenen Stimmgewebes), beide „Peer Gynt"-Suiten von Grieg und ein Capriccietto für Streicher und vier Pauken von Gerster. Der Leiter des Orchesters, Städtischer MD Herbert Nerlich, hat auch in diesen Konzerten wieder bewiesen, daß er ein erfolgreicher Erzieher seiner Kapelle ist. In einem wider Erwarten gut besuchten Kammermusikabend (Haydn: Trio Nr. 18, Mozart: Klarinettenquintett und Beethoven: Septett) war den Vertretern der ersten Stimmen Gelegenheit gegeben, ihr Können auf diesem subtilsten Gebiete der Musik in bestem Lichte zu zeigen. Der gute Besuch und das teilnahmsvolle Mitgehen des Publikums, das eigentümlicherweise bei der Sinfonie versagt, ermuntern zu weiteren Versuchen auf diesem Gebiete der Musikliteratur. Das Meißener Städtische Orchester spielte auch ein Sinfoniekonzert im benachbarten Nossen mit Werken von Rietz, Schumann und Volkmann unter Leitung von Herbert Zimmer.

Von den Gesangvereinen ist nicht viel zu berichten. Die gemischten Chöre sind bis auf einen sanft entschlafen, und von den Männerchören traten nur zwei an die Öffentlichkeit: „Immergrün" mit neueren Liedern von verschiedenen Komponisten und „Hippokrene" mit Volksliedern. Von den Kirchenchören sind nur der Chor der Frauen- und der der Trinitatiskirche zu erwähnen. In den musikalischen Feiern des ersteren kamen Instrumentalwerke von Bach und Händel und Chöre von Schütz und Bach zu Gehör, während der letztere Instrumentalwerke von Bach, Corelli, Muffat und Locatelli, sowie Chöre von Bach, Buxtehude, Distler, Flämig, Gumpelzhaimer, Othmayer, Prätorius, Schütz und Walcha aufführte.

Max Menzel.

MÜNCHEN. Das erste Wort an dieser Stelle muß dem nunmehr von der Leitung der Münchener Philharmoniker zurücktretenden Siegmund von Hausegger geziemen. Nahezu zwei Jahrzehnte lang haben sich die Stammkonzerte von Münchens städtischem Orchester seiner Führung erfreut, einer Führung, die von höchstem Verantwortungsbewußtsein beseelt war, denn in Hausegger schlug das Herz verkörperten Musikgewissens. Daß München in den Jahren des Musikverfalls allen Versuchen der Entdeutschung seines Kunstlebens mannhaft Widerpart bot, daß man hier niemals völlig vergaß, was deutsche Art und Kunst sei und wieviel man dieser schulde, ist zu einem größten Teile dem Wirken Hauseggers und seiner Unbeirrbarkeit zu danken. Der Meister hatte die drei letzten Konzerte jenen beiden Genien

geweiht, die feinem Herzen am nächften ftehen: Beethoven und Bruckner. Noch einmal erlebte man, davon jeder unvergeßbare Erinnerungen hegen wird, Bruckners 8. und 9. Sinfonie, von Beethoven die „Eroica" und die „Neunte", ragende Höhepunkte der ablaufenden Konzertzeit. Es war, als follten wir noch einmal mit voller Eindruckswucht empfinden, was wir mit dem Scheidenden verlieren. Da indeß Hausegger in feinen Schlußworten verficherte, auch künftig München die Treue halten zu wollen, fo fteht wohl zu hoffen, daß er fich hin und wieder am Pulte fehen laffen wird. Vor allem unfere fo rege Brucknerpflege ift ohne feine weitere Mitarbeit fo gut wie undenkbar! — Zum Gegenftand ihres letzten Chorkonzerts hatten Philharmonifcher Chor und Philharmonifches Orchefter den in München noch unbekannten „Großen Kalender" von Hermann Reutter erwählt. Diefe Erftaufführung kam fpät, faft etwas zu fpät, denn diefer Verfuch eines modernen Volksoratoriums ftellt fich als eine erfte, ernfte Probe jenes fchöpferifchen Aufbruchs dar, den der Komponift in dem fpäteren „Doktor Johannes Fauft" zum vorerft eindrucksvollften und überzeugendften Gipfel feines Schaffens emporgeführt hat. Es ließ fich daher nicht vermeiden, daß manches, das in der Entftehungszeit des „Großen Kalenders" noch wie ein Ausblick wirkte, heute, da wir „Doktor Johannes Fauft" befitzen, kennen und lieben, fchon mehr im Sinne eines Rückblicks anfpricht. Immerhin gibt es nicht eben viele Schöpfungen in der neueren Mufik, die eine dergeftalt eigene Handfchrift aufweifen, wie diefes Oratorium. Unter Adolf Mennerichs fehr forgfamer Vorbereitung und Leitung fanden fich Orchefter, Chor und Soliften (Gifela Derpfch und Johannes Draht) zu eindrucksvollem, gemeinfamem Wirken zufammen. — Die Mufikalifche Akademie des Staatstheaters vereinte fich mit dem Münchener Lehrergefangverein zu der bereits Überlieferung gewordenen Aufführung von Bachs „Matthäuspaffion" am Palmfonntag. Wegen Erkrankung von Richard Trunk hatte Staats-KM Karl Tutein in letzter Stunde die Leitung übernommen und überrafchte durch eine fehr eindruckstiefe, werkdienend treue Wiedergabe. Zu dem vorzüglichen Inftrumentalkörper und Chor gefellten fich unter den Soliften fo berufene Wahrer und Mehrer echten Bachftils wie Georg Hann (Chriftus), Julius Patzak (Evangelift), Elifabeth Feuge (Sopran), Maria Cornelius (Alt) und K. O. Dittmer (Baß). — Die Chorvereinigung für evangelifche Kirchenmufik ließ es fich nicht nehmen, auch in diefem Jahre am Gründonnerstag durch die Aufführung der Bachfchen „Johannespaffion", die in Ernft Riemann den oft bewährten Deuter befitzt, einem Verlangen vieler Bachfreunde zu entfprechen.

Mit zwei Konzerten ftellte fich das in München bislang noch unbekannte Orchefter des „Teatro communale" in Florenz vor. Der Eindruck übertraf alle Erwartungen. Ein Inftrumentalkörper, vorbildlich durchgeformt in allen Klanggruppen, beftrickend durch feine Gleichmäßigkeit und die Präzifion des Strichs bei den Saiteninftrumenten, denen die Bläfer durchaus ebenbürtig find. Das Morgenkonzert fah Gino Marinuzzi, die Abendveranftaltung Mario Roffi am Pulte. Marinuzzi, in München überaus gefchätzt, beglückte durch eine an Klarheit und Tiefe nicht zu übertreffende Darftellung von Mozarts großer C-dur-Sinfonie, durch die Wiedergabe von Debuffys „Iberia", der er eine eigene Kompofition, die Tondichtung „Sicania", eine mufikalifche Verherrlichung fizilianer Landfchaft und Volkstums, vorausfchickte. — Dagegen fchien es Roffi zunächft nicht leicht zu haben, indeß gelang diefem jungen, impulsvollen und doch fo überlegenen Dirigenten die Eroberung der Hörer im Fluge. Erftaunlich, in welcher Vollkommenheit diefer Italiener die 2. Sinfonie von J. Brahms zu deuten wußte, erftaunlich vor allem durch die Art einer wahrhaft fingenden Tongebung aller Inftrumente, fo daß die Poefie diefer Schöpfung, bis in die verfteckteften Einzelheiten, volltönend wie noch kaum zuvor erweckt wurde. Von neuerer italienifcher Mufik hörte man Salviuccis „Introduzione, Passacaglia e Finale", in der fich ein geiftvoller Mufiker, ein leidenfchaftliches, mitunter noch etwas brodelndes Talent kundgibt. Richard Strauß' „Don Juan", die Ouverturen zu Verdis „Macht des Schickfals" und Webers „Oberon" (letztere nicht als Paradepferd vorgeführt, vielmehr dahinfchwebend wie ein geflügelter Traum der Romantik) verzauberten vollends die Hörer. Roffis elementares Mufikertum wurde ftürmifch bejubelt.

Die KdF-Konzerte fahen für ihre beiden abfchließenden Abende Hermann Abendroth und Leopold Reichwein am Pulte. Erfterer brachte u. a. auch Werner Egks gehaltvolle „Göttinger Kantate", eine von fchönftem Ebenmaß der Form wie des Ausdrucks durchdrungene Schöpfung, fowie Hansheinrich Dransmanns „Sinfonifche Suite"; letzterer dirigierte Beethovens „Siebente" und das „Meifterfinger"-Vorfpiel, während Ernft Riemann Beethovens Es-dur-Konzert technifch mackellos, edel und groß in der Empfindung fpielte.

Max Regers, der am 19. März 65 Jahre alt geworden wäre, wurde in München erfreulich viel und oft gedacht. In der St. Matthäus-Kirche veranftaltete Friedrich Högner eine Abendmufik mit feiner Kantorei, wobei die beiden Chorkantaten „O Haupt voll Blut und Wunden", fowie „Meinen Jefum laß ich nicht" wahrhaft herzerhebende Wiedergabe erfuhren. Der Magdeburger Organift Martin Günther Förftemann zeigte mit der Fantafie über den Choral „Straf mich nicht in deinem Zorne" und der Toccata und Fuge in d-moll inneres Verhältnis zu Regers Kunft, be-

ſtechende Regiſtrierkünſte, die nie zu Künſteleien ausarten, und packendes Spieltemperament. — In der Chriſtuskirche erlebte Regers Totenfeier-Kantate „O, wie ſelig ſeid ihr doch“ unter Karl W. Weilers Leitung ihre Münchener Erſtaufführung, der des Meiſters e-moll-Präludium vorausging. — Der Münchener Lehrergeſangverein unter Richard Trunk vereinte den „Einſiedler“, das „Requiem“ und den „100. Pſalm“ zu einer „Reger-Morgenfeier“, die zugleich dem Andenken der toten Helden des Weltkrieges galt. — Der Volksbildungsverband lud mit Unterſtützung des ſtädt. Kulturamtes zu einer eintrittfreien Max-Reger-Stunde im Odeon, das bis auf den letzten Platz gefüllt war. Karl H. Weiler, der begeiſterte junge Vorkämpfer für Regers Kunſt, erſpielte der Toccata in d-moll (aus 59), ſowie der „Sinfoniſchen Fantaſie und Fuge“ op. 57 tiefſchürfende Wirkung. Das Münchener Klaviertrio (Dorfmüller, König, Uhl) ſteuerte eine prachtvolle Wiedergabe des Klaviertrios in e-moll op. 102 bei, Helma Panke ſang Lieder des Meiſters und Anton Gruber-Bauer als machtvollen Abſchluß den „Hymnus der Liebe“. Die Gedenkworte ſprach Dr. Wilhelm Zentner, indem er nachdrücklich auf die unbedingte Deutſchheit von Regers Kunſt und Weſen hinwies.

Außerordentlich groß war die Zahl der Klavierabende. Erfreulicherweiſe befanden ſich auch ſolche darunter, die in Sachen der Vortragsfolgen mit den üblichen Schemen und Schablonen zu brechen wagten. Beiſpielhafte Arbeit leiſtete der Würzburger Pianiſt Hans-Martin Theopold, der ſeine drei Konzertabende jeweils einem beſtimmten muſikaliſchen Gattungsbegriff widmete und in längeren zeitlichen Abſtänden „Fantaſien“, „Tänze“ und „Etuden“ aufeinander folgen ließ. Der einheimiſche Pianiſt Wolfgang Ruoff ſpielte Franz Schuberts letzte drei Klavierſonaten; der in München noch unbekannte Johannes Strauß feſſelte als Chopindeuter in hohem Maße. Von vielverſprechenden Münchener Nachwuchskünſtlern ſeien noch genannt: Luiſe Krieger, Agnes Forell, Viktoria Wolfram-Schröfl, Max Sonntag, die ſämtliche Überdurchſchnittliches zu ſagen hatten.

Münchener Komponiſten kamen im vierten der Trappſchen Volkskonzerte zu Wort. Farbige und dankbare Spielmuſiken, die zugleich auf dem Grundſatz techniſcher Meiſterſchaft ſtehen, waren Erich Lauers „Deutſche Suite“ op. 18b, ſowie das „Konzertino im alten Stil“ von Jacob Trapp, ein reizvolles Wechſelſpiel zwiſchen konzertierender Trompete und Orcheſter. Sehr friſch und natürlich, kernhaft in Erfindung und Rhythmik ſprachen die „Fünf deutſchen Tänze“ op. 31 desſelben Komponiſten bei ihrer Uraufführung an. Echter Muſiziergeiſt entatmete auch der warmherzigen, ſtimmungsfarbenbunten G-dur-Serenade op. 88 von Roderich von Mojſiſovics mit ihrer quellenden Melodik, während Alfred von Beckeraths „Muſik für Streichorcheſter“ den Aufbruch nach neuen, der Romantik ferner ſtehenden Stilelementen zeigt. Eine Schöpfung heiterer Geſellſchafts- und Geſelligkeitsmuſik war Richard Trunks „Kleine Serenade“ op. 55. Geſpielt wurde vom Münchener Kammerorcheſter unter J. Trapps Leitung mit ſichtlicher Freude; der Trompetenpart im „Konzertino“ ſchuf G. Donderer Gelegenheit, ſich als meiſterhaften Beherrſcher ſeines Inſtruments zu bewähren.

Dr. Wilhelm Zentner.

SAARBRÜCKEN. Wenn in den ſiegreich abgeſchloſſenen Kampfzeiten an der Saar deutſche Sprache, deutſche Muſik, deutſche Kultur — wie in der ZFM immer wieder dargeſtellt — Waffe des völkiſchen Selbſtbehauptungwillens waren, ſo gilt es jetzt, Saarbrücken und zugleich das Saarland als Bollwerk des deutſchen Gedankens für alle Zeit eiſern zu verankern. Des iſt ſich die kämpferiſche Generation der Gegenwart durchaus bewußt. Bauwerke von lapidarer Eindeutigkeit und Würde, vor allem das Weſtmark-Theater, das nun mit ſeinem ganzen feſtlichen Bezirk der Vollendung entgegengeht, geben hiervon Zeugnis. Ausſtellungen bildender Künſtler und Leſeabende zeitgenöſſiſcher Dichter gewinnen mehr und mehr an Boden. Seit Max Krauß die Intendanz des Stadttheaters aus neuem Geiſte führt, ſammelt deutſche Bühnenkunſt die Volksgenoſſen aller Schichten in vollbeſetzten Häuſern um das Dichterwerk unſerer Großen und volksdeutſchen Dichter unſerer Tage.

Aber wie hier ſeit einem Jahrhundert die Muſik unter allen Künſten ſtets das lebendigſte Echo gefunden hat, ſo iſt es bis heute geblieben. Im Vordergrunde ſtehen die in den Feſtſaal der hiſtoriſchen Wartburg verlegten, meiſt ausverkauften Städtiſchen Sinfoniekonzerte. GMD Heinz Bongartz geſtaltete mit ſeinem durch Einbeziehung des Orcheſters des Reichsſenders auf 90 Künſtler angewachſenen Enſemble zu Feierſtunden in des Wortes tiefſter Bedeutung. Mit Soliſten wie Elly Ney, Georg Kulenkampff, Erna Berger, Wilhelm Kempff, Ludwig Hoelſcher, Giſela Derpſch, Elſa Peter, Hans Ferguſon, Albert Fiſcher, Fritz Neumeyer und Siegmund Bleier, choriſch geſtützt auf den Saarbrücker Lehrer-Geſangverein und den Städtiſchen Frauenchor, kamen in reichem Wechſel der muſikaliſchen Formen und in weitem Bogen von klaſſiſcher, romantiſcher, zeitgenöſſiſcher und problematiſcher Kunſt zum Klingen: Brahms' Konzert Nr. 2 B-dur und Violinkonzert op. 77, Bruckners V. Sinfonie, Phil. Em. Bachs Konzert D-dur für Orcheſter, Richard Strauß' „Ein Heldenleben“, Robert Hegers Ernſtes Präludium und heitere Fuge, Dvořáks Sinfonie Nr. 5 „Aus der neuen Welt“, Gottfried Müllers Variationen und Fuge

über ein deutsches Volkslied, Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 c-moll und 2. Sinfonie D-dur, Tschaikowskys Sinfonie pathétique, Mozarts Rezitative und Arie bzw. Rondo aus der „Entführung" und „Mia speranza adorata", Mark Lothars Arie aus „Lord Spleen", Joh. Nep. Davids Partita für Orchester, Jos. Haydns Konzert für Violoncello, Pfitzners Konzert G-dur, Respighis „Pinien von Rom", Händels „Acis und Galathea", Bachs „Der zufriedengestellte Äolus", die Böcklin-Suite Regers und A. Glasunows Konzert für Violine. Den überragenden Abschluß wird in diesen Tagen Beethovens Neunte bilden, in der erstmalig erfreulicherweise die Deutsche Sängerschaft beteiligt sein wird. In der Rückschau wird deutlich, welch ein bedeutender und charakteristischer Ausschnitt aus unserem musikalischen Schaffen in der abgelaufenen Spielzeit an das Ohr der Saarbrücker Kunstgemeinde gebracht wurde!

Es ist je und je versucht worden, hier auch die Kammermusik heimisch zu machen. Es ist Fritz Neumeyer gelungen mit einem Stab erlesener Künstler für diese feine Kunst eine allerdings noch bescheidene, aber feste Hörerschaft zu gewinnen. Ein sehr stimmungsvoller, intimer Saal im Kreisständehaus gibt den sinnvollen barocken Rahmen. Da kamen auf vortrefflichen alten Instrumenten — Cembalo, Gambe, Block- und Querflöte, Violine und Viola d'amore — in reifem Zusammenspiel Buxtehude, Bach, Händel, Mozart, Telemann, Ariosti zur Darbietung. Auch das Skohontil-Quartett pflegt neuerdings erfolgreich wieder kammermusikalische Kunst, jüngst Beethoven und Mozart. Anerkennende Erwähnung verdient auch die mittelalterliche Hausmusik, mit der im Rahmen der Veranstaltungen des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen in der Pflege des gotischen Klangideals Olga Schwind und Corry de Rijk erfreuten. Es steht zu erwarten, daß mit günstiger Witterung die von Max Krauß eingeführten Serenaden auf dem Schloßplatz wieder einsetzen werden, die im vergangenen Jahr soviel Volksgenossen in den Bann deutscher Kunst brachten, die bislang an dem musikalischen Leben der Stadt kaum Anteil genommen hatten.

Die Oper, die sich in kommender Spielzeit ja in größerem und reicherem Rahmen auswirken kann, hat unter der beschwingenden Stabführung von Heinz Bongartz beste Betreuung gefunden. Unter der Intendanz von Max Krauß wirkten alle Kräfte zusammen, um Neueinstudierungen zu bieten, die die Begrenztheit des Raumes und der Mittel vergessen machten. Ich erinnere an „Tristan und Isolde" und „Tannhäuser", an „Rosenkavalier" und „Martha", an d'Alberts „Tiefland", an Verdis „Traviata", an Rossinis „Barbier von Sevilla" und Puccinis „Madame Butterfly". Die NS-Kulturgemeinde hat es durch ihre großzügige Besucherorganisation möglich gemacht, daß nunmehr die breitesten Volksschichten Gelegenheit nehmen, diesen ausgezeichneten Aufführungen anzuwohnen. Und auch die HJ hat eine treffliche Auswahl von Meisterwerken der Jugend aller Kreise zugänglich gemacht.

Kaum irgendwo in deutschen Gauen ist das Chorwesen nach Inhalt und Umfang so reich entwickelt wie in der Westmark. Das wird wieder deutlich werden am Deutschen Sängerbundestag, zu dem Mitte Juni die Vertreter aus dem Reiche, den Grenzmarken und dem Ausland in Saarbrücken erscheinen werden. Unter dem Stab von Josef Rhein wird bei dieser Gelegenheit das abendfüllende Oratorium eines jungen westmärkischen Tonschöpfers Robert Carl aus der Taufe gehoben werden „Das Hohelied von deutscher Arbeit". Geschrieben für Männer- und Kinderchor, eine Solostimme (Bariton) und Orchester versucht es, das große Geschehen unserer Zeit in betonter Volkstümlichkeit zum Klingen zu bringen.

Walther Stein.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. In dieser Februar-März-Rückschau kommt dem Stuttgarter Händel-Zyklus besondere Aufmerksamkeit zu, der mit dem vierten Abend beim „Utrechter Tedeum" anlangte und gleichermaßen das Bild des „königlichen Musikers" zeichnete, wie der Hörer mit der vortrefflichen, von Bernhard Zimmermann geleiteten Aufführung den ersten Schritt in die Weiträumigkeit der Feiermusik der Händelschen Chorschöpfungen tat. Im fünften Abend erstand unter Prof. Carl Leonhardts Führung das pompöseste Stück höfischer Unterhaltungsmusik, die „Wassermusik", im Glanz ihrer festlichen Schönheit. Dermaßen in den Kern von Händels Werk geführt, mußten die Hörer leicht in der Lage sein, den Reichtum der barocken Klangwelt der „Caecilien-Ode" zu erfassen, die in einer Wiedergabe des Berliner Staats- und Domchors unter Prof. Alfred Sittard (mit Gunhild Weber und Helmuth Melcher im Soloduett) geboten wurde. Die Eingänglichkeit des jeweiligen Spielrahmens um die musikalischen Aufführungen, mit dem Karl Kanig Geschmack und Sachkunde beweist, bleibt das entscheidende Moment für die zweifellos breite volkstümliche Wirkung des Zyklus.

Max von Schillings scheint über das Grab hinaus von der Tragik seines Schaffens begleitet zu werden, die darin liegt, daß im Welterfolg seiner veristisch-reißerischen „Mona Lisa" die Geltung seines eigentlichen und wahrhaft eigenen Werks

völlig unterging. Auch das Frankfurter Gedenken anläßlich des 70. Geburtstags des 1933 verstorbenen Komponisten, das übrigens durch eine ausgezeichnete, dem Grenzdeutschen und dem seines Volkstums bewußten Sohn der Eifel gewidmete Hörfolge mit Kammermusik und Liedern eingeleitet wurde, erfolgte in der Form einer Funkaufführung der „Mona Lisa", dieses einzigen Kompromisses mit dem Zeitgeschmack in Schillings' aufrecht-kämpferischem Leben. An dieser Tatsache vermochte auch die glänzende Aufführung unter Otto Frickhoeffer (mit Vally Brückl, Walter Hänse und John Gläser in den Hauptrollen) nichts zu ändern.

Neben einer freilich nicht sehr umfangreichen, aber gewichtigen Folge von Aufführungen klassischer und romantischer Musik — ein Haydn-Beethoven-Orchesterkonzert von Frankfurt, in dem man Grete Schöberl in Beethovens B-dur-Konzert als kultivierte Pianistin kennenlernte, eine schöne Stuttgarter Funkaufführung von Lortzings „Undine" unter Zimmermann, und die Frankfurter Übertragung einer Wiener Erstaufführung neuaufgefundener Haydn-Werke (Oswald Kabasta mit den Wiener Sinfonikern, besonders eindrucksvoll von Erika Rokyta gesungene Arien aus Metastasio-Opern) wären zu nennen — gab es auch zwei Beiträge aus dem zeitgenössischen Schaffen: Stuttgart brachte u. a. eine Chorlieder-Folge von Gerd Schneider, eine kleine Kantate der Heimatliebe, in der die einstimmige Chormelodie über einem diskreten, polyphonen Orchesterpart der musikalischen Versinnlichung des Wortes dient; ferner von Ludwig Kusche (dem man auch einen reizvollen, dem „gefälligen Mozart" gewidmeten Mozartabend verdankte) eine Tanzsinfonie „Herzdame", die Konzertfassung eines Balletts, in der allerdings der Gegensatz Narr-Tod nicht genügend Farbe und Profil gewinnt. Reich an persönlichem Gehalt erwies sich in der Frankfurter Aufführung (unter Frickhoeffer mit der Geigerin Milly Berber) das Violinkonzert der Reger-Schülerin Johanna Senfter; es bot Einblick in ein Schaffen, das aus einer starken Ursprünglichkeit in der Zucht Regerscher Forderungen zu hohem Können gediehen ist. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Der einstige Busonischüler Theophil Demetriescu bewies in einer solistischen Klaviersendung an Werken von Scarlatti, Schumann („Abegg-Variationen", mit denen sich öffentlich ja kaum jemand beschäftigt), Chopin und Zarembski („Große Polonaise Fis-dur"), daß er nicht nur ein ausgezeichneter Konzert-Pianist ist, sondern auch vorm Mikrophon, dank der Sauberkeit und Konzentration seines Spiels, sich vollauf behauptet. In seinem Musizieren steckt Spannung. Man wünschte diesen Künstler häufiger zu hören.

Da das „Philharmonische Staatsorchester" durch Opern- und eigenen Konzertdienst ganz und gar in Anspruch genommen ist, und da andererseits das „Landesorchester Nordmark", eine Gründung der Reichsmusikkammer, in erster Linie für Aufgaben in Altona und in der Provinz in Frage kommt (zudem ist es noch in der Entwicklung begriffen, wenn diese auch gerade in der letzten Zeit zu hoch beachtlichen Ergebnissen führte), hat die zweitgrößte Stadt des Reiches kein „freies" Orchester, das, wie das frühere Philharmonische, für Choraufführungen und Konzerte von Gastdirigenten heranzuziehen wäre. Der Hamburger Lehrer-Gesangverein hat in Anpassung an diese Orchesternot sich funkisch umgestellt, was dadurch in etwas erleichtert wurde, als der Chormeister der Vereinigung gleichzeitig auch Kapellmeister des Senders ist. Nachdem beide Institutionen im vorigen Jahr schon ein Händel-Oratorium zusammen herausgebracht hatten, kam es jetzt unter Johannes Röders Leitung zu einem Wagner-Abend (als halböffentliches 9. Volkskonzert des RS. Hamburg) am Todestag des Meisters. Chorepisoden aus „Holländer", „Tannhäuser" und „Meistersinger" und die Mitwirkung von Hilde Singenstreu und Rudolf Bockelmann sicherten dem Abend seine Bedeutung.

Eine überaus glückliche Verschmelzung folkloristischer Elemente mit wirklich „kompositorischen" Prinzipien ist die „Spanische Volksmusik-Suite" für Geige und Klavier von Manuel de Falla, für die sich Ruth von Haldenwang-Rokohl und Hans Rokohl einsetzten.

„Zwei Puppentänze" von Walter Girnatis, vom kleinen Orchester unter dem Girnatis-Spezialisten Adolf Secker gespielt, liegen auf der Linie der Veredlung einer deutschen Unterhaltungsmusik, für die dieser grundehrliche Tonsetzer außer einer brillanten, dabei sparsam verfahrenden Technik auch ein ungewöhnliches Maß von Geschmeidigkeit und Verspieltheit mitbringt.

Einen tüchtigen Apostel Carl Loewes lernte man in einer Balladen-Stunde des Bassisten Ferdinand Frantz (Staatsoper) kennen. Carl Maria von Webers Kammermusik wurde durch das Quintett B-dur (op. 34), gespielt vom Kunkel-Quartett mit dem Klarinettisten Paul Gloger, erfolgreich propagiert.

Einen seiner schönsten Triumphe feierte Eugen Jochum gelegentlich seines ersten Gastspiels beim Hamburger Rundfunk. Für die Mitglieder der HJ und des BdM, als unmittelbare Saalhörer, dirigierte er Schuberts „h-moll", Mozarts „D-dur-Klavierkonzert" — mit Wilhelm Kempff als berufenem Solisten — und die „III. Leonore" von Beethoven. Mag Jochum zumindest die beiden Randstücke schon oft geleitet, und mögen die einzelnen Orchestermitglieder sie noch öfter gespielt haben, so hatten die Aufführungen doch eine so

urſprüngliche und hinreißende Lebendigkeit, daß man die jubelnde Begeiſterung der jugendlichen Hörerſchaft nicht nur verſtand, ſondern auch teilte. Neben dem neulich erwähnten Pfitznerkonzert war dieſer Orcheſterabend eine der ſchönſten Veranſtaltungen dieſes Winters.

Karl Bobzien (Flöte) und Richard Beckmann (Klavier) dankte man die feſſelnde Wiedergabe einer wertvollen Arbeit von Philipp Jarnach, der „Sonatine“ (op. 12), einer eminent geiſtigen Muſik.

Eigel Kruttge, der Leiter des muſikaliſchen Reſſorts im Hamburger Funk, findet allmählich einen immer größeren Geſchmack am Dirigieren. Daß er ſich gründlich auf ſeine Darbietungen vorbereitet, merkte man an der Darſtellung des Mozart-Konzertes in Es-dur für zwei Klaviere, für deren Soloparte in Richard Beckmann und Gerhard Gregor zwei gut aufeinander eingeſpielte Partner zur Verfügung ſtanden.

Richard Müller-Lampertz, der frühere Mitarbeiter Rio Gebhardts, jetzt auch ſchon zum Kapellmeiſter avanciert, brachte ein Stück von Ernſt Schiffmann heraus, eine „Unterhaltungsmuſik-Suite für 20 Inſtrumente“, die aber trotz ihrer Tanzformen nicht eigentlich unterhaltſam wirkte, ſondern als eine mehr akademiſche Angelegenheit erſchien. (Wir kennen Beſſeres von dieſem Münchener.)

Die Funkoper „Kalif Storch“ von Walter Girnatis, im vorigen Jahr am Rothenbaum uraufgeführt, kehrte nach einer erſten Reiſe an andere Sender zu einer Wiederholung an die Geburtsſtätte zurück.

Einen inſtrumentalen Ausflug nach Braſilien machten Orcheſter und Hörer gelegentlich eines Gaſtſpiels des braſilianiſchen Komponiſten und Dirigenten Francisco Mignone; Soliſt war Willi Stech (Klavier). Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER HAMBURG. Eine „Aufnahme“ mit recht intereſſanten Ergebniſſen, obwohl nur dreißig Minuten zur Verfügung ſtanden, war das „Interkontinentale Konzert aus Auſtralien“, das Vogelſtimmen, Eingebornen-Geſänge und „Kunſt“-Muſik (z. B. von dem ſonſt ſchon hier bekannt gewordenen Percy Grainger) als „repräſentative“ Überſicht vereinte. — Ein paar Stunden ſpäter wurde der Rundfunk zum weithin „ſtrahlenden“ Vermittler und Beobachter der gewaltigen Ereigniſſe in Deutſch-Öſterreich, und damit war dann ja für eine ganze Reihe von Tagen der Aufgabenkreis des Hamburger Senders von dieſer Seite her beſtimmt.

Aus der eigenen muſikaliſchen Arbeit hernach iſt erwähnenswert eine Fortſetzung des Zyklus „Ehrt Eure deutſchen Meiſter“ (vor dem Beſucherring der HJ), bei der Gerhard Hüſch „ſeine“ Julius Cäſar-Arie „Es blaut die Nacht“ von Händel ſang, und Johannes Röder die „Erſte Sinfonie“ von Schumann, als „Frühlings-Sinfonie“, verſehen mit den poetiſierenden Untertiteln der einzelnen Sätze, aufführte.

Der Hamburger Pianiſt und Muſikpädagoge Otto Rebbert, der dann und wann mit Hanſi Weisbrodt als Partnerin am 2. Klavier vorm Mikrophon gaſtiert, brachte diesmal neben entſprechenden Stücken von Arensky und Scott ein „Walzer-Intermezzo“ aus eigenem Beſitz mit, ein ſauber gemachtes, klangfreudiges und nebenbei auch unterhaltſames Stück.

Walter Gieſeking konnte glücklicherweiſe gleich an zwei aufeinanderfolgenden Abenden für die norddeutſchen Hörer ſpielen, obendrein am Wochenende, ſo daß anzunehmen iſt, daß dieſe beiden Sendungen recht viele Menſchen erreichten. Zum 20. Todestag Claude Debuſſys ſpielte er eine ſehr geſchickt aufgebaute Auswahl aus den Klaviergedichten des franzöſiſchen Meiſters, den in Deutſchland populär gemacht zu haben, Gieſeking zu einem nicht unerheblichen Teil als ſein perſönliches Verdienſt buchen kann. — Am folgenden Abend ſpielte er dann mit dem von Röder geleiteten Orcheſter Mozarts C-dur-Konzert (K.-V. 467), bei deſſen Wiedergabe er ſich, wie vor manchen Jahren bereits in einem Muck-Konzert, der wahrhaft kongenialen Cadenzen Ferruccio Buſonis bediente.

Hamburgs muſikaliſcher Schutzheiliger, Johannes Brahms, wurde mit einer Vorführung der Sonate F-dur (op. 99) für Cello und Klavier geehrt, für die ſich Adolf Steiner (Cello) mit Richard Beckmann (Hauspianiſt des Senders) zuſammengetan hatte.

Am 1. April, als an dem Tage des Inkrafttretens des Groß-Hamburg-Geſetzes, war „Des Reiches Tor zur Welt“ das Thema aller Sendungen. Unter den beſonderen Gaben erfreuten vor allem die „Hamburgiſchen Rats- und Bürgerſchaftsmuſiken“, Werke von William Brade, Johann Mattheſon, Georg Philipp Telemann (von ihm u. a. eine ganz köſtlich ironiſierende „Wer da?“-Kantate), Carl Philipp Emanuel Bach und endlich von dem „ſpätgeborenen“ Brahms. Eigel Kruttge hatte eine günſtige Gelegenheit, ſeinen muſikhiſtoriſchen Sinn als Leiter dieſes Konzerts zu bewähren.

Der Berliner Opernbariton Hans Reinmar erſchien mit Liedern von Hugo Wolf und Richard Strauß, in denen er dem Lyriſchen den Zug ins Deklamierende und Hymniſche geben konnte. Gerhard Gregor amtierte als recht kühl temperierter Klavierpartner.

Das Claudio Arrau-Trio eine in ihrem Enſemble-Geiſt und in ihrer muſikaliſchen Beſeſſenheit ſchlechthin vorbildliche Kammermuſikvereinigung (Hermann Hubl, Violine, und Hans Münch-Holland, Cello) bekräftigte die Kunſt

Robert Schumanns durch eine Aufführung des d-moll-Trios.

Einen ausgezeichneten Celliften lernte man in dem Dänen Louis Jenfen kennen, deffen makellofer Vortrag einer Kammerfonate (e-moll, mit Streichorchefter) von Attilio Ariofti fehr nachhaltig wirkte.

Neue Lautenmufik (mit allerlei Inftrumenten) vermittelte Oscar Befemfelder in Liederzyklen von Cefar Bresgen (nach Telemann) und Armin Knab (Eichendorff-Gedichte).

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Trotz der ftarken politifchen Inanfpruchnahme des Rundfunks während der jüngft vergangenen Wochen und trotz all der dadurch notwendig gewordenen Änderungen und Verkürzungen der geplanten künftlerifchen Programmfolgen brachte der Reichsfender München eine ganze Reihe bemerkenswerter mufikalifcher Veranftaltungen zur Durchführung. So gab es z. B. einige heitere Opernaufführungen, von denen wiederum die des Roffinifchen „Barbier" als das gewichtigfte Ereignis im Gedächtnis haftet. Unter Hans Adolf Winters fehr belebender und auf durchfichtige Klarheit der Klangbildprägung bedachter Führung wurde dem Hörer die köftliche, ewig-junge Mufik in ihrer ganzen Heiterkeit, Anmut und Sinnenfreudigkeit aufs neue zum Erlebnis. Eine Schar hervorragender Sänger förderte und ficherte mit prächtigen, fein charakterifierenden Leiftungen die bezwingende Wirkungskraft diefer (von Müller-Ahremberg als Spielleiter betreuten) Aufführung: Peter Anders gab den verliebten Grafen, Wilhelm Strienz den Doktor Bartolo, Margherita Perras fang mit füßem Wohllaut und überlegener Ziergefangskunft die Rofine, Karl Schmitt-Walter mit erftaunlicher Stimmbeweglichkeit den Figaro, Georg Hann den hinterkünftigen Mufikmeifter Bafilio. Bei einer etwaigen (begrüßenswerten) Wiederholung wäre es wohl nur zu empfehlen, die Ouvertüre doch lieber an den Anfang, ftatt — wie es hier gefchah — zwifchen die erfte und zweite Szene zu ftellen. Durch die Umftellung wurde zwar der Szenenwechfel mühelos fpürbar gemacht, andererfeits aber droht der glücklich angefponnene dramatifche Faden plötzlich wieder abzureißen, wenn der Fortgang der Handlung durch die Einlage der doch ziemlich langen Ouvertüre gehemmt wird. — Viel Freude konnte man auch an einer Wiedergabe von Pergolefis luftigem Intermezzo „La serva padrona" haben. Karl Lift dirigierte, Rudolf Schäffler forgte für ein munteres Spieltempo; Renate v. Afchoff fang mit Anmut und Laune die kecke Magd-Herrin Serpina, H. H. Fiedler eindrucksvoll den fchwächlich grollenden und bald von Liebeslift befiegten Uberto — die dritte Figur im Spiele aber, der Diener Vefpone, bekanntlich eine „ftumme Perfon", wurde funkgerecht, treffend und witzig von einem Solofagott dargeftellt. In draftifch beredten Rezitativchen, feufzenden Melodieanfätzen und komifchen Trillern fprach das Inftrument da die Empfindungen des Bedienten aus, der bei all dem Gezeter und Gefchwätz der beiden Hauptperfonen einfach nicht zum Wort kommt. Ein gefchickt in die Handlung einführender und zugleich einige erwünfchte Bemerkungen über das Werk und feinen Komponiften einfügender Vorfpruch von Althaus bereitete dem Hörer den Weg zum Verftändnis und Genuß der kleinen Oper. Im Anfchluß an diefe Aufführung gab es dann noch eine gern gehörte Wiederholung der heiteren, buntfarbigen Märchenoper „Kalif Storch" von Walter Girnatis. Vergnüglich war auch die von Nürnberg gebotene, von Carl Schwarz geleitete Aufführung der „Schönen Galathee" von Suppé mit Sylva Bäumler, Dominik Löfcher, Julius Brombacher und Hermann Guttendobler als trefflich fingenden und charakterifierenden Darftellern.

Aus der Reihe der Konzerte feien neben genußreichen Übertragungen aus Berlin (5. Sinfonie von Beethoven, gefpielt von den Berliner Philharmonikern unter Furtwängler) und Leipzig (Konzert der Dresdner Staatskapelle unter GMD Karl Böhm) vor allem zwei Veranftaltungen mit Werken zeitgenöffifcher Tonfetzer hervorgehoben. Unter Karl Lifts hingebender und feinfühliger Leitung fetzte fich das Rundfunkorchefter für Kompofitionen von Gerhard Frommel, Jan Brandts-Buys, Karl Meifter, Max Marfchalk, Sverre Jordan und Rudolf Haenfel ein. Frommels eigenwilliges mufikantifches Temperament offenbarte fich hier einprägfam in einer vierfätzigen Suite, deren kräftigfter Reiz in Epifoden voll drängend bewegter Scherzhaftigkeit liegt. Ein kraftvolles, leidenfchaftliches Werk lernte man in Brandts-Buys' brahmsnahem Konzertftück für Klavier und Orchefter kennen, deffen Solopart Willy Klafen mit überlegenem Können geftaltete. Anfprechend auch das von Bruckner nicht unberührte, thematifch gut erfundene und durchgeformte Scherzo aus der erften Sinfonie des jungen Münchners Karl Meifter. Stimmungsvoll die von Elifabeth Waldenau vorgetragenen Orchefterlieder Rudolf Haenfels, durch ein üppiges Klangkolorit feffelnd die „Nachtmufik" Marfchalks, reizvoll die Suite norwegifcher Volkslieder und Tänze von Jordan. — Das zweite der oben erwähnten Konzerte brachte die Uraufführung der „Kantate vom Singen", eines fo benannten „Romantifchen Liederkreifes nach Sprüchen und Gedichten Eichendorffs" für einen Vorfänger, Chor und Kammerorchefter von Kurt Strom. Oskar Befemfelder beforgte mit Glück die Auswahl der Dichtungen die von Natur und Liebe, von Erd und Himmelsluft erzählen. Durch alle diefe Verfe geht, nach einem Wort der Ver-

fasser, „der zusammenfassende Gedanke vom Singen, und in der Anordnung der Lieder für Vorsänger und Chor spiegelt sich das Übergreifen der Singfreude von dem Einzelnen auf die Gesamtheit". Stroms Musik nun zeugt in allen Teilen von einem feinen und tiefen Erfassen der Seelenstimmungen, die in den Eichendorff'schen Versen ruhen. Seine schlichten, einprägsamen Melodien schmiegen sich den Dichterworten in natürlicher und bezwingender Weise an, sein Chorsatz klingt blühend, seine Orchesterbehandlung fesselt — namentlich auch in den Zwischenspielen — durch eine wirklich kammermusikalisch fein durchdachte und lebensvolle Führung der instrumentalen Stimmen. In der von H. Adolf Winter umsichtig geleiteten Aufführung, bei der Theo Reuter die Weisen des Vorsängers sang, wurde der starke Reiz des bei aller Subtilität der Gestaltung durch seine melodische und rhythmische Frische doch im besten Sinne volkstümlichen Werkes eindringlich spürbar. Wir hoffen auf eine Wiederholung und wünschen der Kantate die verdiente weite Verbreitung!

Zum Schluß sei zunächst noch der Orchesterkonzerte gedacht, in denen Rosl Schmid mit begeisterndem romantischem Schwung Schumanns Klavierkonzert und Hugo Steurer mit rühmlichem Stilgefühl und geschliffenem Können Beethovens C-dur-Konzerte spielte. Eine neue, den Klavierwerken J. S. Bachs gewidmete Sendereihe wurde von Prof. August Schmid-Lindner eindrucksvoll eröffnet. Edelste vokale und instrumentale Kammermusik des Mittelalters und der Renaissancezeit vermittelte das Fiedeltrio mit seinem Sänger E. C. Haase. Zwei besonders genußreiche kleine Konzertstunden dankte man dem Nürnberger Nebensender: die eine brachte, vorzüglich gesungen von dem Sängerquartett Armhold, Hennecke, Marten und Nothold, mit Michael Raucheisen am Flügel das „Spanische Liederspiel" von Schumann und die Zigeunerlieder von Brahms; die andere bot Werke von Dvořak: das A-dur-Klavierquintett in einer glänzenden Wiedergabe durch das Bruinier-Quartett (mit Raucheisen) und die Zigeunerlieder, denen die Sopranistin Lily Neitzer ihre reinklingende, ausdrucksvolle Stimme lieh.

I. V.: Dr. Anton Würz.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE MITTEILUNGEN

Im Zuge des weiteren Ausbaues des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda hat Reichsminister Dr. Goebbels weitere Veränderungen in seinem Geschäftsbereich verfügt. Auch innerhalb der Reichskulturkammer ist der organisatorische Aufbau weiter vervollständigt. Die Entwicklung ist nunmehr soweit abgeschlossen, daß die während des Aufbaues notwendige Personalunion in der Leitung einzelner Abteilungen des Ministeriums und wichtiger Ämter im Bereich der Reichskulturkammer aufgehoben werden kann. Die Abgrenzung der Aufgabengebiete zwischen Ministerium und Kulturkammer ist eindeutig festgelegt; dem Ministerium kommt die politische und kulturpolitische Führung, den Kammern die berufsständische Betreuung ihrer Mitglieder zu. Daraus ergeben sich u. a. folgende personelle Veränderungen: der Leiter der Schrifttumsabteilung (VIII) Hauptamtsleiter Hederich und der Leiter der Musikabteilung (X) Generalintendant Dr. Drewes scheiden aus ihren Ämtern als Vizepräsidenten der Reichsschrifttums- bezw. der Reichsmusikkammer aus.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Berlin beging das Wagner-Gedenkjahr mit einer festlichen Grals-Woche in den Ostertagen, die an drei Abenden den „Lohengrin" und an vier Abenden „Parsifal" bescherte.

Die Kgl. Flämische Oper in Antwerpen veranstaltete als Höhepunkt der gegenwärtigen belgischen Musiksaison vom 21.—30. April Richard Wagner-Festspiele. Zur Aufführung kam der gesamte „Ring" unter GMD Carl Elmendorff mit namhaften deutschen Sängern.

Die Stadt Liegnitz beschließt den Konzertwinter 1937/38 mit drei Musiktagen (24. bis 26. April) unter Leitung von MD Heinrich Weidinger, die zu einer ständigen Einrichtung werden sollen. In diesem Jahr umfassen sie ein geistliches Konzert in der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche mit dem städtischen Orchester (Werke von J. S. Bach, Mozart, Rheinberger), ein Meisterkonzert mit Georg Kulenkampff als Solist (Weber—Schumann—Strauß) und einen Kammermusikabend mit dem Elly Ney-Trio (Beethoven-Abend).

Das Deutsche Nationaltheater in Osnabrück veranstaltet zum 125. Geburtstag Richard Wagners vom 25.—30. April eine Richard Wagner-Festwoche, bei der „Der Ring des Nibelungen" mit ersten Wagner-Sängern des Reiches zur Aufführung kommt.

In München finden vom 13. bis 18. Mai Zeitgenössische Musiktage statt, veranstaltet durch die Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft. Im ersten Abend bringt die Rundfunkspielschar unter Leitung von Helmuth Seidler Werke von Cesar Bresgen, Franz Biebl, Karl Marx, Gerhard Maasz zur Aufführung. Der zweite Abend vermittelt Werke von Josef Haas, Karl Marx, Her-

mann Reutter, Paul Graener, Armin Knab, Hermann Simon und Alfred von Beckerath. Im dritten Abend singt der Münchner Bachverein unter Leitung von Karl Marx neue Chormusik von Hugo Distler, Fritz Büchtger, Ernst Lothar v. Knorr und Ernst Pepping.

Die Berliner Kunstwochen werden am 16. Mai durch einen Festakt im Rathaus, in dessen Rahmen auch der Berliner Musikpreis 1938 verliehen wird, feierlich eröffnet. Ihr erster Teil gilt dem Gedächtnis Max Regers mit einem Max Reger-Fest vom 16.—27. Mai. Das umfangreiche Programm sieht an Veranstaltungen vor: ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter GMD Carl Schuricht mit den Hiller-Variationen und dem Violinkonzert (Solist: Georg Kulenkampff), einen Choralabend des Propsteichores unter H. G. Görner, sechs Kammermusik-Abende, je einen Orgelabend von Domorganist Prof. Fritz Heitmann und Günther Ramin-Leipzig; ein Chorkonzert des verstärkten Hochschulchores unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein, der auch die Gedächtnisrede auf den Meister halten wird.

Über das Programm der Reichsmusiktage in Düsseldorf (22.—29. Mai) wird inzwischen bekannt, daß an Opernaufführungen Ludwig Mauricks „Simplizius Simplizissimus", Paul Graeners „Don Juans letztes Abenteuer" und Richard Strauß' „Arabella", an Konzertveranstaltungen H. Pfitzners „Kantate von deutscher Seele", ein Männerchorkonzert der Düsseldorfer Chöre und des Kölner Männergesangvereins, verschiedene Kammermusiken, ein Tee in Schloß Benrath, musikalisch ausgestaltet durch das Kölner Kammertrio für alte Musik und eine Reihe von Werkkonzerten, die das Reichssymphonie-Orchester unter GMD Franz Adam durchführt, vorgesehen sind. Auch die HJ und der NS-Studentenbund werden zur Beteiligung an den Festtagen herangezogen. Die musikalische Gesamtleitung des Festes wurde GMD Hugo Balzer übertragen.

Die Wartburg-Maientage 1938, die vom 28.—30. Mai in Eisenach stattfinden, werden mit einer Festaufführung „Der fliegende Holländer" durch das Nationaltheater Weimar eröffnet. Ferner sind ein Konzert der Weimarischen Staatskapelle unter GMD Paul Sixt mit Georg Kulenkampff als Solist und eine Musik der Thüringer Sängerknaben vorgesehen.

Das wie alljährlich für Ende Mai vorgesehene Niederbergische Musikfest wurde mit Rücksicht auf die Gaumusikwoche auf 11./12. Juni verlegt.

Anknüpfend an seine alte Musiktradition wird Potsdam künftig alljährlich „Festliche Musiktage" durchführen, in deren Mittelpunkt jeweils J. S. Bachs „Sechs Brandenburgische Konzerte" stehen sollen. Für das diesjährige Fest, das unter der künstlerischen Leitung von Dr. Edwin Fischer steht, ist die Zeit vom 20.—27. Juni vorgesehen.

Die Reichstheater-Festwoche 1938 findet unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels vom 12.—19. Juni in Stuttgart statt.

MD Heinrich Weidinger veranstaltet vom 19. bis 27. Juni mit dem städt. Orchester Liegnitz eine Franz Schubert-Woche in Bad Warmbrunn/Riesengebirge.

Das IV. Freiburger Musikfest (9. bis 17. Juli) unter GMD Vondenhoff ist Franz Schubert gewidmet. Es wird voraussichtlich drei Kammermusikabende und zwei Orchesterkonzerte umfassen.

Ein internationales europäisches Kammermusik-Fest wird im Sommer 1938 in dem slowakischen Badeort Trentschin-Teplitz stattfinden. Unter den mitwirkenden Kammermusikvereinigungen werden genannt: das Havemann-Quartett und das Gebel-Trio aus Deutschland, das Calvet-Quartett (Frankreich), das Quartetto di Roma, das englische The Kutscher-Quartett, die englische Madrigalvereinigung The Tudor-Singers, ein ungarisches, ein polnisches Quartett, das Prager Quartett, das Prager Bläserquintett, das Ondřiček-Quartett und eine große Reihe von Solisten. Das Programm des Kammermusikfestes soll klassische und moderne Musik umfassen. Um die Vortragsfolge besonders anziehend zu gestalten, sollen die Künstler, soweit als möglich, Werke ihrer eigenen Nation zum Vortrag bringen. E. J.

Den „Tristan" der diesjährigen Bayreuther Bühnenfestspiele singt zum ersten Mal Kammersänger Max Lorenz (in den Aufführungen vom 24. Juli, 7. und 10. August) und Kammersänger Karl Hartmann (26. Juli, 4. und 10. August).

Die Stadt Luzern begeht im Juli ds. Jahres ein Musikfest, das unter Leitung des Genfer Dirigenten Ernest Ansermet steht.

Das bedeutendste der sudetendeutschen Musikfeste im Jahre 1938 wird als „Sudetendeutsche Musikfestwoche" in der Zeit vom 21. bis 27. Mai in der Badestadt Teplitz-Schönau stattfinden. Ein „Tag des Sängerbundes der Sudetendeutschen" wird dem Chorliede gewidmet sein und in einer Festaufführung des „Fidelio" von Beethoven gipfeln. Unter Mitwirkung der sudetendeutschen Erziehungsverbände werden „Das neue Volkslied, der Volkstanz und der Kunsttanz im Dienste der Erziehung" zur Geltung kommen. Der „Tag des Finkensteiner Bundes" wird durch eine Festaufführung des „Egmont" von Goethe durch ein Ensemble des Berliner Staatstheaters seine besondere Weihe erhalten. Das Collegium musicum der Prager deut-

schen Universität und die Prager Singgemeinde unter der künstlerischen Führung von Univ.-Prof. Dr. Gustav Becking werden eine Bach-Feier ins Werk setzen. Eröffnet soll die Festwoche mit einer Schubert-Feier werden, während ihren Abschluß eine Richard Wagner-Gedenkfeier (zum 125. Geburtstag des Meisters) bilden wird. Mitwirkende künstlerische Helfer der Festtage werden außer den beiden bereits genannten Kunstverbänden die sudetendeutsche Sängerschaft, die Prager Universitäts-Sängerschaft „Barden", die neue Prager sudetendeutsche Kammermusikvereinigung, das Teplitzer Kur-Orchester, StaatsKM Richter, die Sängerinnen Pitzinger und Reitzner sowie die Sänger Patzak und Watzke sein.

Edwin Janetschek.

Am 11. Sept. findet ein sudetendeutsches Musikfest in Reichenberg statt. Hier soll Kamillo Horns Zweite Symphonie, der Männerchor „Das Vermächtnis St. Michaels" von Edmund Nick, die „Herrgotts-Kantate" von Hans Maria Dombrowski und eine Messe von dem alten Reichenberger Tonsetzer Christophorus Demantius zur Aufführung gelangen. Künstlerische Ausführende werden das Reichenberger Theaterorchester, das Reichenberger Quartett, die Gesangvereine der ersten Gruppe im Jeschken-Isergau des sudetendeutschen Sängerbundes und der Kirchenchor der Erzdekanalkirche sein. Als Festdirigenten sind GMD Robert Manzer (Karlsbad), Hugo Jurisch (Gablonz), Prof. Prokfch (Reichenberg) und Prof. Hugo Wagner (Reichenberg) in Aussicht genommen. Edwin Janetschek.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands hat einen neuen Chorgau Deutsch-Österreich errichtet, zu dessen Leiter Dr. Ludwig Kelbetz-Graz ernannt wurde.

Die musikalischen Kreise von Cottbus, Forst, Sorau, Krossen, Senftenberg, Spremberg, Finsterwalde und Lübben haben sich zu einer Lausitzer Musikgemeinschaft zusammengeschlossen, die das musikalische Leben der Lausitz heben wird.

Der Greizer Musikverein hat sich nach nunmehr 63jährigem Bestehen aufgelöst.

Der sudetendeutsche Tetschen-Bodenbacher Männergesangverein feierte Mitte April mit einer Aufführung von Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel" und Beethovens „Neunter" sein 75jähriges Bestehen. E. J.

Der Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen hält seine diesjährige Reichstagung vom 21. bis 25. Mai in München ab. Als Festredner spricht der Tübinger Univ.-Prof. Dr. Max Wundt über „Schopenhauer und der nordische Geist, mit Ausblicken auf Richard Wagner".

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Als Nachfolger des unlängst verstorbenen Professors Ludwig Natterer wurde Konzertmeister Hans Köhler als Lehrer für Viola an die Württembergische Hochschule für Musik berufen.

Der Opernschule des Landeskonservatoriums in Leipzig wird mit Beginn des Sommersemesters eine Klasse für Opernchorsänger angegliedert, deren Leitung dem Chordirektor der Leipziger Oper Johannes Fritzsche übertragen wird.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar hat auch für das bevorstehende Sommersemester eine Reihe wertvoller Aufführungen vorgesehen. Das Programm kündet eine Richard Wetz-Feier, ein Reger-Konzert, ein zeitgenössisches Chor-Orchesterkonzert mit Werken von Pfitzner, Maaß und Lang, eine Bach-Kantate in Tiefurt und Freilichtaufführungen, sowie 10 öffentliche Vorträge an.

Durch die Opernschule der Staatl. Hochschule für Musik in Köln kam „Susannens Geheimnis" mit der Musik von Ermanno Wolf-Ferrari und die komische Oper „Das kluge Felleisen" von Waldemar Wendland unter der Leitung von Prof. Rudolf Schneider zu einer vortrefflichen Wiedergabe.

## KIRCHE UND SCHULE

Während der Sommermonate finden in der Moritzkirche zu Coburg jeden Montag, Mittwoch und Freitag Orgelkonzerte statt, die Werke aus allen Zeitabschnitten deutscher Kirchenmusik vermitteln. Bei diesen Konzerten wirken außer dem Coburger KMD August Schamberger, Stadtorganist Joh. Köhler-Weimar, Prof. Alfred Sittard-Berlin, Prof. Georg Kempff-Erlangen und Prof. Günther Ramin-Leipzig mit.

Paul Krauses Musikaletten, Werk 45, gelangten vor kurzem in einem zeitgenössischen Orgelabend in Stollberg i. Erzg. und im Reichssender Leipzig zur Aufführung. Seine Choralstudien, op. 12, erklangen in einer Orgelfeierstunde in der Kreuzkirche zu Chemnitz.

Organist Herbert Steinmeyer veranstaltete auch in diesem Winter regelmäßige Orgelkonzerte in der St. Marienkirche zu Wittstock/Dosse. Mehrmals zog er dabei auch auswärtige Organisten heran, so Werner Binner-Neuruppin, Paul Schwob-Hamburg, Henriette Klink-Schneider-Nürnberg (Sopran), Irmgard Schwob-Hamburg (Alt), sowie den Schülerinnenchor der Klosterschule Heiligengrabe. Am 27. März führte der Evang. Kirchenchor Wittstock/Dosse unter seiner Leitung Händels „Lob der Musik" (Cäcilien-Ode) in der Neuausgabe von Ernst Zander auf. Die Soli

hatten Marianne Brugger-Berlin (Sopran) und Albrecht Linke-Berlin-Danzig (Tenor) übernommen. Am Klavier ſaß Gertrud Vierling-Wittſtock/Doſſe. Das Orcheſter war vom Muſikkorps des Panzer-Regiments 6 Neuruppin geſtellt, das als Einleitung des Abends Mozarts „Kleine Nachtmuſik" zu Gehör brachte. Vor einem vollbeſetzten Haus bedeutete das Konzert ein muſikaliſches Ereignis für Wittſtock, wo ſeit Jahrzehnten eine derartige Aufführung nicht mehr zu hören war.

Hans Heintze brachte in der Sophienkirche zu Dresden mit dem Sophienchor und der Dresdener Philharmonie Händels ſelten zu hörendes Oratorium „Samſon" zu einer verdienſtvollen Wiedergabe. An Soliſten wirkten mit: Heinz Matthei, Otto-Karl Zinnert, Eliſabeth Raymann-Stein, Horſt Günter, Edith Laux-Heidenreich und H. Collum am Cembalo.

Unter tatkräftiger Förderung des Kirchenrats wurde das unter Leitung von Walter Kraft ſtehende „Lübeckiſche Kirchenorcheſter" gegründet. Dieſe Einrichtung knüpft an die wichtige kirchenmuſikaliſche Überlieferung der Hanſeſtadt an. In früheren Zeiten beſtanden in Deutſchland an den Kirchen beſoldete Kapellen, deren Aufgabe die Pflege der musica sacra war. Die Mitglieder dieſer Orcheſter beherrſchten zumeiſt mehrere Inſtrumente und waren auch Sänger, um eine möglichſt vielſeitige Verwendung in der kirchenmuſikaliſchen Praxis zu ſichern. Die 16 Mitglieder des Lübecker Kirchenorcheſters ſollen als Sänger oder Spieler wirken. Zweimal jährlich ſteht das Orcheſter jeder lübeckiſchen Kirche im Hauptgottesdienſt zur Verfügung. In der muſikgeſchichtlich hervorſtechenden Karfreitags-Aufführung der Bachſchen Johannes-Paſſion zu St. Marien trat es zum erſtenmal mit einer verantwortungsvollen künſtleriſchen Aufgabe vor die Öffentlichkeit.

Dr. Paul Bülow.

Frank Faber widmete einen Abend geiſtlicher Muſik in der Kreuzkirche zu Hannover dem Schaffen Heinrich Kaminſkis. Mit Unterſtützung der Soliſten Brigitte Schulte-Tigges-Kaſſel (Alt) und Kammermuſiker Rudolf Wachtarz-Hannover (Violine) vermittelte er das Triptychon für Alt und Orgel, den Canon und die Canzone für Violine und Orgel, die Orgeltoccata „Wie ſchön leucht uns der Morgenſtern" und Orgelvorſpiele.

Das Städtiſche Kulturamt Leipzig eröffnet in Zuſammenarbeit mit HJ und KdF zum 1. Mai eine „Muſikſchule für Jugend und Volk".

In einer Geiſtlichen Abendmuſik der Radeweller Kirche zu Ammendorf vermittelte Organiſt Walther Kunze mit ſeinem Kirchenchor Werke von Joh. Seb. Bach, J. Pachelbel, Max Reger und J. N. David.

Der Brukenthalchor zu Hermannſtadt ſang in dieſen Tagen in mehreren Kirchen Siebenbürgens geiſtliche Geſänge und Motetten J. S. Bachs und ſeiner Zeitgenoſſen. Zum Oſterfeſt vermittelte er in der Hermannſtädter Stadtpfarrkirche Joh. Seb. Bachs Johannes-Paſſion.

## PERSÖNLICHES

Am 15. April feierte der Städt. KM Karl Aßmuß in Baden-Baden ſein 25jähriges Dienſtjubiläum.

Der langjährige Dirigent in Hannover und Hildesheim und beſonders verdienſtvolle muſikaliſche Leiter der Göttinger Händel-Feſtſpiele KM Fritz Lehmann wurde als Generalmuſikdirektor nach Wuppertal zur Leitung des dortigen Konzert- und Opernlebens berufen.

Die Nachfolge des nach Frankfurt berufenen Freiburger GMD Franz Konwitſchny übernimmt GMD Bruno Vondenhoff.

Der bisherige Obermuſikmeiſter beim Stabsmuſikkorps des Luftkreiſes 4, Heyer, wurde als Leiter der neuentſtandenen erſten Luftwaffenmuſikſchule in Sondershauſen unter gleichzeitiger Ernennung zum Stabsmuſikmeiſter berufen.

Dr. Willy Kahl-Köln wurde zum außerordentlichen Profeſſor in der philoſophiſchen Fakultät der Univerſität Köln ernannt.

KM Hans Heinrich Schmitz aus Dresden, zur Zeit am Deutſchen Grenzlandtheater in Görlitz tätig, wurde für die muſikaliſche Bühnenaſſiſtenz der Bayreuther Feſtſpiele 1938 verpflichtet.

Konzertmeiſter Karl Gehr vom Landestheater Altenburg in Thüringen wurde zur Mitwirkung im Orcheſter bei den diesjährigen Bayreuther Bühnenfeſtſpielen eingeladen.

Als Nachfolger von GMD Dr. Julius Kopſch übernimmt der Leiter der Singſchule am Konſervatorium der Reichshauptſtadt Rudolf Lamy die Leitung des bekannten Erkſchen Männergeſangvereins in Berlin.

Der langjährige Leiter der Braunſchweiger Singakademie Willi Sonnen übernimmt als Nachfolger von Chormeiſter Hans Stieber den Männergeſangverein und die Singakademie in Hannover.

Der Oberregiſſeur Auguſt Markowſky wurde zum kommiſſariſchen Leiter der Wiener Volksoper beſtellt.

*Geburtstage.*

Am 9. April wurde der Kölner Muſikpädagoge, der auch als Komponiſt von Klavierſtücken, Männerchören und Orcheſtermuſik hervorgetretene Prof. Ernſt Heuſer, 75 Jahre alt.

Der Komponiſt Eduard Rößler, langjähriger ſtädtiſcher Muſikdirektor und Domorganiſt in Bremen, feierte ſeinen 75. Geburtstag.

Am 23. April vollendete der deutſche Organiſt Wilhelm Middelſchulte ſein 75. Lebensjahr. Er hat ſich um die Verbreitung deutſcher Muſik in Amerika beſonders verdient gemacht.

Der Schriftsteller Johannes Reichelt, der in der Musikwelt durch seine Begegnungen mit Künstlern „Erlebte Kostbarkeiten" bekannt geworden ist, feiert am 14. Juni seinen 60. Geburtstag.

*Todesfälle.*

† am 29. März zu Innsbruck die Opernsängerin Sofie Wolf. Gebürtig 1877 aus Kolmar (Elsaß), war sie Schülerin von Aglaja Orgeni, Dresden. Sie wirkte an den Bühnen zu Halle, Köln, Duisburg und den Bayreuther Festspielen. Auf Wunsch Richard Strauß' sang sie wiederholt die „Fürstin" (Rosenkavalier) in London. Neben dieser sind ihre „Sieglinde" und „Fidelio" als zwingende Gestaltung, „Widerspenstige" und „Weiße Dame" in gesanglicher Durchgeistigung unvergessen. P.

† am 12. April in Paris der große russische Sänger und Darsteller Fjedor Schaljapin im 66. Lebensjahre, ein Künstler, der eine glänzende Laufbahn hinter sich hatte und fast bis zum letzten Atemzuge künstlerisch tätig war. Kein Opernsänger im gewöhnlichen Sinne des Wortes! Sein Naturgesang auf elementarer Basis diente ihm nur als Mittel zum Zweck: die Persönlichkeit zu kreieren, die er verkörpern sollte, ohne sich darum zu kümmern, ob seine Auffassung der Rolle bahnbrechend wirkte, oder eventuell verurteilt wurde. Sein Erscheinen füllte die ganze Bühne aus und rückte seine Partner oft in Schatten — manchmal nicht zum Vorteil des Opernwerkes als solchem. Nur einige Kapellmeister fanden seine Gnade, denn wenige waren es, die den „Schaljapinschen Rhythmus" zu erfassen vermochten. So konnte seine Interpretation der Lieder von Schumann und Schubert nicht restlos befriedigen, besonders wenn man an die Ausdeutung eines Wüllner gewohnt war. Aber im folkloristischen Sinne war Schaljapin unübertrefflich — sogar als Vorsänger des russischen Kirchenchores! Hier sprach ganz seine Natur, reich an Begabung und Erfahrung, denn sein Ruhm war nicht leicht erkauft. Als Bauernjunge geboren, mußte er sich redlich durchschlagen, bis er in seiner Heimat volle Anerkennung fand, die ihm eigentlich erst nach seinen Erfolgen in Italien als „Mephisto" (von Boito) richtig zuteil wurde. Die Vaterlandsliebe zwang Schaljapin auch bei dem Regimewechsel seine Kunst auf heimatlichem Boden auszuüben. Der ihm verliehene Ehrentitel „Russischer Volkssänger" ging ihm bald verloren, als er aus menschlichen Gründen den Ertrag eines Konzertes den notleidenden russischen Kindern von Paris stiftete. Er kehrte daraufhin nicht nach Rußland zurück und lebte, von seiner zahlreichen Familie umgeben, ständig in der französischen Hauptstadt. A. v. Roessel.

† im Alter von 72 Jahren der bekannte Kopenhagener Dirigent Frederik Schnedler-Petersen, einst langjähriger Leiter der berühmten Tivolikonzerte.

† am 3. April im Alter von 74 Jahren der Historiker Univ.-Prof. Graf du Moulin-Eckart, dessen freundschaftlichen Beziehungen zum Hause Wahnfried wir eine Biographie von Cosima Wagner verdanken.

† am 19. April abends 7 Uhr an einem schweren Nierenleiden, jedoch völlig unerwartet für seine zahlreichen Freunde, unser hochgeschätzter Mitarbeiter Wolfgang von Bartels (vgl. hierzu S. 476 und 521).

† Prof. Kurt Müller, der aus Sprottau gebürtige Pianist und Musikpädagoge, ein verdienter Vorkämpfer für die deutsche Musik, im Alter von 65 Jahren in Los Angeles.

† in Danzig im Alter von 75 Jahren Intendant Kurt Grützner, von 1908 bis zur Abtrennung Danzigs vom Reich Intendant des dortigen Stadttheaters.

## BÜHNE

Die Städtischen Bühnen in Köln feiern das Richard Wagner-Jahr durch eine Richard Wagner-Festwoche vom 21. Mai bis 6. Juni mit dem „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Ring des Nibelungen", „Meistersinger" und „Parsifal".

Das Stadttheater Dortmund hat Ernst Schiffmanns neue Oper „Wera" zur Uraufführung für die Spielzeit 1938/39 angenommen.

Das Staatstheater Karlsruhe führt eine „Jugoslavische Woche" durch, die in der deutschen Uraufführung von Jakov Gotovac' „Ero, der Schelm" gipfelt.

Wie bereits gemeldet, kommt Richard Strauß' neuer Einakter „Der Friedenstag" an der Münchener Staatsoper zur Uraufführung. Die beiden neuen Werke, „Der Friedenstag" und „Daphne" werden erstmals gemeinsam an einem Abend in Dresden in diesem Herbst gespielt.

Das Nationaltheater Weimar hat auch in diesem Jahre seinen Oster-Festspielzyklus durchgeführt, der hehrste Meisterkunst vermittelte. Man erlebte am Karfreitag den „Parsifal", am Ostersamstag Beethovens „Neunte Symphonie" und das G-dur-Klavierkonzert mit Frau Prof. Elly Ney, am Ostersonntag den ersten Teil des „Faust" und am Ostermontag den „Lohengrin".

Das Prager Deutsche Theater wird auch in diesem Jahre Mai-Festspiele veranstalten, bei denen auch die Oper entsprechend vertreten sein wird. E. J.

Die Staatsoper Berlin brachte zur Feier von Max von Schillings' 70. Geburtstag seine Oper „Ingwelde" zur Aufführung, über die Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock tags zuvor am Reichssender Berlin einleitend sprach.

Karl Ueters Musik zu dem Schauspiel der „Richter von Zalamea“ kam in dieser Spielzeit an den Bühnen Karlsruhe, Regensburg und Freiburg zur Aufführung.

Das Landestheater Oldenburg führt mit Wirkung vom 1. April die Bezeichnung Oldenburgisches Staatstheater.

## KONZERTPODIUM

Fritz Büchtgers Werk 11 „Heitere Weisheit“ kommt bei den Wittener Musiktagen, sein Werk 12 „Tierbilder“ auf dem zeitgenössischen Musikfest in München durch den Münchener Bachverein unter Karl Marx zur Uraufführung. Sein Werk 8 „Hymnen“ erklang soeben in Dessau durch den Magdeburger Madrigalchor unter Janssen und wird im kommenden Monat in Nürnberg durch den Chor der Singschule unter W. Klink gesungen.

Das „Heidelberger Kammertrio für alte Musik“ (Willy Prieber, Kurt Flattschacher und Erich Harbath) spielte in letzter Zeit vielfach erfolgreich in und außerhalb seiner Heimatstadt.

Im 4. Symphoniekonzert des Landestheaters Coburg hörte man mehrere neue Werke: J. N. Davids „Partita mit Orchester“, Rudi Stephans „Musik für 7 Saiteninstrumente“ und Jean Sibelius' „II. Symphonie in D-dur“ unter KM Tuebben.

Hans Knappertsbusch leitete eine Aufführung der Matthäuspassion im großen Konzerthaussaal zu Wien.

Richard Strauß wird, nach mehrjähriger Abwesenheit, im kommenden Winter wieder in Wien dirigieren und zwar hat er das Festkonzert der Wiener Konzerthausgesellschaft anläßlich ihres 25jährigen Jubiläums übernommen.

Prof. Ludwig Hoelscher wird Max Trapps soeben durch ihn in Essen erfolgreich aufgeführtes Cello-Konzert demnächst auch in Dresden und Stuttgart spielen.

In einem Quartett-Abend des Münchener Künstlerhaus-Vereins hörte man zum ersten Mal in München das nachgelassene Streichquartett in C-dur von Engelbert Humperdinck und das 2. Streichquartett Werk 151 in d-moll von Adolf Sandberger durch das Streichquartett der Staatsoper (Hans König, Karl Rittner, Prof. Phil. Haas und Oswald Uhl.)

Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit“ erlebt bereits seine 175. Aufführung.

Hilda Kocher-Kleins drei Lieder um die Liebe, Werk 56, kamen durch Lore Fischer in einem Konzert der Lübecker Singakademie zur eindrucksvollen Wiedergabe. Ihr Zyklus „Von allerlei Tieren“, Werk 51, erklang in einem Kompositionsabend der NS-Kulturgemeinde Schorndorf.

Im letzten Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen hörte man erstmals Heinrich Kaminskis „Dorische Musik für Orchester“. Ferner hatte die Gesellschaft die Berliner Philharmoniker mit Wilhelm Furtwängler zu einem Beethoven-Sonderkonzert eingeladen.

Elly Ney begeisterte kürzlich die Münchener Musikfreunde erneut mit ihrer hohen Kunst. Sie spielte an einem Abend Anfang des Monats Beethoven und schenkte den gesamten Reinertrag dieser Veranstaltung Deutsch-Österreich.

Das Orchester der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart machte mit Max Trapps 5. Symphonie F-dur, Werk 33, bekannt.

MD Werner Saam brachte unlängst Gustav Havemanns „Suite für großes Orchester“ mit dem Bergischen Landesorchester in Solingen zur westdeutschen Erstaufführung.

Im Rahmen der Berliner Kunstwochen leitet Prof. Günther Ramin-Leipzig ein Festkonzert des Philharmonischen Chores mit Händels „Acis und Galathea“ und „Phoebus und Pan“, von J. S. Bach.

Zum Wagner-Gedenkjahr veranstaltete die Orchestervereinigung Berlin als 3. diesjähriges Konzert einen Wagner-Abend, bei dem Prof. Rich. Hagel den Stab führte.

Alvin Zimmermanns symphonische Dichtung „Aphrodite“ nach Worten von Agnes Miegel kam in Hamburg unter der musikalischen Leitung von Operndirektor Hans Christian Mohn mit Anni Vogel als Solistin zur erfolgreicheen Aufführung.

Das NS-Reichs-Symphonieorchester kehrt soeben von seiner ersten diesjährigen Oberbayernfahrt unter Leitung von Erich Kloß zurück. Es hat in insgesamt acht Konzerten in Erding, Weilheim, Fürstenfeldbruck, Grafing, Miesbach, Mühldorf, Töging und Traunstein Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Liszt, Wagner und Richard Strauß gespielt.

Die Münchener Philharmoniker befinden sich soeben auf ihrer zweiten diesjährigen Konzertreise, die in Bayreuth begann. Dieser Tage wurden die Künstler unter ihrem Dirigenten Geheimrat Siegmund von Hausegger in Dresden mit der „Freischütz“-Ouvertüre, der Es-dur-Symphonie von Mozart und der C-dur-Symphonie von Schubert stark gefeiert. In Breslau werden sie die „Eroica“ und Beethovens Neunte, ebenfalls unter Hausegger bringen, in Posen unter A. Mennerich die h-moll Symphonie von Schubert, die 4. Symphonie von Bruckner in der Originalfassung und ein Werk von Stanislaw Moniuszko, und in Berlin ebenfalls Bruckners 9. Symphonie. Es folgt ein Konzert in Bielefeld mit Beethoven und Bruckner und als Abschluß zwei Beethoven-Konzerte in Frankfurt a. M. wieder unter Hausegger. Von hier begibt sich das Orchester zu seinem Sommer-Engagement nach Bad Kissingen.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Alex Grimpe, der junge Hamburger Komponist, hat soeben eine „Kleine Suite" op. 37, für kleines Orchester beendet.

Ottmar Gerster arbeitet zur Zeit an einem großen Orchesterwerk „Ernste Musik".

Paul Höffer vollendete soeben ein Ballett „Der Soldat und die Prinzessin".

Karl Schüler schuf eine Musik zu Herbert Böhmes Dichtung „Bamberg, dein Reiter reitet durch die Zeit", ein abendfüllendes Werk für gemischten, Männer-, Frauen- und Kinderchor, vier Solisten, großes Orchester und einen Sprecher als Mittelpunkt.

## VERSCHIEDENES

Dr. Erich Valentin wurde von der NSG „Kraft durch Freude" (München-Oberbayern) eingeladen, bei der Richard Wagner-Gedenkfeier in München einen Vortrag zu halten.

In Graupa bei Dresden befindet sich ein Richard Wagner-Museum, das dieser Tage durch Feuer schwer gefährdet war. Am 1. Osterfeiertag brach abends in der Scheune, die zu diesem Grundstück gehört und in der sich Richard Wagner öfter aufgehalten hatte, Feuer aus, dem außer der Scheune auch einige Birnbäume, die noch aus Wagners Zeit stammen, zum Opfer fielen. Die Flammen griffen auch auf das ganz nahe liegende Wagner-Haus über, konnten aber noch eingedämmt werden, so daß das Museum mit seinen reichen Schätzen gerettet werden konnte.

F. M.

Aus Anlaß der Wiedervereinigung Deutsch-Österreichs mit dem Reich machte die Preußische Staatsbibliothek Berlin der Steiermärkischen Landesbibliothek in Graz ein wertvolles Geschenk durch die Überlassung der bisher in ihrem Besitz befindlichen Gesangspostille des Grazer Stadtpfarrers Andreas Gigler, vertont von dem erzherzoglich steiermärkischen Hofmusiker Johann de Cleve, die in der Offizin des Grazers Andreas Franck im 16. Jahrhundert gedruckt wurde. Die nur noch in diesem einen Exemplar vorhandene Postille stellt den ältesten steiermärkischen Notendruck dar.

Dr. Eberhard Preußner sprach in einem Vortragsabend der Berliner Ortsgruppe der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft über „Musikalische Gemeinschaftsformen im 18. Jahrhundert".

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß in diesen schicksalsschweren Tagen der Wiedervereinigung Deutsch-Österreichs mit dem Reich der Wiener Musikschriftsteller Carl Maria Haslbruner ein wertvolles musikalisches Dokument aus großer deutscher Vergangenheit auffand. Es handelt sich um den verloren geglaubten „Marsch des einigen Deutschland", den Johann Strauß-Vater dem eben geschaffenen Deutschen Reichsparlament widmete und der am 6. August 1848 nach der feierlichen Fahnenweihe und Militärparade auf dem Josefstädter-Glacis in Wien zur Uraufführung kam.

Chemnitz beabsichtigt anläßlich des Wagner-Gedenkjahres in einer Ausstellung die Beziehungen Richard Wagners zu Chemnitz aufzuzeigen, und richtet daher an alle Besitzer einschlägiger Briefe, Erinnerungsstücke und dgl. die Bitte um Unterstützung dieses Gedankens durch leihweise Überlassung ihrer Dokumente. Mitteilungen und Zusendungen dieser Art sind an Walter Rau, Chemnitz, Zietenstraße 78/III erbeten.

Im Rahmen einer Felix Draeseke-Feier in Coburg sprach F. Peters-Marquardt über „Felix Draeseke als Lyriker".

Das Museum für Völkerkunde zu Leipzig zeigt soeben eine Sonderschau „Ostasiatische Musikinstrumente", die einen guten Einblick in die fast 300jährige Musikkultur Ostasiens gewährt.

Der Komponist Franz Dannehl schenkte die Handschrift seiner zur Erinnerung an den 9. November 1923 und an Dietrich Eckart geschaffenen Sonate für Violine und Klavier der Öffentlichen Musikbücherei München.

Prof. E. N. v. Reznicek bittet um Bekanntgabe folgender Mitteilung: „Im Jahre 1933 komponierte ich eine Ouvertüre „Befreites Deutschland". Die Partitur und Orchesterstimmen kann ich nicht mehr finden und vermute, daß ich dieses Material damals an irgendein Orchester oder einen Dirigenten, vielleicht durch Vermittlung des damaligen Dirigenten des Deutschlandsenders, Lindner, geschickt habe. Die betreffenden Orchestervorstände oder Dirigenten, die in Betracht kommen könnten, möchte ich herzlichst bitten, in ihrer Bibliothek nachzusehen und mir eventuell das genannte Material auf meine Kosten zurückzuschicken. (Charlottenburg 2, Knesebeckstraße 32).

Die Stadt Essen hat anläßlich des 100jährigen Bestehens ihres städtischen Musikvereins eine stattliche Festschrift herausgebracht, die über das Musikleben der Stadt in diesen letzten 100 Jahren wertvollen Aufschluß gibt. Gleichzeitig wird das Programm des zu Ehren der Feier veranstalteten Musikfestes im März des Jahres nochmals ausführlich bekanntgegeben und weiter erfährt man die Namen der Jubilare, sowie der Mitglieder des Vereins.

Auf Einladung der Staatsoper Berlin sprach der bekannte Wagner-Forscher Prof. Dr. Wolfgang Golther als Einführung zu der Gralswoche des Kunstinstituts in der Lessing-Hochschule über „Parsifal und Lohengrin, das Drama vom Gral in zwei Teilen". (Vgl. den Aufsatz im vorliegenden Heft.)

## MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichsſender Königsberg brachte im Rahmen eines Unterhaltungskonzertes Ludwig Neubecks ſinfoniſches Heldenlied für großes Orcheſter „Der Sieger“ zur Aufführung.

Max Jobſts Orgelpartita „Mitten wir im Leben“ Werk 13, die vor kurzem in Frankfurt a. M., Wien und Paris erklang, kam dieſer Tage am Reichsſender München zur Aufführung.

Die Wiesbadener Pianiſtin Frau Grete Altſtadt-Schütze ſpielte Anfang des Monats am Reichsſender München Klavierwerke von Max Reger und Hans Fleiſcher.

Der Reichsſender Wien hat Paul Winters neue Groß-Deutſchland-Fanfare als Pauſenzeichen eingeführt.

Der Reichsſender Köln überträgt demnächſt Fritz Büchtgers neuen Chorzyklus „Tierbilder“ unter Leitung von Hugo Diſtler.

Am Deutſchen Kurzwellenſender hörte man unlängſt Philippine Schicks Liebesduettte für Alt, Bariton und Klavier, Werk 32 und am Reichsſender Köln ihre Norwegiſche Suite für Violine und Klavier, Werk 33.

Joh. Seb. Bachs Passacaglia c-moll wurde vom Deutſchlandſender aus der St. Marienkirche zu Berlin (an der Orgel: Hans Georg Görner) übertragen.

Anton Bruckners Neunte Symphonie erklang im Reichsſender Stuttgart unter Dr. Wilhelm Buſchkötter.

Des 70. Geburtstages Max von Schillings’ gedachte der Deutſchlandſender mit einem deutſch-italieniſchen Austauſchkonzert, das Opernausſchnitte aus Berlin und Turin vermittelte, der Reichsſender Stuttgart, der das Vorſpiel zum „Pfeifertag“, die „Drei ſchlichten Weiſen“ für Violine und Klavier und die „Glockenlieder“ für Sopran und Orcheſter zur Aufführung brachte, der Reichsſender München mit Bruchſtücken aus dem „Pfeifertag“, der „Mona Liſa“ u. a.

Der Reichsſender Stuttgart vermittelte in dieſem Monat die Feſtaufführung des „Parſifal“ aus dem Leipziger Opernhaus.

Robert Schumanns Sinfonie Nr. 2 in C-dur erklingt demnächſt im Deutſchlandſender.

Der Reichsſender München bringt dieſer Tage in einer Abendveranſtaltung, in deren Mittelpunkt Hugo Wolf ſteht, zwei nachgelaſſene Lieder des Meiſters aus der unvollendeten Oper „Manuel Venegas“ („Wenn du zu den Blumen gehſt“ und „Wer ſein holdes Lieb verloren“) durch Julius Patzak zur Uraufführung. Die Lieder entſtanden im Jahre 1883 als Teil des „Spaniſchen Liederbuchs“, inſtrumentiert wurden ſie erſt acht Jahre nach ihrem Entſtehen. Im gleichen Konzert hört man Hugo Wolfs „Pentheſilea“ unter Hans Adolf Winter.

Der Reichsſender Köln wird in einer Sendung „Muſik unſerer Zeit“ Anfang Mai fünf Baritonlieder von Walter Hammerſchlag und ſeine fünf Stücke für Klavier „Stimmungen“ zur Aufführung bringen.

Der Reichsſender München brachte in einem Konzert am Geburtstag des Führers Erich Lauers „Feſtliche Muſik für großes Orcheſter und Orgel“ und „Großdeutſches Danklied“, Werk 15 und 26, 1 unter Leitung des Komponiſten zur Aufführung.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Spielzeit 1937/38 der Newyorker Metropolitan Opera ſchloß mit Wagners „Götterdämmerung“, nachdem ſie auch mit einem Werk des deutſchen Meiſters, „Triſtan und Iſolde“, begonnen hatte. Aus einer Überſicht über die Spielzeit geht ferner hervor, daß von ihren insgeſamt 127 Aufführungen 54 auf deutſche Werke entfielen. Darunter ſteht Richard Wagner an der Spitze mit 41 Werken, ihm folgt Richard Strauß mit 12 Werken.

Prof. Wilhelm Kempff, ſpielte mit den Berliner Philharmonikern in Bukareſt das Klavierkonzert von Robert Schumann und die dort noch nie gehörten Goldberg-Variationen von J. S. Bach.

Richard Strauß’ „Frau ohne Schatten“ kam im Teatro dell’ Opera in Rom unter Generalintendant Kurt Strohm zu einer ſtark gefeierten Aufführung.

Oswald Kabaſta hatte als Dirigent der Münchener Philharmoniker in Bukareſt großen Erfolg.

GMD Carl Schuricht wurde eingeladen, in der kommenden Spielzeit in Budapeſt 4 Konzerte zu leiten.

Das Teatro Colon in Buenos Aires führt im kommenden Sommer deutſche Opernſpiele durch, die Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und „Don Giovanni“, Wagners „Triſtan“ und „Siegfried“ und den „Roſenkavalier“ von Richard Strauß vorſehen.

Die Bayer. Staatstheater in München führten unter der Leitung von Clemens Krauß Richard Wagners geſchloſſenen „Ring“ in der Mailänder Scala auf. Die deutſchen Künſtler wurden ſtark gefeiert.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1938: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1938 HEFT 6

## INHALT

### I. SUDETENDEUTSCHES HEFT.



Bildbeilagen:



Notenbeilagen:



BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik“ Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Oskar Loerke: Anton Bruckner. Ein Charakterbild (S. Fischer Verlag, Berlin):

„Der kleine Anton Bruckner wird von einer verborgen spürbaren Lenkung zur Gotteszucht bald berührt worden sein. Pfiff er auch immer etwas, „was man nicht gekannt hat", und fuhr er in seiner Sehnsucht, Gutsbesitzer zu werden, auf einem bockbespannten Wäglein Heu zu Stalle, ritt er das Steckenpferd und machte den Soldaten, so predigte er daneben gern vom Kasten herab und war ein barscher Vertreter seines Vaters im Unterricht der Kleinsten.

Zur Zucht gehörte ihm offenbar von Anbeginn die Pracht: beide gaben einander wechselseitig den Sinn. Es freute ihn, das Spinett des Vaters „furchtbar" zu spielen und im Kirchenchor mitzusingen, zumal wenn die Musik durch Trompeter und Pauker von außerhalb Zuzug erhielt. Zweifellos empfand er keine Lockung des Unerlaubten, bloß weil ihn kein Mukertum lockte. So liefen, als er elfjährig bei seinem damals zweiundzwanzig Jahre alten Vetter Johann Baptist Weiß in Hörsching den Anfangsunterricht im Orgelspiel und in der Harmonielehre erhielt, hier und da stolze Ungewöhnlichkeiten des Klanges unter, als er seine ersten eigenen Orgelpräludien aufschrieb. Erklärt man das Auffallende als Ungeschick, so wählt doch das Ungeschick das eine Mal täppisch, das andere Mal glückhaft und neugierig.

Hier griff die Neugier für einen Augenblick in die Reifezeit Bruckners voraus und tauchte dann sehr lange nicht mehr auf. Der Knabe sättigte sich an der Musik der österreichischen Schule, lernte Stücke von Haydn und Mozart kennen und ahmte den Stil des in der Umgebung von Hörsching so berühmten Vetters und Firmpaten nach. In Weiß muß er zum erstenmal in seinem Dasein die Macht der Persönlichkeit gespürt haben, der es verliehen ist, über das Bekannte und Gegebene in die eigene Sphäre hinaufzureißen. Besaß er nicht selbst schon Macht, wenn er so jung dermaßen gefördert war, daß er selbständig und gut zum Gemeindegesang spielte? Würde die Macht nicht wachsen, wenn er den Generalbaß anging, wahrscheinlich mit einem Treueversprechen bis ans Grab, während Altersgenossen noch Bubenspiele trieben? Der Geist des Baptist Weiß begleitete Bruckner fort und fort, als er längst sein Haus verlassen hatte. Weiß endete sein Leben durch Selbstmord, Bruckner bewahrte Notenhandschriften des Toten als Reliquien und bemühte sich, seinen Schädel dazuzufügen.

Der Aufenthalt in Hörsching war die magische Erweckung einer Wesensschicht. Schnell folgte die vulkanische Erschütterung einer anderen, tieferen.

Herbst 1836 mußte das Kind Anton Bruckner nach Ansfelden zurück, um die Ämter seines unheilbar schwindsüchtigen Vaters zu betreuen, Sommer 1837 starb der Vater. Mit dem Priester hatte der Sohn die letzte Ölung verrichtet, und der Schmerz hatte ihn dabei ohnmächtig hinsinken lassen. Oder war es die Größe des Abschiedswunders, das ernste Gesicht des Erdgeistes, der plötzlich erschien und etwas raunte, was spät den ersten Satz der achten Symphonie beschloß, und was Bruckner, von der eigenen Klangvision erschüttert, in die Worte faßte: „Das ist die Totenuhr. Die schlägt unerbittlich, bis alles aus ist." Nichts sonst aus dem Leben Bruckners ist bezeugt, was ihn so bis zum Verlöschen der Sinne ergriffen hätte wie das Sterben des Vaters. Selbst die Kunde vom Tode Wagners, den er verehrte wie keinen Sterblichen, traf ihn milder. Er hatte sich da schon zu dem „non confundar in aeternum" — ich werde in Ewigkeit nicht zuschanden werden — durchgerungen. Dieser Trost stand, vorher für die Kirche gesungen, nun von Anbeginn im Adagio der siebenten Symphonie, und als in den Abgesang des Satzes die Trauerbotschaft brach, lösten sich aus Bruckners Augen befreiend die Tränen: Wie hab' ich da geweint, ach, wie hab' ich geweint!

Der Abschied des Vaters aber von der Erde zeigte ihm zum ersten Male das Unbegreifliche einer unentrinnbaren Ordnung. Der Riß nach drüben zeigte wohl noch in grausige Leere. Hatte er auf seinen Versehgängen schon Sterbende gesehen: hier sah er die noch fremde Nacht der Welt. Zudem zertrümmerte ihm dieser Tod die Gnade des Elternhauses — denn sie ist nicht zu verpflanzen — und den Rest der Kindheit. Das Schicksal sprach zu ihm: Nun sieh du zu! Es riß ihn zunächst in Extreme, in eins der Herrlichkeit und eins der Dürftigkeit, die beide märchenhaft anmuten, wenn man sie sich recht zu vergegenwärtigen sucht."



## E H R U N G E N

Josef Reiter ist anläßlich seiner Rückkehr in die Heimat Linz Gegenstand zahlreicher Ehrungen. Auch die Stadt Wien gab der allgemeinen Freude über die Rückkehr des Altmeisters Ausdruck durch einen festlichen Empfang, an dem zahlreiche Vertreter des öffentlichen Lebens teilnahmen und in dessen Rahmen dem Tondichter der Ehrenring der Stadt Wien überreicht wurde.

Im Rahmen der feierlichen Eröffnung der Berliner Kunstwochen im Rathaus wurde der Musik-

preis 1938 der Stadt Berlin folgenden Künstlern verliehen: den Konzert- und Oratoriensängern Tilla Briem und Heinz Marten, dem Pianisten Siegfried Schultze, Konzertmeister Helmuth Zernick und dem rheinischen Peter-Quartett (Fritz Peter, Robert Haaß, Gustav Peter und Karl Drebert).

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

MD Heinrich Weidinger-Liegnitz wurde in den Prüfungsausschuß für den neugeschaffenen Schlesischen Musikpreis berufen.

Die Stadt Dessau hat einen Musikpreis in Höhe von Mk. 500.— geschaffen, der alljährlich an einen nachschaffenden Künstler aus Dessau oder der nächsten Umgebung verliehen wird.

Raoul Koczalski wurde in die Jury des Wettbewerbes für Pianisten in Brüssel berufen.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Auch das Juni-Heft bringt wiederum eine Reihe von Prospekten, die den Lesern dieses Heftes zur Beachtung besonders empfohlen werden. So kündigt ein ausführliches Verzeichnis „Neue Chormusik" aus dem Verlag Böhm & Sohn, Augsburg an. — Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br. veranstaltet vom 27. bis 30. Juni 1938 eine „Zweite Freiburger Orgeltagung"; hierzu legt der Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe ein reichhaltiges Programm bei. — Ferner macht die Fahrnerschmuck-Fabrik, Pforzheim durch eine reich bebilderte Beilage auf die künstlerische Ausstattung und die handwerkliche Gediegenheit ihres Silberschmuckes aufmerksam.

Als Jahresgabe der „Neuen Schütz-Gesellschaft" erschien soeben eine Neuausgabe der künstlerisch wie historisch, literarisch wie musikalisch gleich fesselnden Liebesgesänge von David Pohle nach Texten von Paul Flemming, herausgegeben von Dr. Wilibald Gurlitt.

Der Verlag Kistner & Siegel-Leipzig brachte soeben zwei neue Frauenchöre von Armin Haag heraus: „Sommernacht" für vier Stimmen a cappella nach Worten von Busse und „Wiegenlied im Frühling" für drei Stimmen a cappella nach Text von Dorothea Maikath.

Der Musikverlag Hochstein & Co. und das Musikhaus Hochstein-Heidelberg feiern in diesem Jahre ihr 75jähriges Bestehen. Aus kleinen Anfängen, die der Stadtkapellmeister Häßner in Heidelberg 1863 aus einem Selbstverlag und einer Musikalienhandlung aufbaute, entwickelte sich langsam ein umfangreiches Unternehmen, das aus Musikalienverlag, Musikalien- und Instrumentenhandlung bestand. 1894 übernahm Karl Hochstein das Unternehmen. Er spezialisierte sich in der Hauptsache auf Chormusik; große Chorwerke, gemischte Chormusik und Kirchenmusik wurden angegliedert, ebenso zwei Zeitschriften, die „Süddeutsche Sängerzeitung" und „Die Evangelische Kirchenmusik in Baden". Die weite Verzweigung der einzelnen Teile des Unternehmens machte eine Aufteilung nötig; 1935 übernahm Fritz Hochstein den Verlag und Wilhelm Hochstein die Musikalien- und Instrumentenhandlung. Der Verlag, der heute den Namen „Musikverlag Hochstein & Co." führt, umfaßt über 6300 Chorwerke.



## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Dr. Erich Valentin: Wechselspiel schöpferischer Kräfte. Deutschland und Italien in der Geschichte der Musik. („Völkischer Beobachter", 10. Mai 1938):

Wenn wir von „Musik" sprechen, verbindet sich für uns von vorneherein damit die unausgesprochene Vorstellung, daß es sich nur um deutsche oder nur um italienische Musik handeln könne. Die Gleichheit des Wachstums und der Bewertung ist in der Tat so auffallend, daß es als etwas Selbstverständliches erscheint, die Musik beider Völker in einem Atemzug zu nennen.

Nur in der politischen Geschichte und in der Malerei finden wir ebensoviel Berührungspunkte wie in der Musik. Zwar sind auch Tasso, Ariost, Goldoni, Metastasio, Manzoni und Pirandello in das Bewußtsein der deutschen Theater- und Dichtkunst eingegangen wie Goethe in das der Italiener, zwar ist die Duse unvergessen — heute erleben wir italienische Schauspielkunst in Emma Grammatica

— aber immer und immer wieder ist es doch die Musik oder die mit der Musik blutverbundene Theaterkunst der Oper, die das einende Band zieht. Wie ist es? Furtwängler und Schuricht schlagen die Herzen der Italiener stürmisch begeistert entgegen, Marinuzzi, Sabata und Molinari genießen in Deutschland Heimatrecht. Die Mailänder Scala feiert in Deutschland Triumphe, die Münchener Oper erobert sich die Anerkennung der italienischen Theaterfreunde. Gigli und Lauri Volpi, als Sänger im deutschen Musikleben geläufig wie einst Caruso, gewinnen im Musikfilm die Begeisterung der Deutschen. Und dieses Wechselspiel der musikalischen Kräfte geht weit zurück durch die Jahrhunderte...

### Die neue Kunst.

Zum ersten Male finden wir, wenn wir von den Begegnungen absehen, die im Altertum die Völker zusammenführten, Berührungspunkte in jener Zeit, da im blühenden Florenz mit der „ars nova", der neuen Kunst, die Renaissance heraufdämmerte. Die Berührung erfolgte im Humanismus. Vor allen Dingen aber war etwas Gemeinsames im deutschen und italienischen Musikempfinden, möglicherweise unbewußt, aus der weltfreudigen „ars nova" der Florentiner erwachsen: das Wort-Gefühl, das in der frühlateinischen Oper des 17. Jahrhunderts, im deutschen Lied und in Wagners Musikdrama zum beherrschenden Wesensausdruck werden sollte. Ottavio Petrucci in Venedig, Peter Schöffer in Mainz und Erhard Oeglin in Augsburg erfanden fast gleichzeitig die Kunst des Notendrucks mit Metalltypen; und in des berühmten Petrucci erstem Druckwerk vom Jahre 1501 hat der Deutsche Alexander Agricola einen Ehrenplatz.

### Gesang und Orgelmusik.

Auf einem ganz besonderen Gebiete trafen sich die Deutschen und die Italiener. Das war noch nicht die Oper, es war aber auch nicht die Vokalmusik. Sondern: die Orgelkunst. Da erwuchs zum ersten Male eine wertentsprechende Gleichzeitigkeit der Entwicklung, während der jeder auf seine Weise das Seine dazu beitrug, die Orgel- und Klaviermusik gedeihen zu lassen. Der blinde Florentiner Francesco Landino, der im Beisein Petrarcas zum „poeta laureatus" gekrönt wurde, entzückte seine Zeitgenossen auf der Orgel, nicht anders, als wenige Jahrzehnte nach ihm der ebenfalls blinde Nürnberger Konrad Paumann, dem man in Ferrara und Mantua Huldigungen der Bewunderung brachte. Diese beiden Alten sind die rüstigen Grundpfeiler einer Entwicklung, innerhalb deren die deutsche und italienische Musik in einen regen Austausch trat. Die Krone dieses gemeinsamen Weges ist Johann Sebastian Bach, der nicht nur seine Landsleute Scheidt, Böhm und Buxtehude als seine Ahnen und Vorbilder verehrte, sondern auch in Gabrieli, Merulo, und vor allem dem genialen Römer Girolamo Frescobaldi (1583 bis 1643), dessen Schüler die Deutschen Johann Jakob Froberger und Franz Tunder waren, seine Wegbereiter sah.

Mittlerweile war im Bereich der Singekunst Entscheidendes getan worden. Den flämisch-burgundischen Kulturkreis, der vom 13. bis 15. Jahrhundert das Feld beherrscht hatte, verdrängte die lebensstrotzende Kraft der italienischen Musik, die sich energisch Bahn brach. Zur Kunst des Madrigals, in dessen farbigen Melodien und Worten schon die Oper herumspukte, gesellte sich das die Welt erschütternde Neue: die „Monodie", der instrumentalbegleitete Sologesang, von dem es zum „dramma per musica", zum Urbild der Oper, nicht mehr weit war. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts drängten sich die Ereignisse auf einen Punkt zusammen. In Rom stand der alte Palestrina am Ende „einer großen Zeit", der große Wahrer der Tradition, dem in Deutschland sein Altersgenosse Lasso schon eine neue Welt entgegenzustellen trachtete. An der Markus-Orgel zu Venedig, das alle Jungen in seinen Mauern vereinte, saß der wackere, kühne Andrea Gabrieli (1510 bis 1586), und in Florenz diskutierten die edlen Männer der „camerata", die Corsi, Bardi, Galilei, Mei und Rinuccini, um die Wiederbelung antiker Musik.

Zunächst waren es die Venezianer, die mit ihren buntschillernden Madrigalen und Orgelmusiken das Augenmerk auf sich zogen. Und da geschah die entscheidende Tat der Musikgeschichte: der erste deutsche Musiker wanderte über die Alpen, um als Lernender in die Schule zu gehen. Das war der Stuttgarter Johann Conrad Raab, der 1582 italienischen Boden betrat. Sein Beispiel machte Mut: 1583 ergriff der Ulmer Adam Steigleder den Wanderstab, und ein Jahr später saß auch der Nürnberger Meister Hans Leo Haßler, dem Beispiele des Lausitzer Jakob Meiland folgend, an der Quelle der neuen Musik, die der Schlesier Friedrich Lindner den Deutschen daheim in seiner „Gemma musicalis" unterbreitete. Andrea Gabrieli war

Haßlers Lehrmeister. Sein Mitschüler Giovanni Gabrieli, des Alten Neffe, aber wurde Lehrer des großen Heinrich Schütz, in dessen Kunststil deutsche und italienische Musik sich vermählten.

### Das Ringen um die Oper.

Das 17. Jahrhundert, das Zeitalter Schütz', ist das Jahrhundert der Oper. Während sich in der Instrumentalkunst die eigenschöpferischen Kräfte der deutschen Musik sammelten, hatte die italienische Oper die Oberhand, so daß auch die Bemühungen der Deutschen um das Zustandekommen einer Oper von ihr abhängig wurden. Das Werk Claudio Monteverdis, des ersten Musikdramatikers, erfüllte dreihundert Jahre später R. Wagner. Dazwischen liegt die Reichhaltigkeit einer Operngeschichte, die einzigartig zu nennen ist. Die Sendboten der italienischen Oper wurden als Lehrmeister bereitwillig in Deutschland aufgenommen. Was die Draghi, Caldara, Steffani, Bononcini und Lotti (wie sie alle heißen mögen), was Hasse, den die Italiener als „Sassone“ verwöhnten, was Graun, Friedrichs d. Gr. Kapellmeister, d'Astorga und Jomelli erstrebten, erfüllten Gluck, Händel und Mozart, der die ganze Entwicklung der italienischen Oper in seinen schöpferischen Händen vereinte.

Das war zu der Zeit, als der ehrsame Schwarzwälder Martin Gerbert, der Gründer einer neuen Musikgeschichtsschreibung, die theoretischen Lehren der alten Meister Italiens zusammenstellte und der kluge Bologneser Giambattista Martini den jungen Mozart und Bachs Sohn Johann Christian, den „Mailänder“, in der Musik unterwies.

### Von dall'Abaco bis Haydn.

Ja, auch Johann Sebastian Bach, der nie Deutschlands Grenzen überschritten hat, stand der Musik Italiens nicht fremd gegenüber. Antonio Vivaldis, seines Zeitgenossen, Schaffen war ihm ebenso geläufig und wertvoll wie das eines Archangelo Corelli, Antonio Lotti oder Tommaso Albinoni, deren instrumentale Werke mit ihrer edlen Sprache — einer ihrer Größten, Evarista Felice dall'Abaco, war Musiker am Münchener Hof Max Emanuels — dem Geist des Thomaskantors entgegenkommen mußten. Was der berühmte Luigi Boccherini, der übrigens 1787 preußischer Hofkomponist Friedrich Wilhelms II. wurde, und der Mailänder Giovanni Battista Sammartini, Glucks Lehrer, für die Instrumentalmusik versuchten, entspricht dem, was die „Mannheimer“ ihrerseits taten.

Als mit Beethoven, der 1770, im Sterbejahr des angesehensten Geigenlehrmeisters seiner Zeit, des Giuseppe Tartini, geboren wurde, an der Schwelle des 19. Jahrhunderts, die Musik in ein neues Zeitalter trat, war die Entwicklung so weit gediehen, daß die Kräfte, die sich im gegenseitigen

Austauſch von Volk zu Volk ausgebildet, angeregt und gefördert hatten„ ſich in ſelbſtändiger, eigenwüchſiger Entwicklung und Gleichwertigkeit nebeneinander ſtellen konnten. Nach wie vor zwar pilgerten deutſche Muſiker nach Italien (z. B. Otto Nicolai, der mehrere italieniſche Opern ſchrieb), nach wie vor war ein Meiſter wie Roſſini, der heute in gleicher Weiſe dem deutſchen Theater „gehört“, das gefeierte Ideal, nach wie vor ergriff Bellini, deſſen „Norma“ Schopenhauer und Wagner bewunderten, nach wie vor begeiſterte ſich das deutſche Publikum an Donizetti. Paganini wurde zum Vorbild des Virtuoſentums, dem ſich auch die deutſchen Künſtler beugten.

Aber durch zwei Männer trat die neue Gültigkeit in Erſcheinung: durch Giuſeppe Verdi und Richard Wagner. Aber Verdi war ebenſo wie der Meiſter von Bayreuth, an deſſen Lebensanfang das Bekenntnis zu Bellini ſteht, ſo in ſich ausgeprägt, daß es ihm unmöglich wurde, die Wege Wagners zu gehen. Das Gemeinſame iſt das: ſie kamen zum gleichen Ziel, jeder aus einer gerade ausgerichteten Zielſtrebigkeit heraus, deren Kompromißloſigkeit das Große und Bewundernswerte an ihrem Werke iſt. Und beide waren nicht nur als Künſtler, ſondern auch als Angehörige ihres Volkes die eindringlichſten Geſtalten des 19. Jahrhunderts. Dieſe Parallelität iſt eine der wunderſamſten Tatſachen, die die Kulturgeſchichte zu verzeichnen hat.

Verdi iſt in den Spielplan der deutſchen Theater mit dem gleichen Beſitzrecht aufgenommen worden wie Wagner in den der Bühnen Italiens. Von beiden hat die Muſik neuen Zuſtrom erhalten, die italieniſche Muſik von Richard Wagner z. B. in Arrigo Boito und Giacomo Puccini, der ſeinerſeits auf die Ausgeſtaltung und Ausbreitung des Verismo innerhalb der deutſchen Oper Einfluß genommen hat. Der Liſztſchüler Giovanni Sgambati, der ſich der Zuneigung Wagners erfreute (wie der in Deutſchland ausgebildete Giuſeppe Buonamici, neben Gaetano Ceſari einer der führenden Muſikhiſtoriker Italiens) ſetzte ſich für Beethoven ein, Giuſeppe Martucci öffnete Brahms, der Italien liebte, die Tore. In dem problematiſchen Ferruccio Buſoni und in Ermanno Wolf-Ferrari iſt erneut die Brücke geſchlagen. Und wenn wir heute die Ziele der jungen italieniſchen Muſik betrachten, entdecken wir Gleichheiten mit den Abſichten und Anſchauungen unſerer eigenen Jugend.

„Paleſtrina“ als Beiſpiel.

Es iſt eine Naturgegebenheit, daß deutſche und italieniſche Muſik, ſich einander ergänzend, gemeinſam die Muſik innerhalb des abendländiſchen Kulturkreiſes auf ihren ſtarken Schultern tragen. Tiefe der Gedanken als Weſen des Deutſchen und Schönheit der Form als Ausdruck des Italieniſchen, Nordiſches und Südliches, in ſich wiederum vielfältig abgeſtuft nach Landſchaft, Menſchenſchlag und Geſchichte, verbinden ſich in der Muſik beider Völker. Ein Werk unſerer Tage veranſchaulicht dieſe innere Weſensbeziehung: Pfitzners „Paleſtrina“, in dem ein deutſcher Meiſter die Seele eines der Größten der italieniſchen Muſik ergründet und durchleuchtet.

*

Dr. Günter Haußwald: Ein Lob auf das muſikaliſche Sachſen. Ein Dokument von Heinrich Marſchner („Leipziger Neueſte Nachrichten“, 28. Januar).

Erich Roeder: Max von Schillings („Der Angriff“, 19. April).

Helmut Doſter: Max von Schillings („NS-Kurier“, Stuttgart, 20. April).

Dr. Alfred Morgenroth: Karl Storck — ein deutſcher Kunſtpolitiker („Weſtfäliſche Landeszeitung“, Dortmund, 25. April).

Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wien im deutſchen Muſikleben („Neue Freie Preſſe“, Wien, 17. IV.).

Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Dem Muſikpolitiker Karl Storck („Kölniſche Volkszeitung“, 24. April).

# Das sudetendeutsche Musikfest,

das vom 21. bis 28. Mai in der sudetendeutschen Badestadt Teplitz-Schönau hätte stattfinden sollen, mußte infolge der letzten Ereignisse in der Tschechoslowakei in letzter Stunde abgesagt werden. In der Teplitzer Kurhaus-Veranda hatten sich am Samstag, den 21. Mai, zahlreiche Besucher eingefunden, um der Eröffnung der Musikfesttage beizuwohnen. Nach einem Einleitungschor betrat Universitätsprofessor Gustav Becking, der Inspirator und künstlerische Führer des Festes, das Podium und erklärte den Anwesenden, daß die heutige Zeit nicht geeignet sei, Feste zu feiern. Aus diesem Grunde mußten die sudetendeutschen Musikfesttage in Teplitz-Schönau abgesagt werden. Die Veranstalter haben folgenden Aufruf erlassen: „Volksgenossen! Wir gedachten in den nächsten acht Tagen ein Fest der deutschen Musik zu feiern. Hervorragende Künstler der Heimat durch Abstammung und Leistung doppelt verbunden, hatten sich zur Verfügung gestellt. Eine Schar von selbstlosen und tatkräftigen Mitarbeitern bereitete seit Monaten das Fest vor, das nach dem verheißungsvollen Auftakt des Vorjahres in einer Folge großer Einzelleistungen und Gemeinschaftsfeiern erneut den deutschen Kulturwillen unserer Volksgruppe unter Beweis stellen sollte. Aus allen Teilen der Heimat war seit Wochen die einmütige Zustimmung zu unserem Beginnen laut geworden. Das Fest war gesichert. Jedoch, wer von uns hätte in dielen Tagen die innere Sammlung, ein Fest der Musik freudig zu begehen und mit zu gestalten? — Nach den letzten Tagen und Stunden ist es uns nicht mehr möglich, ein Fest der Kunst zu feiern. Die künstlerische Leitung der Teplitzer Musikfestwoche hat aber beschlossen, angesichts der schicksalsschweren Ereignisse in unserer Heimat das Fest aufzuschieben. Keiner von uns steht diesem Entschluß entgegen. Es ist unser gemeinsamer Entschluß. Die Kosten des Festes waren groß und ein geldlicher Verlust ist durch den Aufschub unausbleiblich. — Volksgenossen! Wir erwarten, daß Ihr wieder zur Stelle seid, wenn wir in absehbarer Zeit erneut zum deutschen Feste der deutschen Musik nach Teplitz rufen!“ E. J.




ZFM Archiv

Simon Sechter

Geb. 11. Oktober 1788, gest. 10. September 1867

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

**Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik**
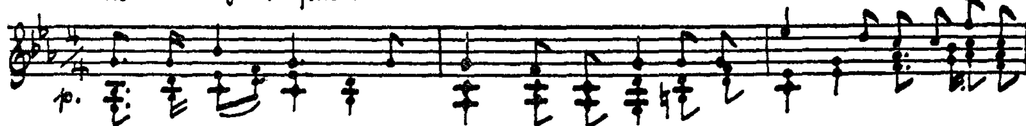
Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
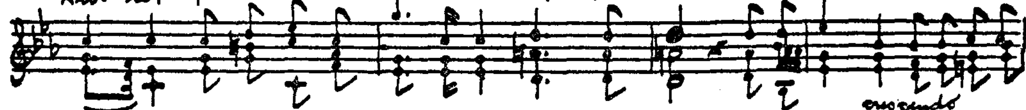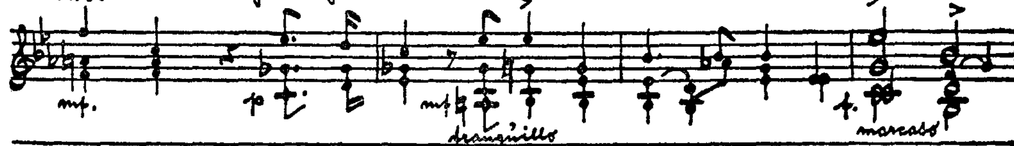



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1938 HEFT 6

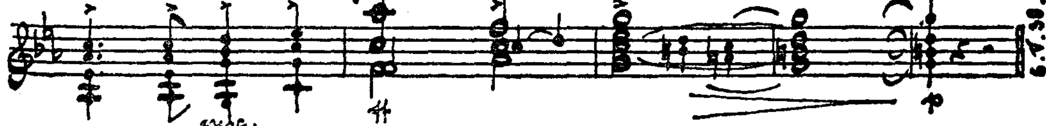
## Volksdeutſches Bekenntnislied.

Hans F. Schaub









Was das Blut ſpricht von Urvätern her
Und das Schickſal und der Gottheit Wille,
Spüren wir Verwieſenen doppelt ſchwer.

Zu den Brüdern drängt es, zu der Fülle.
Bangen wir? Wir wachſen in der Stille.
Einmal ſtehen wir im großen Heer.

Ernſt Egermann.

Vorſtehende Originalkompoſition entſtammt der Feder des Hamburger Komponiſten Hans F. Schaub. Dem ernſten, gläubigen Grundzug des ſudetendeutſchen Dichters Ernſt Egermann entſprechend, iſt ſie, leichtfaßlich im dreiſtimmigen Satz gehalten, im mittelalterlichen Kirchenton geſetzt.

# Die Lage der ſudetendeutſchen Muſik.

Von Guſtav Becking, Prag.

Die drei ſoziologiſchen Schichten, in denen die Muſikkultur der modernen Völker gründet, ſind bei den Deutſchen nicht gleichmäßig und gleichwertig beſetzt. In der Unterſchicht, dem reinen Volkstum, haben die Sudetendeutſchen ihren mittel- und norddeutſchen Nachbarn, auch den Bayern gegenüber entſchiedene Vorteile. Dagegen ſtehen ſie in der mittleren Schicht, der eigentlichen muſikaliſchen Volkskultur, ebenſo entſchieden zurück, während die Oberſchicht der großen Kunſtmuſik, ehemals der Stolz der ſudetendeutſchen Städte, unter dem Druck der beſonders ungünſtigen kulturpolitiſchen und wirtſchaftlichen Verhältniſſe immer mehr abbröckelt und heute die entſprechende Höhe bei den Deutſchen jenſeits der Grenze bei weitem nicht mehr erreicht. Die Überſicht ergibt alſo ein trübes Bild: Die ſudetendeutſche Muſikkultur der Gegenwart hat ihre Stärke einzig noch im Elementaren, in der hervorragenden Muſikbegabung des Volkes und in der Überlieferung alten muſikaliſchen Volksgutes, vor allem des Volksliedes.

Geſchichtlich betrachtet ſtellt ſich dieſer Stand als Rückbildung dar. Die erſten folgenſchweren Schäden währen ſchon Jahrhunderte. Die muſikaliſche Volkskultur, die mittlere Schicht in der ſozialen Gruppierung, ging bereits im Dreißigjährigen Kriege verloren. Vorher hatte die vom ganzen Volk und für das ganze Volk beſtimmte Muſik hierzulande denſelben gewaltigen Aufſchwung genommen wie bei den deutſchen Nachbarn. Vom kulturellen Strahlungspunkt Leipzig erhielten die deutſchen Städte Böhmens und des Egerlandes Anregung und Vorbild einer großen Kirchen-, Schul- und Feſtmuſik, einer wahren Tonkunſt der Gemeinſchaft. Der Krieg und die geiſtigen Mächte, die ihn beherrſchten, haben die Verbindung getrennt und die muſikaliſche Blüte, die letzte echte muſikaliſche Volkskultur, die Böhmens Städte geſehen haben, vernichtet. Während jenſeits der Grenzen die Muſik der Gemeinſchaft nach dem Kriege wiedererſtand und in Bach zu einer Höhe emporwuchs, die in der neuen Zeit bei keiner anderen Nation erreicht wurde, blieb in den Habsburger Ländern das Volk bei den muſikaliſchen Entſcheidungen ausgeſchaltet. Die Muſik der oberen Stände, die Tonkunſt des barocken Schloſſes und Stiftes, nicht aus dem Volk gewachſen, nicht für das Volk beſtimmt, trat die Nachfolge der Volksmuſik an und verdrängte ſie. Schul- und Kirchenmuſik liegen ſeither darnieder.

So iſt die Lage noch heute. Es fehlt im ſtändiſchen Aufbau der ſudetendeutſchen Muſik die ſchöpferiſche Mitte. Zwiſchen dem von ausgezeichneter natürlicher Begabung getragenen elementaren Muſizieren unſeres Volkes (z. B. im muſikgetränkten Südweſten des Erzgebirges) und der hohen Kunſt der Oper und Symphonie liegt die breite Zwiſchenzone brach. In ungeſunder Weiſe miſchen ſich höchſte und niederſte Schicht. An Stelle einer aus dem Volkstum durch Verbeſſerung und Kultivierung gehobenen Mitte hat ſich eine von oben abgeſunkene Zwiſchenſchicht gebildet mit allen Nachteilen einer ſolchen: Unechtheit, Wurzelloſigkeit und falſch verſtandener Künſtlichkeit. Das abgeſunkene Kulturgut iſt geradezu charakteriſtiſch für die Volksmuſik Böhmens. So findet hier die Bachpflege, der Prüfſtein für das Vorhandenſein eines gehobenen volklichen Gemeinſchaftsgeiſtes, nur geringen Boden. Schütz wird nicht verſtanden und iſt faſt unbekannt. Alte Muſik als Gemeinſchaftsübung dringt nur in kleine verantwortungsbewußte Kreiſe. Die dazu gehörigen alten Tonwerkzeuge, die heute alle deutſchen Lande überfluten, kommen in der Tſchechoſlowakei kaum vor. Neue Gemeinſchaftsmuſik wurde hier bis vor kurzem kaum geſchaffen und der Sängerbund der Sudetendeutſchen, unſer verdienſtvoller muſikaliſcher Volksverband, geht erſt in jüngſter Zeit daran, das übliche, dem Volkstum nur rhetoriſch verbundene Programm der Geſangvereine durch Stützen aus dem wahren Volkstum zu unterbauen. Die unglückliche Vermiſchung von höchſter und niederſter Schicht beginnt ſchon in der Schule, wenn wir das Ziel des Schulgeſangunterrichts nicht in der allein dorthin gehörigen Volksmuſik, ſondern in der Ferne der Kunſtmuſik ſuchen. Die erziehliche Wirkung des „Schönen" wird von Dilettanten der Volksbildung meiſt überſchätzt. Für die Charakterformung ſteht weit vor dem Schönen das Echte. Kunſtlieder und Opernbruch-

ſtücke in der notgedrungen unzulänglichen Ausführung der klaſſikalen Geſangsübung ſind unecht, behindern die Erziehung und ſtehen der Geſundung der Volksmuſik im Wege.

Der Mangel der ſchöpferiſchen Mitte und ihr jahrhundertelanger Erſatz durch geſunkenes Kulturgut haben auf die Charakterbildung der gehobenen Schichten des Volkes verhängnisvollen Einfluß geübt. Ihm und vielen anderen, der Gemeinſchaft und ihrer Kultur ſchädlichen, Erſcheinungen entgegenzuwirken, iſt Aufgabe der Zeit. Sie beginnt bei der Schulmuſik, das Echte muß vor das Künſtliche, das Gemeinſchaftserlebnis vor die gutgemeinte Gemütsübung treten. Über die Pflege der Hausmuſik und der alten Gemeinſchaftsmuſik, die neu aufgenommen, bzw. viel eindringlicher geſtaltet werden muß, führt der Weg am Ende zu einer neuen, wahrhaft die Geſamtheit erfaſſenden M u ſ i k f ü r a l l e. Dazu werden benötigt: Feierliche Gelegenheiten im Gemeinſchaftsleben des Volkes und Komponiſten, die ihnen gerecht werden. Walter Henſel[1] und die Finkenſteiner haben das Werk richtig und erfolgreich gefördert. Doch ſcheint mir heute die Beſchränkung auf einen kleinen, weltanſchaulich gewordenen Kreis nicht mehr vertretbar zu ſein.

Der zweite ſchwere Mangel der heutigen ſudetendeutſchen Muſik iſt wieder erſt Kriegsfolge. Seit dem Weltkriege geht die muſikaliſche O b e r ſ ch i ch t verloren. Wurde durch Unterbrechung des Weges nach Leipzig der Volksmuſik in den deutſchböhmiſchen Städten der Lebensfaden durchſchnitten, ſo bedeutet die Abtrennung vom muſikaliſchen Mittelpunkt Wien den unaufhaltſamen R ü ck g a n g der großen, europäiſch giltigen Muſik bei den Sudetendeutſchen. Zwar hat nicht das ganze von Sudetendeutſchen bewohnte Gebiet im muſikaliſchen Strahlungsbereich Wiens gelegen. In manchen egerländer und nordböhmiſchen Städten wirkte der Wiener Einfluß nur ſchwach. Seit langem bildete ſich dort ein muſikaliſch-kulturell leerer Raum und die höchſt unbefriedigenden Zuſtände des öffentlichen Muſiklebens gehen dort außer auf die kriſenhaften Zeitumſtände zum guten Teil auch auf den Mangel an ernſter muſikaliſcher Tradition und Gewöhnung zurück. Dagegen hat ſich im Wiener Wirkungsbereich, von Südböhmen durch ganz Mähren bis in die Winkel Schleſiens hinein, eine aufnahmebereite, kunſtverſtändige, faſt übermäßig ſtarke Hörerſchaft für die typiſche Wiener Opern-, Konzert- und Kammermuſikkultur gebildet. Dieſe Menſchen, die früher die Oberſchicht der hochbedeutenden ſudetendeutſchen Muſik getragen haben, ſind heute zur Unfruchtbarkeit verurteilt. Das Wiener Zentrum iſt abgeſchnitten, ein wirkſamer ſudetendeutſcher muſikaliſcher Mittelpunkt hat ſich nicht gebildet. Reichenberg erwies ſich vor der umfaſſenden Aufgabe doch als zu ſchwach, in Prag erfuhr das deutſche Muſikleben ſtatt des erhofften Aufſchwungs einen bedenklichen Niedergang. So erliegt die muſikaliſche Hochkultur in der Vereinzelung. Zwar halten ſich hier und dort Kammermuſikvereinigungen mit überraſchend hohem Mitgliederſtande, zwar widmen ſich die Kurorcheſter unſerer Badeſtädte mit glücklichem Erfolge künſtleriſchen Aufgaben und mancherorts gelingt es den Provinztheatern noch, ihrem hergebrachten Rufe Ehre zu machen. Aber im allgemeinen kämpfen Theater und Orcheſter auf ſtändig ſchrumpfendem deutſchem Lebensraum bei ſtetig ſchwindender Subſtanz einen Kampf, der über die Kraft geht. Mehr noch als die materielle Not, die von den finanziell unfreien Städten nicht behoben werden kann, behindert die Unbeſtändigkeit der Verhältniſſe, die Sorge um das Morgen und der fortwährende Wechſel in der Geſinnung und Organiſation das Zuſtandekommen vollwertiger Leiſtungen und die Auswirkung des Gebotenen im Volk.

Abhilfe muß von drei Seiten kommen: Es iſt ein ſtarkes Z e n t r u m nötig, das Anregungen gibt und vor dem ſich die Qualitätsarbeit der Provinz bewähren kann. Es beſteht Hoffnung, daß ſich die „Sudetendeutſche Muſikfeſtwoche" zur dauernden Einrichtung und einem weſentlichen Teil des zuſtändigen ſudetendeutſchen Muſikforums entwickeln wird. Zweitens erſcheint ſtraffe O r g a n i ſ a t i o n unter einheitlicher Führung unvermeidbar. Endlich muß vom S t a a t e verlangt werden, daß er die großzügige Förderung, die er den tſchechiſchen muſikaliſchen Einrichtungen zuteil werden läßt, auch den Deutſchen gewährt, und zwar in einem Maße, das ſich nicht nach künſtlichen Beſtimmungen, ſondern nach dem Bevölkerungsſchlüſſel errechnet. — Das gleiche gilt für den deutſchen muſikaliſchen Fachunterricht, den der Staat, ebenfalls auf Grund

[1] Vgl. „Volksmuſik"-Heft der ZFM 1937.

papierener Berechnungen, so stark zurücksetzt, daß er trotz tatkräftiger privater Unterstützung kaum mehr in der Lage ist, seine Aufgaben wirksam zu erfüllen.

Der Bestand der großen Kunstmusik ist in entscheidendem Maße abhängig vom produktiven Einzelnen, vom schaffenden *Komponisten*. Vom Erbe allein, mag es noch so reich sein, kann keine Kultur leben. Um den sudetendeutschen Komponisten steht es besonders schlimm. Während der Staat an die tschechische Produktion und an die tschechischen Komponisten die weitestgehende Sorge wendet, tut er für die deutschen schaffenden Musiker buchstäblich nichts. Gewiß zwanzig oder, wenn man will, mehr namhaften tschechischen Komponisten ist es vergönnt, in Staatsstellungen sorglos zum Wohle ihres Volkes und seiner Kultur zu arbeiten. Von den deutschen ist *kein einziger* staatlich versorgt. Allein das Radiojournal beschäftigt eine Auslese hervorragender tschechischer Komponisten, aber *nicht einen* deutschen (obwohl doch bei der Deutschen Sendung Platz für mehrere wäre). So müssen die deutschen tonschöpferischen Begabungen auswandern oder gedemütigt in fremden Berufen Unterschlupf suchen und urfruchtbar bleiben. Die alte kultur- und bevölkerungspolitische Gefahr Böhmens, die Abwanderung der Besten, ist für die tschechische Musik gebannt, die deutsche bedroht sie mehr denn je. Selbst unter den heute besonders erschwerten Möglichkeiten des Fortkommens im Auslande sieht der Lehrer auch jetzt noch seine begabtesten Schüler scheiden. Ihre Auswanderung wäre für das Sudetendeutschtum gewiß kein Schaden, wenn die Plätze der Fortziehenden mit gleich gut qualifiziertem Zuzug aus dem Auslande zu besetzen wären. Aber es gibt überhaupt keine Plätze und ebensowenig einen gewünschten Austausch der Kräfte. Kein Wunder, daß, da die Komponisten nicht leben können, ihre Werke fehlen. Tatsächlich herrscht ein fühlbarer Mangel an bedeutenden neuen sudetendeutschen Kompositionen bei gleichzeitiger Überfülle an tschechischen.

Hier kann nur das Bewußtsein der Allgemeinheit helfen, daß es erste Pflicht ist, den Komponisten Lebens- und Schaffensraum zu geben und daß beim Staate die *gerechte Verteilung* der Arbeitsstellen unbedingt durchgesetzt werden muß. Auch der dringend nötige *Ausbau des musikalischen Unterrichts an den Mittelschulen* könnte eine gewisse Besserung im Gefolge haben.

Es bleibt übrig, von der unteren Schicht, dem musikalischen *Volkstum* der Sudetendeutschen zu sprechen. Hier erhellt sich das trübe Bild des erschreckenden Verfalls. Kein deutscher Gau hat sein volkstümliches Musikgut so treu bewahrt wie die Sudeten- und Karpathenländer. Bis dicht unter die Tore Wiens liegen die reichen Fundgruben, aus denen die Singbewegung bei der Erneuerung der deutschen Volkslied- und Tanzflege die echtesten und wertvollsten Bestände genommen hat. Was heute von den Deutschen in aller Welt als wahres Volkslied verehrt wird, ist zum großen Teil von volksbewußten Sudeten- und Karpathendeutschen erhalten worden. Gewiß geht auf diesen Umgang mit dem Volksgut, der noch vor kurzer Zeit allgemein gewesen sein muß, die starke natürliche Musikbegabung der Deutschen unseres Landes zurück, die von keinem andern deutschen Stamme übertroffen wird. Damit soll nicht gesagt sein, daß nicht auch bei uns das musikalische Volksgut in seinem Bestande gefährdet wäre. Weite industrialisierte Gebiete sind schon verödet, ohne daß ihnen eine gehobene Volkskultur Ersatz böte für das Verlorene. Die Pflicht, das arteigene Brauchtum des Landes zu schützen gegen Schund und Kitsch, obliegt uns hier wie anderswo. Doch besitzen wir auch ausgedehnte Landschaften, die der musikalische Reisende von auswärts mit Staunen betritt, Dörfer, deren halbe Einwohnerschaft zum sonntäglichen Gottesdienst mit der Geige antritt, Schulen, deren Schüler einer wie der andere Musiker werden könnten, Städte, in denen die Freude an musikalischen Dingen alle anderen künstlerischen Neigungen weit zurückdrängt. Mögen widrige Umstände seit Jahrhunderten verhindert haben, daß aus dem musikalischen Urgrunde eine eigentliche Volksmusikkultur erwachsen ist, mag das von der Herren Tische abgesunkene Gut das wahre Wesen der Volkseigenart überall überdecken, mögen dem Sudetendeutschtum jahrhundertlang die besten Söhne verloren sein — die *Unerschöpflichkeit* seiner musikalischen Begabung erweist sich täglich. Und darauf gründet sich unsere Zuversicht.

# Zum 150. Geburtstag Simon Sechters.

Von Franz Moißl, Wien-Kloſterneuburg.

Mit dem prophetiſchen Wort, „daß, ſolange überhaupt ein Wiener lebt, nie der Name Simon Sechters vergeſſen werden wird,“ ſchloß Wiens Bürgermeiſter Dr. Karl Lueger, dem Adolf Hitler im Buche „Mein Kampf“ höchſtes Lob zollt, ſeine eindrucksvolle Gedächtnisrede am Ehrengrabmal Simon Sechters auf dem Zentralfriedhof zu Wien, wo am 13. Juni 1900 die ſterblichen Überreſte dieſes großen ſudetendeutſchen Theorielehrers Anton Bruckners nach ihrer Überführung vom alten Schmelzer Friedhof ihre ehrenvolle Wiederbeſtattung fanden.

Für die Freunde Bruckners, der ja bis zum Lebensende mit fanatiſcher Liebe und unauslöſchlicher Dankbarkeit an ſeinem einſtigen Lehrer des Kontrapunkts Simon Sechter hing, iſt es ein ſchmerzliches Gefühl, feſtſtellen zu müſſen, daß Luegers von warmem Kunſtempfinden durchdrungene Vorausſage, ſoweit ſie ſich auf Wien bezieht, bis zur Stunde in keiner Weiſe ihre Erfüllung gefunden hat. Was kümmerte den mit nervöſer Unraſt ſich abrollenden, allzu ſtark überfremdeten Muſikbetrieb der Metropole der 70. Sterbetag des deutſchen Meiſters Simon Sechter am 10. September des Vorjahres, was ſcherte man ſich um meinen auf den Gedenktag bezüglichen Appell in einem Teil der Wiener Preſſe? Kein Lorbeer-Reislein fand den Weg zum ganz verlaſſenen und halb vernachläſſigten Grabmal des „landfremden“ Meiſters hinüber, obwohl die Inſchrift auf dem Denkmal kündet: „Mit ihm wurde der größte Kontrapunktiſt unſerer Zeit, der treue Wächter des ſtrengen Satzes zu Grabe getragen.“

Und nun gehen wir im Jahre 1938 dem

150. Geburtstag[1]

Simon Sechters entgegen. Wird Wien abermals verſagen? Nein, und hundertmal nein! Ein neuer Geiſt iſt bei uns eingezogen, jener Geiſt der Wiedergutmachung, der nichts verabſäumt, was dem Anſehen unſerer deutſchen Kultur frommt, nichts unverſucht läßt, was der glücklichen Bergung längſt verſchollen geglaubter Kulturgüter dient, auch wenn es, wie im Falle Simon Sechter, „nur“ um einen Meiſter der „grauen Theorie“ geht, deſſen faſt 6000 Fugen im Grunde genommen, ſo meinen manche, nichts anderes bedeuten als die beim dampfenden Frühſtückskaffee und Wiener Gugelhupf mit Wohlbehagen betriebene private Spielerei eines trockenen Stubengelehrten und muſikpädagogiſchen Sonderlings.

Das Gegenteil iſt wahr. In Simon Sechters gigantiſchem Fugen-Sammelwerk, dieſem originellſten und monſtröſeſten aller muſikaliſchen Tagebücher, iſt der eiſerne Wille: „Arbeiten, immer und immer wieder arbeiten!“ ſo überzeugend ausgeprägt, daß man die Auswirkung ſolch immenſen Fleißes auf den lerneifrigſten aller Schüler, Anton Bruckner, der innerhalb eines Zeitraumes von fünf Lernjahren das kautiniſche Joch der Fundamentaltheorie ſeines unerbittlich geſtrengen Lehrmeiſters mit heroiſcher Geduld trug, ohne es dann im Zuge ſeines ſymphoniſchen Schaffens jemals gänzlich von ſich abſchütteln zu wollen, leicht begreift. Es mag ſchon dabei bleiben: Simon Sechters ſtarker, ſuggeſtiver Einfluß auf Bruckners eigenſchöpferiſche Aufbau-Arbeit läßt ſich, vor allem im Sinne der harmoniſchen Fundamente, nicht einfach hinwegleugnen. Zahlreiche Kompoſitionsentwürfe (Skizzen) beweiſen es. Hoch darüber hinaus zog freilich der Genius ſeine freie Bahn. Und wenn Bruckner nicht ſelten die alten Feſſeln ſprengte, dann tat er es jedesmal im Vollgefühl ſtolzeſter Freude; denn auch der Schöpfergeiſt forderte ſein Recht und ſeine — Freiheit.

[1] Die vom 9. bis 16. Juli d. J. in Krumau ſtattfindende Kulturwoche des „Deutſchen Kulturverbandes“ wird mit einer beſonderen Sechter-Feier eingeleitet werden. Im abendlichen Konzert des Linzer Konzertvereinsorcheſters wird eine Reihe unbekannter Werke des Meiſters zur Aufführung gelangen. Der Enkel Simon Sechters, der in Wien lebende Tondichter Prof. Max Egger hat mehrere dieſer Werke neu bearbeitet und als Einleitung zum Programm ein Melodram geſchaffen, das dem Andenken des Meiſters in eindrucksvollſter Weiſe gerecht wird. Den Text hiezu ſchrieb der ſudetendeutſche Dichter Dr. V. O. Ludwig. Prof. Egger feiert im November den 75. Geburtstag. Auch er wird bei der Juli-Feier in Krumau Gegenſtand herzlicher Ehrungen ſein.

In Friedberg, im deutſchen Böhmerwald, unweit von Oberplan, der Heimat Adalbert Stifters, ſowie in der Nähe der geſchichtlich denkwürdigen, von der fröhlich aufſchäumenden Moldau beſpülten Orte Krumau, Roſenberg, Hohenfurt iſt unſer faſt ganz vergeſſener Simon Sechter am 11. Oktober 1788 als Bindermeiſtersſohn geboren worden. Nur ganz kurz kann hier geſagt werden, daß ſeine in der Heimat verbrachte Jugendzeit von kurzer Dauer war. Mit ſehr geringen Schulkenntniſſen, dafür aber mancherlei muſikaliſchen Fertigkeiten ausgerüſtet, die er ſich beim Friedberger Schullehrer und Organiſten Joh. Nep. Maxandt erworben hatte, ließ er ſich ſchon vor dem vollendeten 15. Lebensjahr in Pfarrkirchen in Oberöſterreich als Schulgehilfe verwenden, worauf er dann 1803 die Normalſchule in Linz bezog, um nach der Präparandenprüfung in den öffentlichen Schuldienſt einzutreten. Es ſei hier darauf verwieſen, daß auch Anton Bruckner, wenn auch viel ſpäter, die gleiche Präparandie in Linz abſolvierte, wie denn überhaupt von da an bei beiden Lehreranwärtern ein gewiſſer Parallelismus hinſichtlich der künftigen Berufsausübung feſtzuſtellen iſt. Wir begegnen Sechter, der 1804 auf Lebensdauer nach Wien ging und dort zuerſt als privater Hauslehrer, dann aber als beamteter Muſiklehrer am k. k. Blindeninſtitut wirkte, im Jahre 1842 als Hoforganiſt an der kaiſerlichen Burgkapelle, 1850 gar als Kompoſitionslehrer am Wiener Konſervatorium und ſehen in ihm den hochangeſehenen Vorläufer Anton Bruckners an dieſen beiden letztgenannten, berühmten Wiener Inſtituten.

*

Zu den vielen Theorieſchülern Simon Sechters zählten nebſt Bruckner und Gottfried Preyer auch Franz Grillparzer und Franz Schubert. Daß des großen öſterreichiſchen Dichters Grillparzer muſikaliſche Übungs- und Aufgabenhefte noch vorhanden ſind, iſt bekannt. Was nun Franz Schubert betrifft, ſo ſei hier gegenüber mancherlei ſich widerſprechenden Vermutungen und Behauptungen ein aus dem Jahre 1900 ſtammender mündlicher Bericht des Domkapellmeiſters Gottfried Preyer angeführt, den Fritz Lange im „Deutſchen Volksblatt“ vom 14. Mai 1901 bekanntgibt: „Ja“, berichtet Preyer, „der Schubert hat bei Sechter ſtudiert. Auf meine Veranlaſſung hin ſogar. Schubert hat mir Einwendungen gemacht, und gefürchtet, das langjährige Regelwerk könne vielleicht ſeinen Gedankenflug beeinträchtigen. Das habe ich ihm ordentlich ausgeredet. Ich kann mich ſogar erinnern, daß Sechter mit einer Fuge angefangen hat. Leider kam es nur zu vier Stunden. Im Jahre 1828 ſtarb bekanntlich Schubert.“ (Preyer, geb. 1807, geſt. 1901.)

*

Das bedeutendſte theoretiſche, im Druck aufgelegte Werk Sechters (jetzt vergriffen) behandelt in drei Bänden die „Grundſätze der muſikaliſchen Kompoſition“. Eine kurſoriſche, mit Notenbeiſpielen verſehene Einführung in dieſes bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erſchienene Lehrbuch gab Joh. Ev. Habert (Gmunden) im erſten Jahrgang ſeiner Zeitſchrift für katholiſche Kirchenmuſik, 1868, alſo gleich nach dem Tode Sechters. Habert, ebenſo wie Adalbert Stifter in Oberplan geboren, war bedeutender Kirchenkomponiſt, deſſen Wirken und Schaffen — auch auf muſikpädagogiſchem Gebiet — durch Dr. Alois Hartl in Linz nicht allein ihre biographiſche, ſondern ſogar im Wege einer großen Geſamtausgabe der Werke (bei Breitkopf & Härtel) eine in der Tat monumentale Würdigung fanden. Intereſſant iſt eine ausführliche Kritik Eduard Hanslicks über Sechters theoretiſches Hauptwerk in der amtlichen Wiener Zeitung vom 21. Auguſt 1854. Am Schluſſe ſeiner ausführlichen, recht wohlmeinenden Darlegungen ſpricht der noch blutjunge Hanslick nachſtehendes, für die damaligen öſterreichiſchen Verlagsverhältniſſe bezeichnendes Wort: „Wir ſchließen mit dem ausdrücklichen Bedauern, daß die obgenannten Werke unſeres verdienſtvollen Sechter keinen öſterreichiſchen Verleger gefunden haben, ſondern erſt in Leipzig zur gewünſchten Veröffentlichung gelangten“ ... Tempi passati? Wir hoffen es zuverſichtlich.

Simon Sechter war in vielen ſeiner kompoſitoriſchen Reflexionen — „auch ein Wäſchezettel läßt ſich in Muſik ſetzen“, ſagte er einmal — eine ſcherzhafte Natur. So ſchrieb er in einer Anwandlung von grimmigem Humor eine Reihe von Klavierſtücken, deren Titel die größte Heiterkeit erregten. Hierüber urteilt Hanslick unterm 6. Oktober 1854: „Herr Hoforganiſt Simon Sechter hat als 78. Werk (bei Mechetti) Schillers Ballade „Der Graf von Habsburg“

durch und durch komponiert. Der hochgeschätzte Theoretiker vermochte unserer aufrichtigen Meinung nach der „Orthopädischen Heilanstalt in Oberdöbling“ und den „Amerikanischen Gummischuhen erster Qualität“ u. a. (Überschriften aus Sechters Klavierstücken op. 78) schwungvollere Töne abzugewinnen als dem Grafen von Habsburg. Es hängt eben überall gar soviel vom Text ab.“ (Schluß folgt.)

# Kamillo Horn.

Von Victor Junk, Wien.

Der deutsche Tonmeister Kamillo Horn darf dort nicht fehlen, wo der Blick des kritischen Betrachters auf den vorgeschobenen Posten des Sudetendeutschtums gerichtet ist, um Umschau zu halten nach den künstlerischen Werten, die von da her den Kulturgütern der Nation zugeführt worden sind. Denn gerade im Schaffen Kamillo Horns, mehr vielleicht als in dem manches andern seiner Heimat, kommt das bewußt Völkische, die immerwährende, nicht rastende Dienstbereitschaft gegenüber der Nation und der Heimat, die Treue zur deutschen Erde und die Liebe zum deutschen Volk, in allem was er schrieb, deutlich zur Erscheinung. Die Sudetendeutschen gehören zu den besten Deutschen, und zu den begabtesten — stellten sie doch, wie bekannt, im alten österreichischen Kaiserstaat ein Hauptkontingent für alle Intelligenzberufe, namentlich dort, wo es galt, durch Lehre und Vorbild die deutsche Jugend zu führen — im Schulfache. Und so mag denn auch Kamillo Horn in vielem der Jugend, der heranwachsenden Komponistengeneration, ein Vorbild sein. Bei ihm äußert sich das warme nationale Empfinden nicht allein darin, daß er, der auch ein Meister der Feder ist, die ihm verliehene dichterische Kraft am liebsten zur Ehre seiner Heimat erklingen läßt; die Echtheit seines völkischen Empfindens zeigt sich in der Textwahl seiner vokalen Kompositionen, bei denen wir immer wieder auf die Namen der Uhland, Scheffel, Felix Dahn, Kernstock stoßen, sie gibt seiner eigenen musikalischen Wesensart überhaupt das Gepräge.

Kamillo Horn stammt aus der ebenso schönen als gut deutschen Stadt Reichenberg, wo er das Gymnasium und die Handelsschule, aber mit weit größerer Vorliebe das Konservatorium besuchte; er diente als Solist (Harfner) im 34. Infanterieregiment „Kaiser Wilhelm von Deutschland, König von Preußen“ in Wien, wurde hier ansässig, gab Unterricht und leitete mehrere Gesangvereine. Sein erstes Auftreten als Dirigent und Tonsetzer erfolgte bezeichnenderweise bei einem großen Bismarck-Kommers. Hier in Wien vollendete Horn auch seine theoretischen Studien als Schüler des Kontrapunktes bei — Anton Bruckner. Er wurde Gesangslehrer an mehreren Wiener Mittelschulen und betätigte sich erfolgreich als Orchesterdirigent des Musikvereins „Haydn“. Seine kritische Begabung und eine hohe Urteilskraft ließen ihn alsbald auch als Musikreferenten hervortreten und als solcher bot er durch seine unerschrockenen mannhaften Kritiken den damals fast ganz von jüdischen Tendenzskribenten beherrschten Fehlurteilen einen wohlbeachteten Gegenpart. Horn wurde schließlich an die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien berufen, zu deren pflichteifrigsten Professoren er zählte. Er trat in den Ruhestand, nicht um zu ruhen, sondern nur um sich noch mehr dem eigenen Schaffen widmen zu können.

Kompositorisch ist Kamillo Horn auf fast allen Gebieten des musikalischen Schaffens tätig. Im Mittelpunkte steht, als sein Hauptwerk, die große f-moll-Sinfonie (Werkzahl 40), die wiederholt in Wien, Prag, Karlsbad, aber auch in München, Leipzig, Braunschweig, Frankfurt, kurz über fünfzigmal aufgeführt und auch in Toronto (Kanada) von Publikum und Presse mit Begeisterung aufgenommen wurde. Der Sinfonie nahe steht das Quintett in seiner hellklingenden Besetzung für drei Geigen, Bratsche und Violoncello. Wilhelm Altmann zergliedert es in seinem „Handbuch für Streichquartettspieler“ eingehend und weist ihm einen ersten Platz zu, indem er bemerkt, daß dieses Werk „für den Konzertsaal wie zum Hausgebrauch gar nicht genug empfohlen werden kann“. Von gleich starker Wirkung war stets auch Horns „Triophantasie“ für Violine, Violoncello und Klavier begleitet. Und auch auf die Hornsonate mit ihrem prachtvollen gesanglichen Andante paßt Altmanns empfehlendes Urteil, denn auch in ihr, wie in den genannten Werken kommen alle Vorzüge des Komponisten: die Durchsichtigkeit und Klangschönheit seines Tonsatzes, die Natürlichkeit einer starken und tiefen Empfindung,

die nichts Ungesundes, Erkünsteltes oder Gequältes kennt, und die kunstvolle und glückliche Verarbeitung prägnanter Themen zur schönsten Entfaltung.

In der Klasse seiner Klavierwerke stehen die schwungvolle f-moll-Sonate, die melodisch fließende Konzertetude in G-dur und die großzügige in Es an der Spitze. Die „Romantischen Bilder der Nacht" fußen auf eigenen Strophen Horns und gipfeln in einem prächtigen Schlußstück, in dem sich allerhand Kontrapunkte voll reicher thematischer Beziehungen vereinen.

Am zahlreichsten sind unter Horns Schöpfungen die Vertonungen dichterischen Worts. Jeder einzelnen ließe sich sein Wahlspruch voranstellen: „Deutsch in Leben und Kunst!" Da sind zunächst die großen balladenhaften Stücke, wie Klopstocks hochdramatisch gestaltete „Thusnelda" (für Mezzosopran), die leidenschaftliche „Wallada" von Felix Dahn (für Sopran), „Jung-Diethelm" (für Tenor) und die große Ballade „Hako Heißherz" (für Bariton), die von den Kammersängern Manowarda und Bender öfter in Konzerten gesungen wurden, „Die Verlassene", trotz reicherem Stimmungswechsel zur Einheitlichkeit geformt, ferner die eindringliche Mahnung „Bleib deutsch!" auf die Worte Ottokar Kernstocks, und vieles andere. In den tief empfundenen „Liedern der Liebe" (Werk 47, 48 und 49) und den „Liebesweisen" (Werk 62 und 63) — sämtlich für hohe Stimme — stellt sich Horn, wie in mancher andern seiner Schöpfungen, als Wort- und Tondichter vor. Einige daraus, wie „Ich bin das Meer der Liebe", „Kannst du's verstehn?", „Die beiden Wolken" und „Marein" sind durch wiederholte Vorführung namhafter Konzertsänger und Sängerinnen sehr bekannt geworden. Von den Zwiegesängen sei zumindest das 56. Werk für Sopran und Bariton erwähnt. Dem Frauenchor ist das fein humoristische „Ein Teufelein, ein Engelein" zugedacht sowie auch das durchaus vornehm gehaltene „Wie wundersam". Als gemischte Chöre haben sich die frische „Frühlingsbotschaft" und noch mehr das kanonisch gearbeitete „Deutsche Festlied" (mit Orchester oder Klavier) Freunde erworben.

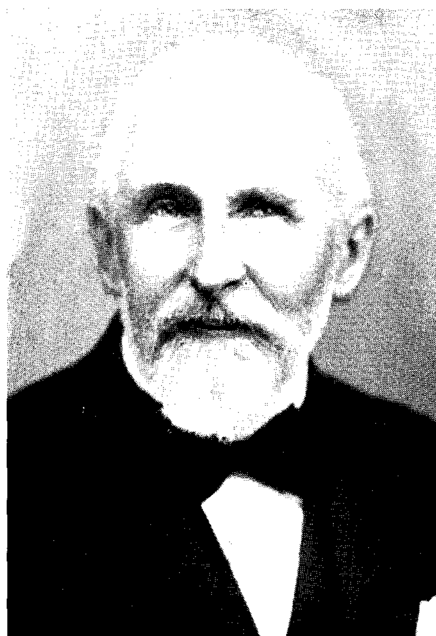
Als echter deutscher Sangesmeister steht Kamillo Horn da in seinen Männerchören. Der „Gothenzug", der auch beim Deutschen Sängerbundesfest in Wien erklang, ist längst Gemeingut aller deutschen Männerchorvereinigungen geworden. Das viertägige in Reichenberg abgehaltene Sudetendeutsche Sängerbundesfest im Herbst 1937 brachte Horns größtes Männerchorwerk mit Orchester „Heimat Erwachen" zur begeistert aufgenommenen Uraufführung, ein hohes Bekenntnis völkischer Treue und Zeugnis von der entflammenden Kunst des Meisters. Kamillo Horn, der an der neuen Entwicklung Deutschlands mit jeder Faser seines heimattreuen Herzens hängt, hat in früheren und letzten Werken Töne angeschlagen, die gerade heute uns doppelt wert und willkommen sein müssen, weil sie die Gesinnung und die Gefühle aussprechen, die jeden Deutschen beseelen, wie etwa der markige „Normannenruf", das Chorlied „Wenn einst zu Schutt" oder das kürzlich in Wien mit Jubel aufgenommene einstimmige „Deutschösterreichische Bundeslied" („Die Welt wollt uns verderben").

Horn ist bei seinem Austritt aus der Musikakademie durch eine hohe Ordensauszeichnung geehrt worden, noch mehr dadurch, daß die Reichsmusikkammer seine Schöpfungen auf die Liste der von der Fachschaft Komponisten dauernd empfohlenen Werke gesetzt hat. Er hat sein Denkmal schon heute in den Herzen aller, die ihn kennen, die von seiner liebenswürdigen, bescheidenen und humorerfüllten Art ebenso bezwungen sind wie von seinem Werk, und denen er als das gilt, was er im wahren Sinne des Wortes ist: ein deutscher Meister!

# Theodor Veidl.

Von Emil Karl Pohl, Karlsbad.

Die geographische Lage der sudetendeutschen Volksgruppe und deren Zugehörigkeit zu verschiedenen binnendeutschen Stämmen hat trotz der räumlichen Enge eine Vielfalt an eigenständigen und stark unterschiedenen künstlerischen Begabungen gefördert, die nicht zuletzt in der Musik mit bedeutenden Leistungen an den Tag getreten sind. Ohne die Fülle einender Züge zu verkennen, die unsere Musik vor allem an das Mutterland bindet: der Vergleich zweier Persönlichkeiten wie etwa Veidl und Stögbauer läßt uns klar erkennen, wie jeder von ihnen mit seinen eigenen Aufgaben gewachsen ist, wie er sein stammliches Erbteil verwaltet und wie er den ihm eigenen Ausdrucksbereich gefunden hat.



Aufnahme Emmer

Kamillo Horn



ZFM Archiv

Theodor Veidl



ZFM Archiv

Isidor Stögbauer



ZFM Archiv

Johannes Bammer

Theodor Veidl stammt aus uraltem Bauernblut. Seit Jahrhunderten sind die Vorfahren im Saazer Land seßhaft, treue Wächter der deutschen Scholle unfern der Sprachgrenze. Herbert Cysarz[1] hat sie uns geschildert: „. . . Niemandes Feinde kommen sie und niemandes Verdränger und Aussauger. Sie roden aus grüner Wurzel und bauen von Grund auf. Bauen Dörfer und Städte und bürgern Gewerbe ein, . . . Fleiß und Tüchtigkeit, friedliche Arbeit bestellt den Boden, geduldig strebende Volkskraft, nicht zupackender Machtwille des Staats leitet das ungeheuere Siedelwerk des deutschen Ostens. Weit überwiegt das stille Schaffen das laute Planen . . . Wie nun stellt man sich unsere Siedler vor? Das Mark des Sudetendeutschtums, was für Menschen waren das wohl? Nichts spricht dafür, daß es die unruhigsten, die unbändigsten der Ihren gewesen sind, . . . hier waren die fleißigsten und unverdrossensten not." Veidl ist seinen Vorfahren treu geblieben. „Weit überwiegt das stille Schaffen das laute Planen . . ." Man könnte keine glücklichere Formel für Veidls von stärkster Innerlichkeit durchströmtes Schaffen finden. Ziel dieses Schaffens, reinste Verkörperungsmöglichkeit, ist für ihn die Oper. Ihr hat er seine reifsten Schöpfungen geschenkt. In ihrer Musik sind die lebensvollen, naturnahen Gestalten erstanden, die — sich immer wiederholendes Wunder jeder echten Oper — aus den oft blassen Schemen des Textes zur warmdurchbluteten Wirklichkeit erwachen. Eine Gestalt möge hier stehen für viele: Ruoda, das Kind der Waldleute aus „Kranwit", das einen Königsthron ausschlug, weil es, selbst reine Natur, sich dem von der Natur benachteiligten Kranwit versagte. Eine tiefe Symbolik durchzieht das Werk Hans Watzliks. Als reine Dichtung für sich selbst zeugend, wird es nur widerstrebend dienenende Form zu operndramatischer Musik. Watzlik ist mit einer Seite seines Künstlertums dem Mystischen verhaftet, seine Gestalten bleiben an einen irrealen Hintergrund gebunden, ihre Handlungen fließen letztlich aus geheimnisvollem Zwang. Veidl hat uns bei aller inneren Schau seiner Musik Gestalten des wirklichen Lebens gezeichnet. Volkstümlich nah ist Ruoda geworden, kindlich einfach in ihren Liedern, sinnlich nah im Erwachen ihrer Liebe zu dem Narren, groß und rein in ihrem Abschied von Kranwit. Veidl hat ihr eine Seele verliehen, wie nur er sie verleihen konnte, aus seinem Wesen heraus, schlicht und einfach, eine Verkörperung der Volksseele. Hier fließen die Quellen von Veidls Deutschtum, in jede seiner Gestalten ist es von der Wurzel her eingedrungen, lebt mit ihnen und webt in ihnen, ohne weltanschauliches Deuten, ohne „lautes Planen . . ." So wurde Veidl zum Schöpfer der sudetendeutschen Volksoper.

Rasch ist das äußere Leben Veidls erzählt. Am 28. Februar 1885 in Wissotschan bei Saaz auf dem väterlichen Bauernhofe geboren, umfängt ihn frühzeitig das Musikleben auf dem Dorfe und regt zu eigenen Äußerungen an. Ein Leiermann und tanzende Mägde, das Orgelspiel des kaum Zehnjährigen tauchen dunkel in der Erinnerung auf. Das Gymnasium in Komotau bietet Gelegenheit zur Gründung eines Schülerorchesters, mit dem der junge Veidl fleißig musiziert. Die deutsche Prager Universität sieht ihn als Hörer der Musikwissenschaft. Das Konservatorium besucht er nur kurze Zeit. Sein außerordentliches Können, das ihn später zum Lehrberuf in der Musiktheorie befähigte, hat er sich fast zur Gänze durch zähes Selbststudium erworben. Nach der Promotion zum Doktor der Philosophie unter H. Rietsch wendet er sich für einige Zeit nach Österreich, ist in Wien und Steyr als Korrepetitor und Theaterkapellmeister tätig, ohne in diesem Fach eine rechte Befriedigung zu finden. Die Grundlagen zu einer gediegenen Bühnenkenntnis und -technik, die er sich hier erwirbt, werden jedoch von hoher Bedeutung für sein späteres Schaffen. Der Rückkehr in die Sudetendeutsche Heimat folgt ein vorübergehender Aufenthalt in Teplitz und schließlich 1918 die Berufung als Leiter des Prager Singvereins an Stelle des nach Hamburg gehenden Keußler. Das kompositorische Schaffen nahm ihn bald so in Anspruch, daß er auch dieses Amt wieder niederlegte und heute nur das Lehramt für Musiktheorie an der deutschen Akademie für Musik und bildende Kunst und ein Lektorat für Komposition an der Deutschen Universität bekleidet.

Bereits der Teplitzer Aufenthalt brachte ihm die Uraufführung seiner beiden Operneinakter

---

[1] Herbert Cysarz: „Die großen Themen der sudetendeutschen Schrifttumsgeschichte, Durchblick und Ausblick" in „Das Sudetendeutschtum, Sein Wesen und Werden im Wandel der Jahrhunderte", Festschrift z. 75-Jahrf. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, Brünn 1937, II, S. 533.

„Ländliches Liebesorakel“ (1913) und „Die Geschwister“ (1916). Schon im „Liebesorakel“ — das Textbuch, eine harmlose Bauernkomödie, verdankte Veidl dem ihm befreundeten Prager Librettisten Richard Batka — bot sich dem Komponisten die Möglichkeit, eine kleine heitere Volksoper zu schaffen, die sich vorerst an Wagners Meistersingerpolyphonie schulte und eine Vorliebe zu den volkstümlichen Zügen eines Humperdinck durchblicken ließ. Einen freieren schöpferischen Schwingenschlag läßt die Komposition von Goethes „Geschwistern“ fühlen. Die fast unverändert als Opernbuch benützte Prosafassung Goethes forderte künstlerische Mittel, die Veidl hier errungen, in seinen „Kleinstädtern“ aber später vollendet beherrscht hat: einen geschmeidigen Konversationston, dessen feine melodiöse Durchbildung in der Oper von heute kaum ihresgleichen finden wird. Aber auch als Vorstudie zur abendfüllenden Oper „Kranwit“ wurden die „Geschwister“ bedeutsam.

„Kranwit“ ist der erste große Wurf Veidls auf dem Gebiet der Oper. Hans Watzlik, der Textdichter, hat den Stoff dem Umkreis der Tristansage entnommen und seiner dichterischen Eigenart gemäß verwandelt. Der bucklichte König Kranwit, von der Sehnsucht des Frühlings erfüllt, hat seinen Sendgrafen ausgeschickt, ihm eine Braut zu bringen. Dieser führt die schöne arme Köhlerstochter und Gänsemagd Ruoda an den Hof des Königs, der sie, in rascher Liebe entflammt, sofort als Königin aufnimmt. Ruoda kann sich jedoch dem von der Gunst der Natur Benachteiligten nicht zur Gemahlin geben. Er verliert sie an seinen gerade gewachsenen, kraftstrotzenden Narren, der heiß um sie wirbt. Kranwit will im Schmerz darüber beide töten, besinnt sich jedoch, daß ihm das Schöne dieser Welt ewig versagt bleiben muß und geht freiwillig in den Tod. Naturhaft elementar sind die Beziehungen der Menschen in diesem „Märchen“ Watzliks. Hier ist kein „Liebestrank“ vonnöten, aber auch die freie Entscheidung bewußter und sich selbst bestimmender Menschen liegt auf einer anderen Ebene. Unter dem Zwang eines über allen liegenden Naturgeschicks läuft das Geschehen ab. Veidl hat nun auf dieser Grundlage eine Gesangsoper geschaffen, eine Oper voller herrlicher Lieder und stimmungshafter orchestraler Zwischenspiele. Hier ist der Naturgehalt des Märchens erfüllt, das Wesen der Gestalten auf ein menschliches Maß gebracht. Befreiend ist das Lachen der Mägde in den wundervollen Gruppensätzen, befreiendes Lachen löst die Gestalt des eitlen Hofschranzen Pomposo aus. Tragisch ist das Schicksal Kranwits, menschlich nachfühlbar sein Ende, gelöst von aller Dämonie und Verzerrtheit. Das Orchester ist selbst an den Stellen, die die dunklen und schweren Farben verzehrender Liebe und schmerzlichen Verzichts tragen, immer durchsichtig gehalten, immer der menschlichen Stimme untertan, die Veidl wie ein Kleinod hegt, dem er seine tiefsten Eingebungen anvertraut. Veidls Orchestermusik in „Kranwit“ ist ein letztes Verneigen vor Wagners genialer Tristanschöpfung. Ein stärkstes Nachgeben an sensualistischen Klang und ebensolche Realisierung dieses Klangs, allerdings mit dem beglückenden unbewußten Maßhalten eines Naturtalents.

Sucht man nach einer Brücke vom „Kranwit“ (vollendet 1925, Uraufführung 1929 in Prag) zu Veidls nächstem Bühnenwerk, der Buffooper „Die Kleinstädter“ (nach Kotzebue), so fällt bei so gegensätzlichen Charakteren zunächst wieder der Primat des Operngesanges in die Augen. Breit ausschwingende, oft ariose Melodik, unbeschwert von Reflexionen, war sein Signum, im schlichten Strofenlied mit der einfach und doch kunstvoll variierenden Orchesterbegleitung wie im dramatisch gesteigerten Gesang, dem Gesanglichkeit auch in der höchsten Erregung ehernes Gesetz blieb. Die Buffooper gehorcht eigenen Lebensgesetzen, ist von einem inneren Gesamtrhythmus erfüllt, mit dessen „Durchhalten“ ihre Wirkung steht und fällt. Die Melodik darf sich bei aller Freiheit „nicht gehen lassen“, was sie in der lyrischen Oper noch da und dort tun kann, und für echte „Sentimentalitäten“ ist kein Platz. Veidl ist diesen Gesetzen mit feinem Instinkt nachgegangen. Man sehe sich nur die Gesangspartie der Sabine im ersten Akt der „Kleinstädter“ an, dort, wo sie einen Brief des Geliebten erwartet. Eine melodische Linie von hoher Elastizität, jede Regung ebenso charakteristisch wie knapp einfangend, und dabei prächtig gespannt und voll Sanglichkeit! Man möchte glauben, auf das Orchester verzichten zu können. Das aber bietet Veidl seinerseits die Möglichkeit, auf jeden billigen Buffoeffekt zu verzichten und läßt uns den köstlichen Orchesterpart wie das Geschenk eines launigen Gastgebers empfinden. Veidl hat sich Kotzebues Stück selbst zurechtgelegt. Sabine, die reizende Tochter des Bürgermeisters von Krähwinkel, hat in der Residenz Herrn Olmers kennen und lieben gelernt

und wartet nun sehnsüchtig auf seine Werbung in der Kleinstadt. Ein Brief Olmers und schließlich seine Ankunft bringen das Geschehen ins Rollen. Ein Bildnis Olmers, das Sabine in Verlegenheit für ein Porträt des Kronprinzen ausgegeben hatte, bestärkt die biederen Bürgersleute in dem Glauben, niemandem anders als dem Kronprinzen selbst gegenüber zu stehen. Großer Aufruhr in der Kleinstadt, Aufzug der Schützen und Bürger, ein erstes Akt-Finale, wie es sich Veidl für eine Buffooper nicht besser wünschen konnte. Natürlich folgt die Aufklärung und der entsprechende Katzenjammer. Ein Rabelais'sches Arsenal an Klatschbasen und Kleinbürgern, an Dichterlingen und Nachtwächtern und nicht zuletzt ein Hammel werden aufgeboten, um eine Fülle von Situationen von der feinsten Ironie bis zu fast pantagruelischer Derbkomik, alle von Veidls köstlichem Humor getränkt, an unserem Auge vorbeiziehen zu lassen. Schließlich wird der Sturm im Wasserglas besänftigt und Olmers feiert mit Sabine Verlobung. Da gibt es prachtvolle kurze Ensembles, virtuos gefügt die Szenen der tratschsüchtigen Basen oder ein unfreiwilliges Terzett, das Frau Bürgermeister Star, die ihren Abendchoral singt, der unglückliche Verehrer Sabinens, Herr Sperling, der ihr ein Ständchen bringen will, und der Nachtwächter, der seinen Ruf ertönen läßt, vollführen; Szenen zwischen Sabine und Olmers von dem Reiz jugendlicher Schalkhaftigkeit und warmer Empfindung, Szenen um den gravitätischen Bürgermeister Star, der ein Muster an buffonesker Charakterzeichnung darstellt. Veidls gesundes Lebensgefühl läßt ihn jedoch nicht bei kaltem Karrikieren halten. Sein Humor ist Jean Paulisch, das Menschliche in seiner Schwäche verstehend und verzeihend. Vielleicht lassen sich von hier aus die Fäden verstehen, die sich zu Verdis genialem Spätling hinüberziehen. Dem „Falstaff", der kaum eine nennenswerte Nachfolge in der gesamten Opernliteratur gefunden hat, verdankt Veidl manches. Seine Ensembles, vor allem die dramatischen — erinnert sei hier an das zweite Finale, ein Septett von hochdramatischer Schlagkraft — weisen den Weg einer an Mozart geschulten Ensemblekunst, die sich geistig in einer durchaus eigenpersönlichen Welt bewegt. Ebenso rigoros wie den Gesang hat Veidl sein Orchester neu aufgebaut. Mozarts Figaroorchester, um ein drittes Horn vermehrt, die denkbar bescheidensten Mittel und welche Ausdrucksskala! Dem kleinen Orchester entspricht eine feine kammermusikalische Instrumentation, die mit den Singstimmen ein Gefüge von hoher Durchsichtigkeit und Klarheit ergibt. Die zündende Erfindung Veidls und die wunderbare Verarbeitung der Situationen haben ihm bei der Uraufführung der Oper in Prag 1935 und bei der Reichsdeutschen Aufführung in Dortmund 1936 einen außerordentlichen Erfolg gebracht.

Nicht nur auf dem Gebiet der Oper hat Veidl hervorragende Werke geschaffen. Bereits die ersten Prager Jahre brachten neben Liedern und einem Melodram eine großangelegte Symphonie in E-dur, die 1921 zur Uraufführung kam. Eines der reifesten Werke der Brucknernachfolge, bindet sie viele Züge des Veidlschen Schaffens in sich. Die weitgeschwungenen Themen des Adagios, oft im wunderbaren Spiel zweier Instrumente dahinziehend, abwechselnd mit Partien von echt Brucknerschem Klangpathos; das ganz aus einem Thema entwickelte Scherzo, (ein von Veidl auch später immer wiederholtes Schaffensprinzip, die gegensätzlichen Charaktere eines Werkes aus einer Keimzelle zu gestalten); die hohe kontrapunktische Beherrschung im Finale: vieles ist bereits angedeutet, was erst später zu vollkommener eigener Gestalt reifte. Das Melodram „Von der schönen Rosamunde" untermalt den Romanzenzyklus Theodor Fontanes mit lyrisch-stimmunghaften Bildern von visionärer Kraft. Auch hier werden „Skizzen" niedergelegt, die im „Kranwit" einmalige und endgültige Formung finden sollten. Am verbreitetsten sind wohl die Lieder Veidls. Seine Kunst, Naturstimmungen wiederzugeben, hat in den Hölderlin-Liedern für Bariton und Orchester (1920), einen Gipfelpunkt erreicht. Welche Spannweite sein Schaffen auch auf diesem Gebiet erreicht, bezeugen die Kinderlieder nach Hans Watzlik, Gebilde von elfenhafter Zerbrechlichkeit und andere von frischem Zupacken erfüllt, keines jedoch Wiederholung, keines Schablone. Auch die Tasteninstrumente hat Veidl mit Werken bedacht. Ausdruck seiner letzten Schaffenszeit sind eine „Ballade" und eine „Humoreske" für Klavier (1934, bei Kistner u. Siegel, Leipzig). Eine große Passacaglia und Fuge für die Orgel, ein temperamentvolles Werk, das als Erstling auf diesem Gebiet eine souveräne Beherrschung des Instruments verrät, harrt der Drucklegung. Veidl hat sich auch schriftstellerisch mit dem Humor in der Musik auseinandergesetzt und eine eingehende Studie über den „Musikalischen Humor bei Beethoven" verfaßt.

In seinem Männerchor „Zuruf", in Erntedankmusiken und Liedern hat er neuerdings auch zur Musik der Volksgemeinschaft wertvolle Werke beigesteuert, — sicher nicht, um einem erst erwachten Bedürfnis Rechnung zu tragen. Denn was läge einem wahren Volksmusiker ohne Konzessionen an dem billigen Geschmack, aber voller Bereitschaft, den echten Regungen der Volksseele zu dienen — was läge ihm näher, als sich frei zu einem Geist zu bekennen, für den sein gesamtes Schaffen Sinnbild ist?

# Isidor Stögbauer, ein Meister aus dem Böhmerwald.

Von Hans Watzlik, Neuern in Böhmen.

Der dünnbesiedelte, weltabgeschiedene, einsilbige Böhmerwald zeitigte nur wenig namhafte Musiker. Da ist Simon Sechter, als Lehrer Anton Bruckners bekannt, verrufen als trockener Fugenverfertiger; doch nur wenige kennen sein umfängliches, biedermeierlich lebensfrisches Werk, das ungedruckt und darum unzugänglich auf alternden Notenblättern verblaßt. Da ist ferner Johann Ev. Habert, ein Zeitgenosse Adalbert Stifters und gleich diesem in Oberplan geboren, ein Schöpfer ernster geistlicher Musik und vieler reizvoller Serenaden, Miniaturen und Suiten. Dann der Budweiser Adalbert Gyrowetz, ein fruchtbarer und in seiner Zeit sehr beliebter Opernkomponist und Symphoniker. Dann Josef Drechsler aus Wällischbirken bei Prachatitz, Domkapellmeister zu Sankt Stephan in Wien, Lehrer des Walzerkönigs Johann Strauß; Drechsler schrieb die Musik zu Ferdinand Raimunds Zauberpossen und Volksstücken „Der Diamant des Geisterkönigs" und „Der Bauer als Millionär", ihm verdanken wir die Weise zu „Brüderlein fein" und das Aschenlied. Auch der große Dirigent Felix Mottl stammt aus dem Böhmerwald, seine Eltern waren in der Landschaft des Ossers beheimatet.

Zu ihnen gesellt sich nun der hochbegabte Erneuerer katholischer Kirchenmusik Isidor Stögbauer. Seine Ahnen scheinen Glasherren gewesen zu sein und den unendlichen Urwald gelichtet zu haben. Die unmittelbaren Vorfahren aber drückten die Orgelbank: der Großvater war Schulwandelgehilfe und später Lehrer und Organist in Fürstenhut, einem hochgelegenen Holzhauerdorf in der Nähe der Moldauquellen, und der Vater saß als Oberlehrer mit einer mächtigen, vierzehn Kinder zählenden Familie in dem lieblichen Grenzflecken Kuschwarda. Dort wurde auch am 19. September 1883 Isidor Stögbauer geboren. In dem Schulhaus sang und klang es bunt durcheinander, die Kinder waren die Stützen und Ecksäulen der örtlichen Kirchenmusik, und der kleine Stögbauer wuchs waldnahe auf und hörte auf den Wiesen der Heimat die schwermütige Maultrommel summen und, an den Fenstern des Wirtshauses lauschend, Geigen, Klarinetten und das grobe Blech der Bauernmusik und die Lieder des sangesfrohen, bajuwarisch durchbluteten Grenzvolkes, und er hörte in den Hütten die Zither und am Waldrand wohl auch die Sauorgel tönen, eine Art hirtlicher Bündelflöte, und vor allem in der Kirche die geliebte, bewunderte Orgel, die der Vater schlug. Er schwebte in Musik wie eine Lerche im blauen Element des Himmels. Vertraut mit der Geige, die aus dem Klangholz der nahen Wälder gebaut war, und mit dem Klavier, trat nach dem frühen Tod des Vaters der junge Stögbauer mit seinem unfehlbaren glockenklaren Alt als Sängerbüblein und Lateinschüler in das österreichische Benediktinerstift Seitenstetten ein, dort lernte er alte und neue Kirchenmusik kennen und orgeln. Die Jahre in Seitenstetten entschieden über Lebens- und Kunstrichtung, und fortan blieb er im Banngebiet ernster klassischer Musik. Später, an der Lehrerbildungsanstalt der südböhmischen Bischofstadt Budweis, durfte er oft die Domorgel mit ihrem strahlend klaren und gewitterig grollenden Klang spielen, und dort klitterte er auch seine ersten Tonträume ins Notenheft. Hernach setzte ein wanderndes Lehrertum in den Dörfern und Städtlein des Böhmerwaldes ein, und er bildete sich ohne die starke Anregung der Großstadt fort, nahm die Winke hochgebildeter musikalischer Freunde empfänglich auf und wurde in langsamem, doch gediegenem Wachstum ein Meister süddeutscher Orgelkunst, ein formgewandter Beherrscher des Kontrapunktes, ein Erneuerer der Kirchenmusik in neuzeitlichem Stil, ein Verkünder seines vergötterten Johann Sebastian Bach und seines geliebten Max Reger in der Wälderheimat.

Stögbauer veröffentlichte in seinen Anfängen seine Missa Cor Jesu op. 20 (Kunstverlag St. Gregor in Beuron), ein erhabenes Orgelwerk, durchwegs abweichend von den landläufigen Meßkompositionen, altkirchlich strengen Geist mit den Mitteln und dem Ausdruck unseres Jahrhunderts durchdringend. Von seinem breiten kirchlichen und weltlichen Werk kann hier des Raumes wegen nur sehr wenig angegeben werden. Als bezeichnend für seine schöpferische Art hält der Meister besonders die folgenden Stücke: Offertorium für die Sonntage nach Pfingsten, op. 18 (Graz, Styria-Verlag) — Toccata und Fuge für Orgel, op. 63 (Kistner und Siegel, Leipzig) — Sechs Miniaturen „Aus dem tiefen Böhmerwald" für Klavier — Sonate in altem Stil für zwei Klaviere, op. 71 (aufgeführt in Teplitz und Stuttgart) — Passacaglia für Orgel, op. 72 (Deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in der Tschechoslowakischen Republik) — „Gottesbündner", Motette für 5 gemischte Stimmen, op. 76 — Vier Lieder mit Klavier nach Texten von Hans Watzlik, op. 77. Die Deutsche Gesellschaft für Wissenschaften und Künste ließ ferner drucken. op. 64, Sonatine für Klavier und op. 65, Pastorale und Fuge für Orgel. Einzelne geistliche Stücke sind bei A. Coppenrath in Regensburg erschienen.

Auf einer an den alten deutschen Meistern geschulten sicheren Grundlage bauend, doch im Tiefsten aus dem eigenen Erlebnis hervorbrechend, herbe, farbige Harmonien und eine ausdrucksvolle Melodik liebend, Meister einer gründlichen Satzkunst und reich erfindend, ein natürlich und echt empfindender deutscher Künstler (kein bloßer Blender, der mit einer bestechenden Form über den mangelnden Gehalt hinwegzutäuschen versteht), so richtet Isidor Stögbauer in der brucknernahen Landschaft Südböhmens sein Werk auf, das weiträumig und mit einer ahnungsvollen Fernschau begnadet ist wie die mütterliche Bergheimat. In den Schränken des altertümlichen Hauses, das der sehr einsame Meister jetzt in Krummau, der landschaftlich schönsten Stadt Böhmens, bewohnt, harrt ungehoben ein wunderbarer Klanghort voller Würde und Güte. Ein empfindungsreiches, mächtig schlagendes, ehrfürchtiges Künstlerherz steht hinter der bescheidenen Haltung dieses liebenswürdigen Mannes, und leider will es ein nicht zu verstehendes Schicksal, daß ihm, dem gewaltigen Orgelspieler, die Orgeln seiner Stadt aus ganz lächerlicher Ursache verboten sind, daß hier ein außergewöhnlicher, dem Überirdischen zugewandter, reiner Künstlergeist in ganz sinnloser Weise gehemmt wird.

# Johannes Bammer.

Von Karl Rieß, Prag.

Mensch und Künstler in harmonischer Übereinstimmung, Lebensweg und Kunstausdruck in seltenem Gleichklang — damit ist die Persönlichkeit eines der bedeutendsten sudetendeutschen Komponisten der Gegenwart gekennzeichnet. Bammer wurde am 31. Mai 1888 in Nikolsburg geboren, seine Kindheit steht unter dem Eindruck der aufgeschlossenen südmährischen Landschaft, von frohlaunigen Menschen. Bald übersiedelt er mit seinen Eltern nach Böhmen, er besucht das Leitmeritzer Gymnasium, maturiert 1907 und bezieht dann die Deutsche Universität in Prag. 1913 wurde er zum Doktor juris promoviert. Musik studierte er in Teplitz, Dresden, Prag und Wien. Er lebt jetzt in Rumburg. So geht sein Weg vom heiteren Süden zur schwereren Landschaft Nordböhmens. In den Grundzügen seines Charakters frohlaunig, prägt sich in seinem Wesen auch der tiefe Ernst aus. An dem Schicksal der hart schaffenden und um ihr Brot ringenden Werkleute der Industrie kann er nicht unberührt vorübergehen, in seiner Seele formt sich der Alltag mit unerbittlicher Schärfe. Und wie sich der Mensch am harten Zeitgeschehen formt, sich zur tiefen Persönlichkeit des seinem Wirkungskreis voll verantwortlichen Mannes durchringt, so auch der Künstler, der aus dem von ihm geschauten und mit jeder Faser des Herzens empfundenen Allgemeinschicksal zum Erlebnisausdruck, zum Kunstwerk fortschreitet. Sein Schaffen findet nicht nur im Willen des Künstlers seinen Antrieb, hinter ihm steht das flammende Muß eines empfindsamen Menschen, den die Eindrücke seelisch niederdrücken oder gar zerbrechen würden, könnte er ihnen nicht aus seinem Erleben heraus Gestalt geben und sie damit überwinden.

Von dieser Betrachtung her offenbaren sich Bammers musikalische Schöpfungen. Hinter seinen Werken steht zuerst der Mensch, dann erst der gestaltende Künstler. So kommt es,

daß seine Kompositionen oft nicht den hinreißenden Zug unbekümmerter und überschäumender Künstlerschaft aufweisen, sondern sich viel mehr in würdigem Bescheiden mit knapper, nur unbedingt notwendiger Ausdrucksform begnügen. Dadurch wiederum erhält jeder Ton, jede Tonfolge, jeder Zusammenklang eine wichtige Funktion in Gesamtaufbau und Bedeutung des Kunstwerkes. Es gibt kaum Stellen in seinen Kompositionen, die nicht von einem starken Erlebnis herkommen, die ohne starken Hintergrund musiziert wären. Jeder hingeschriebenen Note wohnt ein tiefgründiger Ausdruckswille inne.

Bammers bisheriges Schaffen erstreckt sich nicht auf die Großformen der Musik, die Strenge der kammermusikalischen Form gibt ihm noch immer Aufgaben, deren Bewältigung ihm erst die Befriedigung schafft, die er braucht, um weiterschreiten zu können. Für seine musikalische Arbeit ist bezeichnend, daß er damit beginnt, Dichterworte nachzuschöpfen. Im Gesang, im Lied findet er zuerst seine Ausdrucksmittel. Das ist entscheidend, der starke Drang zu Melodik bekundet sich auch weiterhin in allen seinen Werken. Das Wort wird für ihn anziehend nicht nur, weil ihn die Sprachmelodik fesselt, sondern auch dadurch, weil es Vorstellungen erweckt, die ihm selbst vertraut sind. Sein Innenleben wird dabei wach, das sich gerne vor der Schwere des Alltags zum sonnigen Land froher Kindheitserinnerung flüchtet. Dort findet er Erleichterung, aber auch neue Kraft. Kaum je wurden mit so restlosem Einfühlen künstlerisch hochwertige Kinderlieder in zweckentsprechender Einfachheit komponiert und so rückhaltlos aus eigener Erinnerung geschöpft. Die leichten, meist lustigen Texte erfahren eindeutig unproblematische musikalische Fassung. Sorgfältig ist im Ausdruck alles vermieden, was nur irgendwie der kindlichen Seele fremd und unverständlich sein könnte. Und doch sind sie trotz der Beschränkung mit einer sicheren Meisterschaft geschrieben, wie sie auf diesem Gebiete selten zu finden ist. Die Loslösung von der Ideenwelt des erwachsenen und erfahrungsreichen Menschen, den das tägliche Leben stetig und tiefgreifend formt, zum einfachen Gedankenkreis unbekümmerter Jugend ist vollkommen gelungen, die Einbildungskraft des Kindes nie im Sinne einer belehrenden Altersüberlegenheit überzeichnet. Eine große Anzahl dieser Lieder ist erschienen: im Verlage Ed. Strache, Warnsdorf 12 Kinderlieder nach alten deutschen Texten, bei Tischer und Jagenberg, Köln-Bayental 9 Kinderlieder, 3 lustige Lieder nach Texten aus des Knaben Wunderhorn, bei Hug und Co., Leipzig, 5 Kinderlieder nach verschiedenen Texten, in den sudetendeutschen Monatsheften „Beiträge zur Klaviermusik" 3 Kinderlieder.

Neben diesen meist heiteren Liedern liegen eine große Anzahl ernster Gesänge vor. In ihnen offenbart sich Bammer als der Mensch, der mit der ganzen Intensität einer stark empfindenden Seele seiner Erlebniswelt nachgeht. Der romantische Hauch, die tiefe Mystik der Gedichte übt auf den Komponisten Zauberkraft aus. „Es quillt wieder aus den Tiefen, es wallt wieder in der Dämmerung hin und her und das Gemüt unternimmt seine lautlosen und weiten Flüge durch eine Welt, in der es Abend geworden ist und der Schlummer den Verstand gefesselt hat." Dieses Bild der Dichtung um Rilke ist auch für die Haltung der Musik, die Bammer den Texten verleiht, kennzeichnend. Die sonst bei ihm deutliche, klare und aufrechte Melodik hüllt sich in einen weichen Schleier schwärmerischer Harmonik, die der zarten Poesie gerecht zu werden versucht. Bammer ist dieser Gefühlshingabe stark verbunden und trifft so durchaus den richtigen Ton. Trotzdem läßt sich auch bei so weitgehendem Einfühlen die eigentliche Grundhaltung erkennen. Die realen Bilder — auch für eine empfindsame Dichtung zur Veranschaulichung notwendig — gewinnen in der Musik eine Lebendigkeit und Frische, die gesunde Kraft und Natürlichkeit ausdrückt und fern einer weltanschaulichen Umdeutung und Verfeinerung ist. Natur und Naturgeschehen ist das Erlebnis, auf dem Bammer auch dann seine Musik aufbaut, wenn er seine Gedanklichkeit ausdrückt. Gegen fünfzig Lieder liegen bis jetzt vor. Ein Rilke-Zyklus in zwei Heften, 10 Lieder nach alten Texten, 3 Eichendorff-Lieder, 2 ernste Gesänge sind bei Ed. Strache, Warnsdorf erschienen, 5 Gesänge (Gertrude Pitzinger gewidmet), 3 Liebeslieder und ein Rilke-Zyklus von 5 Gesängen sind bei Hug und Co., Leipzig, verlegt. Eine geistliche Komposition „Weihnachtslied" für Sopran und Streichquartett erschien kürzlich im Selbstverlag. Ein Lied für mittlere Stimme und großes Orchester und ein Lied für Alt sind noch Manuskript.

Diesem starken Beschäftigen mit dem Liede steht eine verhältnismäßig kleine Werkzahl an

Instrumentalmusik gegenüber, die sich in der Hauptsache auf Klaviermusik beschränkt. Diese Kompositionen weisen ein starkes Eigenleben auf, vor allem ist in ihnen eine frische Lebendigkeit, die sich in Melodik und Rhythmik klar ausdrückt, vorhanden. Zwei große Klaviersuiten sind bei Hug gedruckt und erfreuen sich lebhaften Interesses. Von ganz besonderer Eigenart sind die Klaviersätze über sudetendeutsche Volkslieder, in größerer Anzahl in den „Beiträgen zur Klaviermusik" erschienen. Sehr oft wird solche Arbeit, die man als Verunglimpfung, die an die Wurzel der Ursprünglichkeit greift, bezeichnet, zurückgewiesen. Es ist durchaus richtig, daß durch Bearbeitungen schon viel verdorben wurde. Hier bildet aber Bammer eine Ausnahme. Er schafft direkt aus der Liebe zu seinem Volkstum und zeichnet die Lieder in engster Anlehnung an die melodische Struktur dieser Musik, beschränkt sich auf die einfachsten Mittel, folgt jedem Stück in seinen individuellen Merkmalen, so daß die Ursprünglichkeit wirksam bleibt. Eine besondere Arbeit stellt die dreisätzige Suite in Kanonform für Violine und Bratsche dar.

Die künstlerische Persönlichkeit Bammers wäre nicht vollkommen gezeichnet, würde man nicht einen auffallenden Zug in seiner Musik besonders hervorheben. Es ist die Verbundenheit mit dem Volkstum seiner sudetendeutschen Heimat, sein aufrechtes Bekenntnis, sein unerschütterlicher Glaube an eine bessere Zukunft, für die er mitstreitet. Volksverbundenheit ist in letzter Zeit oft zu einem Schlagwort herabgesunken, bei Bammer ist sie ein Charaktermerkmal, erfühlt und angewendet. Er weiß, wie sehr es notwendig ist, daß der Künstler mit dem Volk, im Volke leben, aus dem Volkstum seine Kraft schöpfen und ihm durch sie verbunden bleiben muß, daß er des Volkes Freude und Leid trägt und beiden gültigen Ausdruck schafft. Dieses Bekenntnis zu Volk und Heimat, zu ihren Nöten und Sorgen, findet in den Chören Bammers, die durchwegs auf zeitnahe Texte sudetendeutscher Dichter geschrieben sind, seinen deutlichen Niederschlag. In dieser Chormusik, die fern einer abseitigen Klangakrobatik ist, lebt der Gemeinschaftsgedanke herrlich auf, in ihr steckt der Leidensweg des Einzelnen wie der Ganzheit, aus ihr leuchtet der Gestaltungswille der Gegenwart zur lichtvolleren Zukunft. Heimat bleibt ein ewiger Quell der Kraft und Stärke, an ihr richtet sich die Musik auf und verleiht ihr die schönsten Gedanken. Bei Bammer sind diese Gedanken überwältigend gestaltet. Wer hier seiner Musik folgt, der findet auch die Bindung an das Erleben der Kindheit und Jugend. In dem erschütternden Unterschied zwischen einst und jetzt liegt die Erkenntnis der Notwendigkeit, festzuhalten an dem Glauben an die Zukunft. Daraus wird die musikalische Formung des Heimatbekenntnisses gewonnen, das in allen Chören aufsteigt. Überraschend ist, daß nicht so sehr die realen Bilder im Vordergrund stehen, sondern die Bewegtheit einer aufgeschlossenen Seele, die solche reale Bilder erschaut und sie mit dem Leben des Alltags verbindet, froh und leidvoll, aber immer vom starken Glauben erfüllt. Formal sind die Kompositionen streng gearbeitet und weisen eine glückliche Abwechslung von Homophonie und Polyphonie auf, gewinnen dadurch einerseits an Ausdruckskraft, anderseits an unmittelbarer Lebendigkeit. Die Harmonik ist nicht auf sich selbst gestellt, sondern gewinnt ihr eigentliches Leben von der melodischen Führung der Stimmen her. Trotzdem wird sie nicht willkürlich und hart, sondern bleibt in folgerichtigen Bahnen, die das klare Bild des Gesamtausdruckes verstärken. Vorläufig liegen vor zwei sechsstimmige Chöre „Jugendland" (E. G. Kolbenheyer), „Hymnus an das Leben" (Josef Schneider), ein achtstimmiger Chor „Lobgesang" (J. Schneider), die Männerchöre „Tauch an und pflüge" (K. F. Leppa), „Heimat" (J. Schneider), „Arbeiter" (J. Schneider), „Zuruf" (E. G. Kolbenheyer) und „Wir tragen ein Licht" (Franz Höller). Sie sind noch Manuskripte, sollen aber in der nächsten Zeit verlegt werden. Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhange, daß Bammer sich auch stark mit dem neuen Bewegungslied beschäftigt. „Lieder der Zeit" und zwei einstimmige Chöre mit Bläserbegleitung sind wertvolle Beiträge.

Es scheint, daß Bammer gerade im Chor eine musikalische Ausdrucksform gefunden hat, die ihn stark fesselt und gewiß dazu beitragen kann, ihn in seiner schöpferischen Tätigkeit folgerichtig weiterzuführen. Mit Bammer hat das Sudetendeutschtum jedenfalls einen Musiker, der unbeeinflußt seinen Weg gegangen ist und gerade deswegen zu den schönsten Hoffnungen auch weiterhin berechtigt.

# Felix Petyrek.

Von Erich Schwebsch.

Ein Künstler wie Felix Petyrek — geboren 1892 zu Brünn — kann heute in seinem Schaffen noch gar nicht umgrenzt werden, weil er zum Glück noch in einer höchst lebendigen Entwicklung steht und gerade in den letzten Jahren mit jedem Werke neue Klangreiche betreten hat. Und doch wäre es ein Irrtum, wollte man bei dieser auf vielen Wegen vorwärts schreitenden, außerordentlich reichen Begabung nicht den sicheren inneren Weg erkennen, der heute schon überschaubar vor uns liegt. Das Leben und Wirken Petyreks hat sich nicht laut, aber reich in der Stille entfaltet; es hat in sich Quellen der Individualität, der Schulung, der künstlerischen Selbsterziehung, der Bildung, überhaupt der menschlichen Kräfte, welche ihn den so gefährlichen Lebensschritt über das 35. Lebensjahr, an dessen Schwelle so viele Begabungen stehen bleiben, mit wachsender Schöpferkraft tun ließen. Trotz aller individuellen Prägung war dieser Weg ein typischer Werdegang eines Musikers, dessen Lehr- und Wanderjahre so recht in die stärkste Krisenzeit der modernen Musik fielen. Und Petyrek war mitten hineingesprungen. Aber er hatte vorher das Schwimmen gelernt, und er hatte einen solchen Reichtum in sich, daß er aus diesem Wirbel mit frischem Leben, ungeschwächt und unbelastet seinen Weg fand. Er ist und blieb ein reiner Musiker, der allzeit sich musikalische, nicht psychologische Aufgaben als Künstler stellte und viel zu gesund empfindet, als daß er je seine Musik an Formalismus oder Selbstbetäubung verlieren konnte. Denn er ist ein Musiker der Seele, die in der Verinnerlichung Geistiges, nicht das Geistreiche sucht.

Felix Petyrek stammt aus einer sudetendeutschen Musiker- und Lehrerfamilie. Der Großvater, Valentin Petyrek, war Lehrer und ein tüchtiger Musiker. Der Vater, August Petyrek, war erzbischöflicher Organist in Olmütz, später Lehrer an der Landeslehrerbildungsanstalt in Brünn, außerdem ein bekannter Organist und Chordirigent. Seit 1893 lebte er in Wien. Von ihm erhielt der Sohn den grundlegenden Unterricht im Klavierspiel und in der Komposition. Durch den Vater wurde schon früh die Grundlage der umfassenden Kenntnis der gesamten Musikliteratur gelegt, die Petyrek heute jederzeit so erstaunlich zur Verfügung steht. Der Vater erschloß ihm zuerst das Werk Bachs, und damit ward die ganze weitere musikalische Entwicklung des Knaben und Mannes auf jenen Felsen gegründet, der unerschüttert durch alle Wandlungen und Krisen blieb. An Bach lernte er von Jugend an, was Handwerk für den Künstler bedeutet, lernte er die lineare Polyphonie an der Quelle, lernte er die Zucht der strengsten Stimmführung, die Sauberkeit der Arbeit, die reine Zeichnung, und schließlich einen Klavierstil, der gar nicht der seiner Lehrer — Godowsky und Emil Sauer — war. Bach war der eine Stern, an dem er sich zu orientieren lernte.

Im Elternhaus wurde in einer glücklichen Weise Hausmusik gepflegt; es gab kaum einen Tag, an dem in der Familie nicht irgendwie gemeinsam musiziert wurde. Richard Wickenhauser aus Brünn war dann sein Lehrer des Kontrapunktes, in der Komposition war er später in Wien Schüler Franz Schrekers und gehörte jener Klasse an, aus der damals eine Reihe der stärksten Begabungen jener Generation hervorgegangen sind. Und alle gingen ganz verschiedene Wege.

Als Soldat 1915 bis 1918 kam er in die Lage, Volkslieder der verschiedenen Völker im Heer und in den Gefangenenlagern kennen zu lernen, und sammelte schließlich in besonderem Auftrag eine große Zahl volkläufiger Melodien, zunächst deutsche, dann slawische, vor allem russische, ukrainische, polnische, tschechische und slowakische Lieder. Auch hier ward „Zufall" zur Schicksalsbegegnung. Denn das gründliche, praktische Studium des Volksliedes, erlauscht mit dem feinsten Seelengehör eines für alles volkstümliche Leben interessierten Musikers, hat nicht nur zu Ausgaben und Bearbeitungen von Volksmelodien geführt, sondern ließ den anderen Leitstern dieses künstlerischen Entwicklungsweges hervortreten. „Ich hatte in den Kriegsjahren meinen Lehrer in der Volksmusik gefunden" — sagt Petyrek selbst. War ihm durch Bach die Beherrschung auch der kompliziertesten Formen vertraut geworden, so trat das Volkslied am anderen Felde seines inneren Himmels hervor als Mahner und Weiser zu natürlicher und schlichter melodischer Führung. Es regte ihn aber auch künstlerisch an, gleichsam „zwischen den Zeilen" und zwischen den Tönen zu hören und später den Versuch zu machen, dieses



ZFM Archiv

Felix Petyrek



Altmeister E. N. von Reznicek
dirigiert im Werkkonzert
bei der Kronprinz A.-G., Solingen-Ohligs



Prof. Dr. Paul Graener
spricht während der Werkpause
bei der Kronprinz A.-G., Solingen-Ohligs



Während der Werkpause
in der Kronprinz A.-G., Solingen-Ohligs

v. l. n. r.: Gauleiter Krüger, E. N. von Reznicek, Frau Graener, Prof. Dr. Paul Graener, Bürgermeister Dr. Brückmann-Solingen, Geschäftsführer der RMK Seeger, Gauwart Hoßfeld

## 3. Tagung der Fachschaft Komponisten in der RMK auf Schloß Burg

(Aufnahmen R. Schubeus-Solingen)

Zu dem Bericht von Dr. Horst Büttner-Leipzig

ſeine atmoſphäriſche Leben um die einfachen Töne und Rhythmen des Volksliedes, ja zum Teil ſogar die ſoziale Aura ſolcher Lieder durch kunſtvolle — nie virtuos-künſtliche — Satzweiſe am Klavier einzufangen. Solche Verſuche ſind ſehr zu unterſcheiden von aller äußerlich virtuos-intereſſanten Aufmachung, die doch nur ſelbſtgefällige Verballhornung iſt. Petyrek hat etwa in ſeinen „24 ukrainiſchen Volksweiſen für Klavier" (1919) oder in den „Slawiſchen Volksliedern", „Ruſſiſchen Volksliedern" (1919/20) feinſte Kabinettſtücke ſolcher künſtleriſchen Wiedergabe dieſer Atmoſphäre geſchaffen. Sie wurden ihm eine Stufe zur völligen Beherrſchung jener Satzkunſt, durch welche das Klavier mit ſparſamſten Mitteln die ſeltenſten Schattierungen einer an ſich einſtimmigen Melodie aus dem mitſchwingenden Unbewußten reinlich hervorzaubert. Denn Petyrek wußte aus Erfahrung, daß der Volksliedſänger nicht „wohltemperiert" ſingt. Er hat Tonſchattierungen, Intervalle, für welche die „wohltemperierte" Stimmung oder gar — wenn man ſeine Lieder begleiten will — die gewohnte Kadenzbildung viel zu grob, zu leer, zu philiſtrös iſt. Petyreks Volksliedbearbeitungen gehören nicht in das Volksliedarchiv, ſondern ſind ſelbſtändige künſtleriſche Geſtaltungen in kleinſter Form und ein weſenhafter Schritt ſeiner Entwicklung. Er entlockte der in eingefrorenen Bahnen verfeſtigten Stimmung des Klaviers Zwiſchenklänge, mit denen er gerade durch dieſes ſpröde Medium jene Atmoſphäre um das Volkslied einzufangen vermochte, und die ihm ſeitdem als ſicherer künſtleriſcher Beſitz auf jedem Klanggebiet zur Verfügung ſtehen.

Im Jahre 1919 verließ Petyrek die Akademie in Wien mit dem Akademiediplom und wurde als Lehrer an das Mozarteum nach Salzburg berufen. Nun beginnt in ununterbrochener Folge ſeine Tätigkeit als Lehrer. Auch dieſe Seite ſeines Weſens iſt Familientradition, als ſolche ſelbſtverſtändliche Naturbegabung, aber von ſeiner produktiven Schöpferkraft in der ſchönſten Weiſe durchdrungen. 1921 kam er als Lehrer der Orcheſterklaſſe an die Hochſchule für Muſik in Berlin, 1924 vorübergehend nach Italien. In Abbazia, ſpäter in Salzburg, ſammelten ſich frühere Schüler und andere junge Muſiker in den Sommermonaten zu den „Freien Klaſſen für Klavier und Kompoſition" um ihn, — ein fröhlich-ernſthaftes Lehren und Lernen, ſtreng in den Forderungen, aber fern von aller Pedanterie. 1926—1930 folgten vier Jahre pädagogiſcher Tätigkeit als Profeſſor für Klavier und Klavierliteratur in Athen. Wenn ein idealiſtiſcher deutſcher Künſtler mit gründlicher humaniſtiſcher Bildung nach Griechenland geführt wird, ſo erwarten wir, daß er in die ehrwürdige Größe antiker Kultur eintauchen wird. Für Petyrek brachte dieſe Seite bedeutende Bildungsergebniſſe; aber ſein Intereſſe am lebendigen Leben, wo immer es ſprudelte, zog, ſeiner Natur gemäß, ganz andere Anregungen an. Der Sprachbegabte hatte in kurzer Zeit aus der Beherrſchung des Altgriechiſchen eine ſolche Kenntnis des Neugriechiſchen entwickelt, daß er Vorträge in der Landesſprache halten, im Lande umherwandern und wieder unmittelbare Berührung mit dem neugriechiſchen Volkstum finden konnte. Und da er zu den Menſchen gehört, denen das Originelle auf jeder Straße begegnet, ſo iſt es nicht verwunderlich, daß dieſe Jahre — hielten ſie ihn auch leider vom mitteleuropäiſchen Muſikleben fern — für ihn voller Anregung wurden. Den künſtleriſchen Ertrag legt er in den „Sechs griechiſchen Rhapſodien für Klavier" (Univ.-Ed. 1929) vor. Worauf beruhte der große Erfolg dieſer Werke in Griechenland, ſo daß ſie geradezu dort als Beiſpiele eines neugriechiſchen Stils angeſprochen wurden? Zunächſt wohl darin: Dieſe Muſik kam nicht auf feierlichem Bildungskothurn dahergeſchritten, ſondern war rhapſodiſch im echten Sinn: Volkstum, Landſchaft, Atmoſphäre im äußeren wie im inneren Sinne war gefaßt mit den ins Große und Weite geſteigerten Mitteln, die ſchon Petyreks Volksliedarſtellungen zeigten. Da war die grenzenlos elegiſche Melodie der einſamen Landſchaft Euböas. Jedermann fühlte ſie, ſie liegt in der Luft: In dieſer Muſik webte ſie zwiſchen den Tönen. Herb und ſtreng dagegen die delphiſche Rhapſodie, wieder nicht „Bildung", ſondern unmittelbares Erlauſchen der herben Stimmung der delphiſchen Hochgebirgslandſchaft. So klang ebenſo ein heiteres atheniſches Volksfeſt und die abenteuerlich-humorvolle Groteske einer echten Räuberſerenade. Gewiß hat dieſe Atmoſphäre der lebendig-volkstümlichen Lebensnähe zunächſt den Kontakt mit den griechiſchen Hörern geſchloſſen. Was dieſe Stücke aber aus der Literatur bloßer Stimmungsmuſik heraushebt, iſt ihre geſchliffene, knappe Form und ihre ganz eigenartige, eigenwillige Satzweiſe. Auf der konſequenten Durchführung dieſer Satzweiſe beruht gerade die künſtleriſche Illuſion ihrer neugriechiſchen Atmoſphäre. Die ſeeliſche Blickrichtung dieſer Stücke mag man als impreſſioniſtiſch

empfinden, ihre Form ist es durchaus nicht. Sie hat eigentlich auch kein Vorbild, es sei denn bei Petyrek selbst. Sie verbindet Erfahrungen der Volksliedbearbeitungen mit den Ergebnissen seiner Versuche, zu denen ihn seine künstlerische Freude am Lösen kontrapunktischer, formaler und technischer Probleme leitete, und schließlich Elemente, die er früher in der Zeit seiner „Grotesken" durchlaufen hatte, — frühere Zeugnisse seiner oft schmerzhaften Wachstumskrisen, aber trotz allem Grotesken sehr ernste Studien kleinster Gebilde in geschliffenem Klaviersatz. Musikalische „Morgensterne", über die hinweg er seinen Tag und Stil gefunden hat. Die „griechischen Rhapsodien" sind schwierige Klavierstücke, deren Wiedergabe im Sinne ihres Schöpfers und ihrer inneren Form nicht leicht ist.

1930 hat die württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart Petyrek dem deutschen Musikleben zurückgewonnen und sich selbst einen ihrer bedeutendsten Lehrer für Komposition und Klavier.

Das Bild Petyreks wäre unvollständig, wenn man sein pädagogisches Wirken übersehen würde. Petyrek ist ein geborener künstlerischer Lehrer, dessen immer schöpferische Phantasie ihm erlaubt, im Augenblick originelle Übungen für das ganz persönliche Bedürfnis eines Klavierschülers zu erfinden. Aus solchen zunächst technischen und pädagogischen Erfindungen ist manche Figur, mancher Einfall späterer Werke erwachsen. Die Wirksamkeit Petyreks beruht — abgesehen von seinem meisterlichen Können — auf der feinfühligen künstlerisch-pädagogischen Fähigkeit, das Schlummernde in seinen Schülern herauszulocken. Sie finden sich selbst in seiner ganz persönlichen Führung; und es ist kein Wunder, daß dieser Lehrer von seinen Schülern geliebt wird. Er ist Österreicher genug, um kein „Schulmeister" zu sein — er ist zu sehr Pädagoge, um gegen Bequemlichkeiten nachsichtig zu sein — zu sehr Künstler, um in Sachen des „ästhetischen Gewissens" nicht streng zu sein, zu feinnervig, um groben Wirkungen nachzugehen.

Drei Linien der Entwicklung heben sich aus dem bisherigen Schaffen Petyreks heraus, die einander übergreifen:

Die eine kommt aus dem Volkslied und strebt nach dem Schaffen eines volkstümlichen Stils. Hierher gehören auch Chorwerke wie der komplizierte „Beduinische Diwan", acht gemischte Chöre, die Szenen aus dem Leben der Beduinen festhalten, uraufgeführt 1931 auf dem Musikfest in Bremen. Ganz anders die urwüchsige „Steirische Bauernhochzeit" (Univ.-Ed. 1932), ein oft aufgeführter Zyklus gemischter Chöre, erwachsen aus dem Stil österreichischer volkstümlicher Musik. 1934 entstand auch ein volkstümliches Klavierwerk, „Variationen über ein österreichisches Soldatenlied". Noch so gut wie unentdeckt sind zwei Hefte „Goethe-Chöre für Männerchor" (1932), von denen ein Heft heitere Gedichte Goethes enthält, die den Dichter und den Komponisten von der feinironischen Seite zeigen [Fuga paedagogica — Der Teufel — Politica — Napoleon (Das jüngste Gericht) — An die Deutschen]. Seit 1936 wurde Petyrek von den Sudetendeutschen um „Fanfaren" und „Erntemusiken" für die sudetendeutschen Erntefeste und Bauerntage gebeten und schuf kleine Gelegenheitsmusiken, die überall einschlugen. Im gleichen Zusammenhang entstand ein sechsstimmiger a-cappella-Chor „Jugendland" (Dichtung von Kolbenheyer)[1] und ein fünfstimmiger a-cappella-Chor „Wir tragen ein Licht" (Worte von Franz Höller)[1].

Die zweite Leitlinie in Petyreks Schaffen entspringt seiner künstlerischen Freude am Lösen kontrapunktischer, formaler und technischer Probleme. Hier tritt am deutlichsten das immer vorwärts dringende Streben zu den Geheimnissen der musikalischen Möglichkeiten zutage. Hier liegt auch klar vor Augen, daß Petyrek musikalisch denkt, nicht in Assoziationen und Empfindungen. „Höchste Klarheit und Logik der rhythmischen Gestaltung" — und „höchste Einheitlichkeit und Geschlossenheit der thematischen Arbeit" hat er einst als notwendige Grundlagen der neuen Musik bezeichnet, besonders wenn sie das alte harmonische Bett überschreitet.

Am Anfang und Ende dieses Weges steht Bach. Schon in Petyreks Jugendwerken lebt dieser Zug, etwa in den zum Teil kanonischen Choralvorspielen, in Klavierstücken in Kanonform, in den gedruckten Variationen und Fuge C-dur für Kla-

[1] Verlag Ullmann, Reichenberg.

vier (Univ.-Ed. 1915). 1924 entsteht ein Heft Fugen für Klavier, uraufgeführt bei den Donaueschinger Musikfesten. Aus solchen Studien erwuchs eine Vorliebe für die Gestaltung größerer Werke aus einem Thema, so in dem schönen, oft gespielten Sextett für Streichquartett, Klarinette, Klavier (1921), einer erweiterten Variationsform, der Sinfonietta (1921) für Orchester, die im Rahmen eines erweiterten Sonatensatzes die vier Stimmungsgegensätze der Sinfonie enthält, wobei alle Episoden aus einem Motiv entwickelt sind.

Die II. Sonate für Klavier (1922) ist eine große Passacagliaform mit Schlußfuge über ein Grundmotiv.

Eine besondere Erwähnung gebührt hier den „Choral-Variationen und Sonatine" (1924). In der „Sonatine" ist das erste Thema der umrhythmisierte Choral, das zweite Thema das krebsgängige Choralthema.

Man sieht, daß den Künstler echte formale Probleme der Musik bewegen. Es ist dies die eine Möglichkeit, Einheit zu erreichen. Eine andere zeigt die merkwürdige Sonate auf einer selbstgefundenen achtstufigen Tonleiter (c—cis—dis—e—fis—g—a—b), die nur Dur- und Moll-Akkorde enthält. Wie ein Architekt nach der Conception, aber vor dem Bau sein Material prüft, so vertiefte sich der Musiker vorher in die Eigengesetzlichkeit dieser Skala, baute ihre harmonischen Möglichkeiten, ihre Fähigkeit zu melodischen und harmonischen Kadenzbildungen vor sich auf, ehe er an den Bau des ihm innerlich vorschwebenden musikalischen Gebildes ging. Er ließ sich von der inneren Richtungskraft dieses Tonwillens leiten. So entstand ein merkwürdiges Sonatengebilde, das er mit Recht als eine Form von absoluter Notwendigkeit empfinden durfte. Die Skala leitet wie eine Wünschelrute zu Entdeckungsfahrten in eine Welt, die er ohne den Weiser niemals mit dieser Konsequenz, Ehrlichkeit und Unerbittlichkeit betreten hätte. Aber wohin trug sie den künstlerischen Ausdruck? In eine Welt elementarischer Klänge und Gestalten, die gleichsam — außerhalb z. B. der Leittonwirkung — nicht eigentlich „Mensch" werden konnten. Es ist geradezu in seiner Ehrlichkeit ergreifend, wie in einem langsamen Mittelsatz der Komponist gleichsam von objektiver Hand aus seiner Tonfolge heraus zu einer immer sich wiederholenden Klage geleitet wird, die bis an die Grenze des menschlich-seelenvollen Ausdrucks führt. Aber wo sie aus sich selbst heraus an die Grenze zum persönlich-seelenhaften Schmerzakzent vordringt, stirbt sie — wird sie in sich selbst zurückgewiesen. Wie merkwürdig beleuchtet solche Erfahrung die Bedeutung unserer heutigen Skala! Sie ist eben für unsere Epoche die Skala des Menschen! Sie mußte gefunden werden in dem Maße, als das individuelle Menschenbewußtsein sich geschichtlich heraufarbeitete.

Ein solches künstlerisches Suchen und Versuchen ist kein kaltes Spiel des Verstandes, es sind Stationen auf dem Wege eines immer strebend sich Bemühenden, dem die Musik ein ewiger Born unerschöpfter Möglichkeiten und Wunder ist. „Ich bin beim Schaffen tatsächlich bisher niemals von konstruktiven Erwägungen ausgegangen, sondern erkannte die Logik des Werkes erst, während ich es genauer ausarbeitete. Beim ersten Entwerfen hatte ich bloß das Bestreben, ehrlich und wahrhaft in mich hineinzuhorchen. Die komplizierte Technik war nicht mehr als eine selbstverständliche Voraussetzung, und die Wirkung der Aufführungen bestätigte, daß die Technik etwa die Rolle der komplizierten Grammatik einer Sprache spielte. Die Logik der reichen Möglichkeiten wirkte befreiend [1926]."

Auf diesem Wege zur Freiheit, zu dem eigenen wesenhaften Kern entstand nun eine Reihe von Werken, welche erst durch ihre edle Reife den Sinn und Wert jenes Suchens offenbar machen. So die zweiklavierige Toccata und Fuge in der mixolydischen Tonart (Univ.-Ed. 1934). Petyrek hatte in den letzten Jahren als Pianist und als Schaffender das Spiel an zwei Klavieren gepflegt, z. B. Bachs „Kunst der Fuge" oft in dieser Form öffentlich gespielt und die polyphonen und klanglichen Möglichkeiten des nicht concertantalternierenden, sondern ständig verbundenen Zwillingsklavieres studiert. Die erste Frucht war die Toccata.

Die mixolydische Tonart ist in diesem Werke keine feierliche Maske, hinter der sich dann irgendein ihr fremdes Leben abspielt, sondern Petyrek hat ihre herbe Linie mit völliger Folgerichtigkeit, wenn auch mit der Freiheit des Künstlers, der bewußt und als Sucher durch die

Probleme der modernen Musik hindurchgegangen ist, in das harmonische Gefüge übernommen. Die alte Tonart ist also nicht ein Gewand, sondern ein Schoß, aus dem nur Gestalten sich erzeugen, die aus ihm erwachsen können.

Dies gilt für alle Ebenen des Werkes: für die Linie, für die Harmonie, für die formalen Bewegungen, für die Entfaltung der pianistischen Phantasie. Wie von selbst entsteht daraus etwas wie jene Einheit der gotischen Dome, bei denen jede Einzelheit das Ganze spiegelt, — „Ars sine scientia nihil!" Felix Petyrek hat keine altertümelnde Musik schreiben wollen; er schreibt als moderner Musiker, aber er kennt die Kraft der einheitlich durchkonstruierten Elemente, mit denen dann die Phantasie frei, ja durch sie beflügelt schaffen kann. Sie erzeugte eine herbe, dabei klare und zarte Einheit in allem Reichtum, die dem Werke etwas von dem Charakter früher, zart-herber Verkündigungsbilder gibt. Das Werk wirkt jung, nicht alt.

Die Toccata schreitet aus der Stille des schwebenden Anfanges in einer Reihe charaktervoller Variationen zu immer herberen Akzenten und zurück zur feierlichen Choralvariation. Nie aber wird die Basis verlassen: die mixolydische Linie und das Zwillingsklavier. Keinen Augenblick eine imitierende Annäherung an den Orgel- oder Orchesterstil; alles bleibt pianistisch, aber nichts wuchert; alle Einzelheiten des Klaviersatzes sind dienende Teile einer höheren Ganzheit.

Die beiden Fugen des zweiten Teiles sowie das sie trennende Arioso haben mit der Toccata das gleiche thematische Baumaterial. Das Werk klingt in seiner zarten Herbheit, Strenge und allem Gesuchten fernen, inneren Sicherheit überzeugend in der als Doppel- und Spiegelfuge gebauten Schlußfuge aus. Auch sie trägt den zarten Verkündigungscharakter, der das ganze Werk durchhaucht. Und der ihm auch im Ausklingen bleibt. Es gehört zu Petyreks Wesen, daß er unaufdringliche, innerlich starke, nicht äußerliche und nicht „überschlossene" Schlüsse baut.

Ganz andere Wege des gleichen Klangproblems beschreiten die Sechs Konzertetuden für zwei Klaviere (Univ.-Ed. 1934). Hier sprudelt die virtuose Klavierphantasie. Man spürt dem Werke die Freude des Komponisten an, den zwei gekoppelten Klavieren durch eigenartige Satzweise und echte Klaviereinfälle ganz neue, wirkungsvolle, aber immer geistreiche und gewählte Klangbilder abzugewinnen. Der Weg von den Klavierfiguren der Toccata zu diesen kniffIichen und funkelnden pianistischen Studien ist nicht zu verkennen. Dieselbe Sorgfalt äußert sich nach zwei Seiten hin. Der Klavierpädagoge Petyrek, der gewöhnt ist, für seine Schüler individuelle technische Übungen zu erfinden, pflückt hier lächelnd reife Früchte langer pädagogischer Erfahrungen. Die sechs Stücke, zusammen etwa zwanzig Minuten dauernd, sind eine Reihe blitzender pianistischer Kostbarkeiten, durch ihren bedeutenden musikalischen Gehalt Zwillingsetuden allerbesten Stils. Virtuos, ohne eitlen Prunk, verlangen sie eine Kultur des Zusammenspieles, die nur nach einem außerordentlich „pädagogischen" Studium zu erreichen ist. Durchaus tonal gebaut, originelle Studienwerke, aus Pianistenproblemen entstanden, die geistvoll und erfinderisch zu rein musikalischen Gestaltungen erhoben wurden, dürfen diese sechs Etuden als ein wirkliches Geschenk für geistvolle Zwillingspianisten bezeichnet werden.

Die eigentümlichen polyphonen Möglichkeiten zweier Klaviere, die er in der Toccata ergriffen hatte, haben Felix Petyrek noch zu einem weiteren, noch umfassenderen Werke angeregt, einer kontrapunktischen Suite von fünf polyphonen Stücken, von denen wieder jedes aus seinen polyphonen Voraussetzungen und Mitteln einen bestimmten Stimmungscharakter erzeugt und durchführt. Das umfangreiche Werk, das noch Manuskript ist, hat der Komponist — ein guter Kenner alter volkstümlicher Weihnachtsspiele — als eine „Dreikönigsmusik in der dorischen Tonart" (1935/36) bezeichnet. Es umfaßt: I. Canzone (der Stern von Bethlehem). — II. Passacaglia (die Wanderung, die am Schluß in das „Gloria in excelsis" einmündet). — III. Fuge (am Hof des Herodes, Disput der Schriftgelehrten). — IV. Choralvorspiel (Anbetung). — Den Abschluß bildet ein mächtiges polyphones Werk: V. Fuge („die Flucht"), von fast 400 Takten, welche mit allen Kunstmitteln der „Kunst der Fuge" einen Dreithemenbau aufrichtet und schließlich sogar die ganze Reprise des I. Teiles krebsgängig zu bauen wagen darf — „und alles, was verloren, wird Er wiederbringen" —, bis das ganze Werk durch eine kurze Überleitung in den Choral: „Nun sei uns willkommen . . ." einmündet.

Das schwere und umfangreiche Werk greift wieder den Weg der Toccata auf und führt ihn durch außerordentliche kontrapunktische Wagnisse und Kühnheiten in einsame Höhen polyphoner Formen und Entdeckungen. So zeigen diese letzten Werke ihren Schöpfer auf einem erstaunlichen Gange musikalischer Disziplin und geistiger Verinnerlichung. Wie ein heiterspielendes Ausruhen stehen dazwischen die Etuden. Man fühlt, daß zwischen beiden Polen der Atem des Komponisten gesund schwingt und einen durch den anderen befruchten und befeuern läßt, aber nie die Stile mischt.

Mit diesem Werk ist schon die dritte geheime Leitlinie in Petyreks Schaffen berührt, die immer wieder anklingt, immer wieder auf jeder Stufe neue Ausdrucksmittel sich erzieht und erst nach und nach sich voll heraufarbeitet: der tief religiöse, ja spirituelle Grundstrom seines Wesens. Aus ihr entsprangen früher „Das Hohe Lied" — „Das heilige Abendmahl" — die „Geistlichen Madrigale" aus „Des Knaben Wunderhorn" — „Die Litanei" (für gemischten Chor, Trompeten, Harfen, Schlagwerk).

Alle diese drei Grundelemente strömen nun in den beiden Opern „Die arme Mutter und der Tod" und besonders in seinem neuesten Werk „Der Garten des Paradieses" zusammen. Beide Opern nach Dichtungen des Schweizer Dichters Hans Reinhart nach Märchen von Andersen. Petyrek ist Musiker der Seele, nicht des Verstandes. Das zeigen gerade diese Opern, vor allem „Der Garten des Paradieses". Diese Partitur enthält einen verschwenderischen Reichtum von Musik, von Melodie, Klang und Form. Dieser Musiker schreibt nicht nur die geistvollsten Orchestersätze, wie etwa die Stimmungsbilder des zweiten Aktes in der „Höhle der vier Winde", sondern er kann — wie selten heute! — mit seinen komplizierten Mitteln wieder die einfache, reine Schönheit herbeizaubern. Welch ein berückender Glanz strahlt z. B. im ersten Akt, wenn die Wunderblume erblüht, wo über Solo und Orchester ein Chor vokalisierender Frauenstimmen glockenhaft eine einfache Akkordfolge ertönen läßt, die traumhaft-elementarisch, wie aus dem Schlaf ertönend, dem Hörer bis in den Schlummer nachgeht.

Petyreks Stimmführung liebt auch in der Oper feinste Brechungen der Farben, lange Bögen und verfeinerte Ausweichungen, die dabei stets zu klaren Zielen und bestimmten Formen führen. Er bleibt auch hier immer Musiker.

Welcher Bühnenleiter wird das Verdienst haben, die Pforten zu diesem „Garten des Paradieses" für Auge und Ohr einst aufzuschließen? Sollten wir reine Schönheit nicht auch nötig haben?

Noch ein Wort über den Pianisten Petyrek. Ein hervorragender Bachspieler von klarem Anschlag, völliger Durchsichtigkeit, der — fast pedallos — über außerordentlich reiche Anschlagsnuancen verfügt. Man hört ihn — der sich ganz dem Schaffen und Lehren gewidmet hat — heute nur noch selten im Konzertsaal. Aber wie vielen modernen Werken hat er in früheren Jahren selbstlos den Weg geöffnet, hat so manche Komposition als erster gespielt! Heute hört man ihn fast nur noch mit eigenen Werken — meist an zwei Klavieren mit Helene Renate Lang — oder wenn er und Walter Rehberg in großartiger Vergeistigung und Stilsicherheit Bach's „Kunst der Fuge" an zwei Klavieren spielen, das Werk, das ihn seit seiner Jugend begleitete und leitete.

Das Bild des Künstlers wäre aber unvollständig, wenn nicht auch sein Humor noch erwähnt würde. In jedem Manne steckt das Kind und im Künstler erst recht. Petyrek ist — gut gelaunt — unerschöpflich in heiteren Späßen, die aus der Unterhaltung heraus — plötzlich oft die knifflichsten musikalischen Formen annehmen können, und er schüttelt sie gleichsam „aus dem Ärmel"! Dieser Humor hat ihn auch in schweren Zeiten nicht verlassen. Und die Last des Tages, des Lebens und — der Menschen hat auch ihn oft bedrängt, wo der Künstler schaffen wollte, und der Atem ihm beengt war.

Mit diesem echten Humor verbindet sich eine tief bescheidene Natur, so in sich selbst ruhend, so wenig von Virtuosentum und Pomp umwittert, daß so mancher lange brauchte, um den tiefen Reichtum dieser phantasievollen Seele zu erkennen, die sich so schwierige und strenge Wege künstlerischer Disziplinierung wählte, um das seelenreiche Grundgut ihres Wesens in immer objektiverer Gestalt im Klange sich offenbaren zu lassen. Möchte das Leben ihm und uns eine volle und hohe Reife gönnen!

# Die Stellung der Sudetendeutſchen im deutſchen Sängerleben.

Von Edwin Janetſchek, Prag.

Die ſudetendeutſchen Sänger haben im allgemeinen deutſchen Sängerleben immer eine angeſehene Stellung eingenommen. Der Deutſche Sängerbund in Böhmen, der zu Zeiten der einſtigen öſterreichiſch-ungariſchen Monarchie alle jene deutſchen Sänger und Geſangvereine Deutſchböhmens, Deutſchmährens und Deutſch-Schleſiens umfaßte, die heute als ſudetendeutſche Sängerſchaft vereinigt ſind, war eines der ſtärkſten Glieder des großen allgemeinen, alle deutſchen Sänger der Welt in ſich ſchließenden Deutſchen Sängerbundes. Die ſprunghafte Entwicklung des ſeinerzeitigen deutſchböhmiſchen Sängerbundes beweiſt eindringlich auch die rege Teilnahme der Sudetendeutſchen an den allgemeinen deutſchen Sängerfragen, beweiſt auch die beſondere Liebe und Hineigung dieſes deutſchen Volksſtammes zu Muſik und Geſang. Während der Deutſche Sängerbund in Böhmen in ſeinem Gründungsjahr 1864 nur 12 Vereine zählte, gehörten ihm 25 Jahre ſpäter bereits 191 Vereine mit 4779 Sängern an, im Jahre 1904 wurden bereits 221 Vereine mit 5453 Sängern gezählt, und im Jubeljahre ſeines 50. Beſtehens 1914 gehörten ihm 275 Vereine mit 7469 Sängern an. Die Beſtätigung ihrer Liedfreudigkeit und Chortüchtigkeit gaben die ſudetendeutſchen Sänger ſeit je nicht nur bei ihren eigenen kleineren und größeren Gau- und Bundes-Sängerfeſten, ſondern auch auf den großen allgemeinen deutſchen Sängerbundesfeſten im Deutſchen Reich, an denen ſie ſich ebenſo begeiſtert wie zahlreich beteiligten, zuletzt in Breslau im vergangenen Jahre.

Aber die ſudetendeutſchen Sänger erfüllten auch ſchon vor der Gründung ihres Sängerbundes bedeutende künſtleriſche Aufgaben. Die große Sängerbewegung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutſchland und in der deutſchen Schweiz zu zahlreichen Geſangvereinsgründungen führte, wirkte ſich erfolgreich auch in den ſudetendeutſchen Gauen aus. In den klaſſiſch-romantiſchen Muſikjahren geſchieht es, daß auch bei den Sudetendeutſchen das Geſangvereinsleben aufzublühen beginnt und daß — unterſtützt durch dieſe neue Muſikbewegung — auch die weltliche Chorkompoſition, vor allem das Männerchorlied, neue Blüten treibt und neue Tonſetzer auf dieſem Gebiete hervor bringt. Im Jahre 1809 wird in Mies die „Muſikaliſche ConfödeRation" ins Leben gerufen, aus der ſich der Mieſer Geſangverein als älteſter ſudetendeutſcher Geſangverein überhaupt entwickelt. Eine ſudetendeutſche Stadt — Warnsdorf — iſt es, die den Ruhm für ſich in Anſpruch nehmen darf, eine der erſten vollſtändigen Aufführungen der „Missa solemnis" von Ludwig van Beethoven ins Werk geſetzt zu haben (1830). Die ſudetendeutſchen Geſangvereine ſind es in der Folgezeit überhaupt, die nach ihrer Weiſe und nach ihren Kräften wirkliche Bannerträger ſudetendeutſcher Muſikkultur werden. Ihre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte Zuſammenſchließung zu Gau- und Landes-Sängerbünden brachte ſie auch organiſatoriſch in den Vordergrund der ſudetendeutſchen Muſikbewegung. Es ſind namentlich die ſudetendeutſchen Männerchöre, die in den Jahren von 1833 bis 1859 wie die Pilze aus dem Boden ſchießen, befruchtend auf die ganze ſudetendeutſche Muſikkultur wirken und ihr immer wieder neue Impulſe geben.

Unter den Männern, die beſondere Bedeutung für die ſudetendeutſche Sängerſache erlangten, ſind drei hervorzuheben: Eduard Tauwitz, der erſte Bundeschormeiſter des deutſchböhmiſchen Sängerbundes, der zu Anfang der ſiebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts aus Glatz in Preußiſch Schleſien nach Prag gekommen war, um hier die deutſche Sängerbewegung künſtleriſch und organiſatoriſch zu ordnen und zur Blüte zu bringen, Univerſitätsmuſikdirektor Hans Schneider, der eigentliche große Organiſator der Bundesangelegenheiten der deutſchböhmiſchen Sänger, und Dr. Gerhard von Keußler, der heutige Berliner Meiſterlehrer für Kompoſition, der zu Beginn unſeres Jahrhunderts nach Prag kam, um eine Erneuerung und Blüte des Prager deutſchen Chorlebens durchzuſetzen.

Im kommenden Jahre 1939 begeht der ſudetendeutſche Sängerbund das Feſt ſeines fünfundſiebzigjährigen Beſtandes. Hoffentlich in freierer Entfaltung ſeiner künſtleriſchen und völkiſchen Kräfte als bisher, hoffentlich auch in einem neuen und größeren Aufſchwung ſeiner Mitgliederſchaft!

# Ein Leben im Dienfte des Grals.

Wolfgang Golther zum 75. Geburtstage am 25. Mai 1938.

Von Paul Bülow, Lübeck.

„Wir find Ältere und Jüngere: denke der Ältere nicht an fich, fondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtniffes willen, das er in fein Herz zu neuer Nahrung fenkt — es kommt der Tag, an dem einft diefes Vermächtnis zum Heile der menfchlichen Brüder aller Welt eröffnet wird" — diefer Ausfpruch Richard Wagners bedeutet innere und äußere Wegweifung für den Mann, der diefem Genius feine Lebensarbeit widmete und nunmehr am 25. Mai in körperlicher Rüftigkeit und geiftiger Frifche feinen 75. Geburtstag begehen konnte. Mit dem Namen Wolfgang Golther verbindet fich der Dank für eine raftlofe Forfchungsarbeit und einen unermüdlichen Einfatz im Dienfte des Bayreuther Kulturkreifes. In der Perfönlichkeit diefes Gelehrten und Kunftfreundes verkörpert fich ein Idealismus der Tat, wie er eben notwendig ift, um von führender Warte aus die Nation immer wieder zur Erkenntnis und Pflege deutfchen Kulturguts zu ermuntern.

Die wiffenfchaftliche Heimat Wolfgang Golthers war für ein halbes Jahrhundert der germaniftifche Lehrftuhl der Univerfität Roftock. Diefes verantwortungsvolle Amt erbrachte ihm die lebenfprühende Beziehung zur akademifchen Jugend, der er in feinen Vorlefungen und Seminarübungen als Fackelträger deutfchen Geiftes voranfchritt. Die Heimat des Kunftfreundes aber ift bis heute der grüne Hügel von Bayreuth, der diefem Gelehrtenleben gleichfam fymbolhafte Berufung fchenkte. Eine gütige Segnung des Schickfals ermöglichte es Wolfgang Golther, feinen Lebensberuf als Univerfitätslehrer mit einer weitreichenden und unbeftritten führenden Forfchungsarbeit aus dem Erbe Richard Wagners zu vereinigen. Mit raftlofem Schaffenswillen und nie wankender Treue ftand diefer Gelehrte charakterfeft in der Brandung der Zeit. Die Erfahrungen des akademifchen Lehrers verbanden fich zu harmonifchem Einklang mit den beglückenden Erlebniffen des Kunftfreundes, der fich enger Freundfchaft nicht nur mit dem Haufe Wahnfried, fondern auch mit vielen hervorragenden Perfönlichkeiten der deutfchen Mufik- und Theaterwelt erfreut. Immer blieb Golther ja um Ausftrahlung feiner wiffenfchaftlichen Tätigkeit auf die lebendige Kunftübung der Gegenwart bemüht. Dafür find Roftocks Theater und die Bayreuther Feftfpielbühne, der er fchon unter Cofima Wagner mit gern befolgtem Rat diente, die beredteften Zeugen. So reiften in folchem Lebens- und Schaffenskreis die Worte, die Wagner einmal über Schiller in Leipzig (1872) fprach, zu edler Erfüllung: „Wenn Schiller fagt ‚Ernft ift das Leben, heiter ift die Kunft', fo muß ich bekennen, daß ich das Leben immer heiter, die Kunft dagegen fehr, fehr ernft genommen habe!"

Die idealiftifche Grundrichtung der Wefensart Wolfgang Golthers ließ ihn auch in dunklen Tagen äußeren Schickfalsganges den Glauben an die Berufung feiner Arbeit und Perfönlichkeit nicht verlieren. In klarer Ausrichtung und beflügelt von jenem Fleiß, der Berge verfetzt, verläuft feine äußere Lebensbahn: am 25. Mai 1863 wird Golther als Sohn des württembergifchen Staatsminifters Dr. L. v. Golther geboren, verlebt Kindheit und Gymnafiaftenzeit in der fchwäbifchen Hauptftadt und liegt feit 1883 in München germaniftifchen Studien ob. Die Promotion zum Dr. phil. (1886), die Habilitation zum Privatdozenten für Germaniftik (1888) in München, an die jüngft die Ehrenfeier von Golthers 50jährigem Dozentenjubiläum erinnerte, und fchließlich die im Jahre 1895 erfolgte Berufung als o. Profeffor der deutfchen Philologie an die Univerfität Roftock kennzeichnen die tapfer errungenen Lebensftationen diefes Gelehrten, dem 1907 auch noch die Leitung der Roftocker Univerfitätsbibliothek und im Jahre 1909/10 das Rektorat übertragen wurden.

Der Einfluß feiner akademifchen Lehrer Konrad Hofmann und Konrad Maurer für die Studien der vergleichenden Literaturwiffenfchaft des Altfranzöfifchen, Mittelhochdeutfchen und Altisländifchen fowie die Freundfchaft mit dem heute leider faft vergeffenen Dichter Wilhelm Hertz follten in Golthers felbftfchöpferifcher Gelehrtenarbeit reiche Früchte tragen. Sein er-

ſtaunlich regſames germaniſtiſches Schaffen iſt ein kräftiger Widerhall der in jungen Jahren an der Alma mater empfangenen Wegweiſungen und Anregungen. Dafür mögen insbeſondere die beiden hervorragenden Veröffentlichungen „Triſtan und Iſolde in den Dichtungen des Mittelalters und der Neuzeit" (1907) ſowie „Parzival und der Gral in den Dichtungen des Mittelalters und der Neuzeit" (1923) Zeugnis ablegen. Im übrigen aber können hier aus dem eigentlichen germaniſtiſchen Arbeitsgebiet Golthers nur die Titel ſeiner wichtigſten Bücher anklingen: das „Handbuch der germaniſtiſchen Mythologie" (1895), die nach Inhalt und Form beſtechende Darſtellung der „Deutſchen Dichtung im Mittelalter" (1922), die treffliche Schiller-Biographie (Reclam), die altnordiſche Literaturgeſchichte (1921) und eine größere Anzahl wiſſenſchaftlicher Textausgaben von älteren deutſchen Literaturwerken ſind Beweiſe der ſtets gewiſſenhaft gründlichen Schreibtiſcharbeit dieſes Mannes, dem auf dem Gebiete der Wagner-Forſchung die auszeichnende Führerrolle gebührt. Wieder iſt es eine ſtattliche Bücherreihe, die uns aus Golthers Arbeit im Bereich des Bayreuther Kulturkreiſes grüßt: ſeitdem im Jahre 1902 die „Sagenwiſſenſchaftlichen Grundlagen der „Ring"-Dichtung Richard Wagners" erſchienen, folgten die kleineren Monographien „Bayreuth" (1904), „Richard Wagner als Dichter" (1904) ſowie die ebenfalls bei Reclam zugängliche Wagnerbiographie. Weittragende Wirkung war den von Golther herausgegebenen und kommentierten „Briefen R. Wagners an Mathilde Weſendonk" (1904) und den „Briefen R. Wagners an Otto Weſendonk" (1905) beſchieden. Sein dem Bayreuther Meiſter gewidmetes literariſches Lebenswerk krönt dann im Jahre 1914 — unmittelbar nach Ablauf der Schutzfriſt — die bislang einzige wiſſenſchaftlich zuverläſſige und kommentierte Ausgabe der „Geſammelten Schriften und Dichtungen Wagners". Den Schulen wies er mit Ausgaben des „Rings" und „Parſifal" den Weg zu unterrichtlicher Behandlung dieſer Dramen. Ein beſonderes Verdienſt erwarb ſich Golther mit der Herausgabe der in den Jahren 1838 bis 1851 entſtandenen Lieder Wagners (1921). Seine letzte bedeutſame Buchveröffentlichung war der von ihm aus einzigartiger Sachkenntnis bearbeitete Wagner-Band für die Sammlung der „Bücher der Roſe" (1937).

Mit dem Roſtocker Stadttheater hält Golther ſeit dem Jahre 1897 engſte Fühlung. Dank ſeiner fruchtbaren Zuſammenarbeit mit den jeweiligen Intendanten erreichte er auf der Roſtocker Bühne ſtilgerechte Wagner-Aufführungen, deren vorbildliche Pflege in der deutſchen Kunſtwelt regen Widerhall fanden. Die hier unter Golthers Mitwirkung ſtattgehabten Morgenfeiern, die ſtets mit einem erleſenen künſtleriſchen Programm aufwarteten, fanden vielfach andernorts erfolgreiche Nachahmung. Als Mitarbeiter der ZFM würdigt er mit unbeſtechlichem und klarblickendem Urteil die Ereigniſſe des Roſtocker Kunſtlebens.

Seitdem eine „Walküren"-Aufführung in München (1882) und der Bayreuther „Parſifal" im Todesjahr ſeines Schöpfers dem jungen Germaniſten entſcheidende künſtleriſche Eindrücke vermittelten, hat Golther mit Ausnahme des Kriegsjahres 1914 ſtets als Gaſt auf dem Feſtſpielhügel geweilt. Dort erblickten wir ihn auch im Vorjahre in freudig bewegter Anteilnahme an den feſtlichen Abenden der mitreißenden „Lohengrin"-Inſzenierung.

Ein milder Abendſonnenglanz umleuchtet dieſes Gelehrtentum, das auch nach dem Abſchied vom akademiſchen Lehrſtuhl keine Arbeitsruhe kennt, ſondern tatfroh am kulturellen Aufbau des neuen Reiches mithilft. In Morgenfeiern unſerer Bühnen, in den Senderäumen und bei Veranſtaltungen der Wagner-Verbände begegnen wir Wolfgang Golther als Vortragenden. In maßgebenden Zeitſchriften klingt ſein Name ſtets im vorderſten Frontkampf für deutſche Art und Kunſt auf.

So darf der Fünfundſiebzigjährige auf ein geſegnetes und erfolggekröntes Leben zurückſchauen — auf ein auch an äußeren Ehrungen reiches Leben, das ſeine innerſte Leuchtkraft vom Gral im Frankenlande empfing und in oft genug erhärteter Treue uns Jüngeren Mahnung und Vorbild bleibt, niemals uns der Verpflichtung dem Genie von Wahnfried gegenüber zu verſagen, wie ſie Wolfgang Golther im Sinne der Worte Siegfried Wagners zu ritterlicher Loſung für eigenſchöpferiſches Werk und Daſeinsinhalt als Herzenſache erkor: „Bayreuth wird ſo lange beſtehen, als Menſchen vorhanden ſein werden, welche den feſten Willen haben, das Werk des Schöpfers treu in ſeinem Geiſt weiter zu verwalten und zu pflegen!"

# Fünfundzwanzigstes Deutsches Bachfest.

Vom 22. bis 26. April 1938 in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Unweit der Bachstadt Leipzig, an der Pforte zum Lande Thüringen, der Heimat des Bachschen Geschlechts, beherbergt die Stadt Naumburg eine der größten Leistungen deutscher Kunst: die Stifterfiguren im Westchor des Domes. Mit einer Kühnheit, die für das Mittelalter doppelt schwer wiegt, hat hier ein Künstler vollendete und deshalb ewig gültige Gestaltprägungen des deutschen Volkstums, also Menschen in einen Umkreis hineingestellt, der sonst ausschließlich dem Göttlichen und dessen Symbolen sowie den Heiligen der Kirche vorbehalten war. Es ist mehr als ein Zufall, daß dieser großartige Ausbruch deutscher Menschengestaltung sich gerade im landschaftlichen Umkreis jenes Geschlechts findet, das wie kein zweites in der deutschen Geschichte ein Zeugnis dafür darstellt, daß auch die mächtigsten Höhenflüge des Geistes und der Seele bedingt sind durch das Erbgut einer Geschlechterkette, also durch lebendige, allen natürlichen Bedingungen des Daseins unterworfene Menschen. Die dichterische Weisheit Altgriechenlands „Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch" wird durch das Bachsche Geschlecht so kräftig bestätigt, weil das musikalische Schaffen von Johann und Heinrich Bach bis zu den Söhnen Johann Sebastians hin wie ein geglückter Versuch der Natur anmutet, einmal im Rahmen einer Familie als der natürlichsten Voraussetzung und Bindung menschlichen Lebens überhaupt die größte Weite und Tiefe menschlichen Seelentums darzustellen und künstlerisch gestalten zu lassen. Geglückt erscheint dieser Versuch vor allem deshalb, weil das Schicksal hier die menschlichen wie die göttlichen Möglichkeiten seelischen Lebens bis zur letzten Folgerung erschöpft hat, und zwar in einem Sinne, den wir ohne jede Überheblichkeit als deutsch erfassen können: Göttliches und Menschliches bedingen einander derart, daß eines ohne das andere lebensunfähig ist, auch das Göttliche ohne das Menschliche. Was Meister Eckhart im Hochmittelalter mit der Kraft des Wortes verkündet hatte, wiederholt vier und fünf Jahrhunderte später das Bachsche Geschlecht in der Sprache der Töne: jene höchste Weisheit der deutschen Mystik, „daß Gott Gott ist, dessen bin ich eine Ursache; wäre ich nicht, so wäre Gott nicht Gott" und die daraus folgende bejahende Einstellung zum Dasein: „Ich lebe gerne". Wiederum ist es mehr als Zufall, daß Meister Eckhart und das Bachsche Geschlecht dem gleichen landschaftlichen Bezirk, dem gleichen heimatlichen Volkstum entstammen, und als Eckhart in den Bergen des Thüringer Waldes und dann in Erfurt seine Jugend verlebte, entstand in Naumburg jene geformte Ganzheit geprägter Menschentypen, vor der man sich unwillkürlich sagt: „So und nicht anders würde der Naumburger Meister das Bachsche Geschlecht plastisch dargestellt haben, wenn er entsprechend später gelebt hätte". Ob Prediger oder Hüttenmeister des Mittelalters, ob Musiker des Barock und der Vorklassik: die Jahrhunderte versinken; es verbleibt die künstlerische Gestaltwerdung deutschen Wesens in unmittelbarer Gegenwärtigkeit.

Das 25. Deutsche Bachfest hatte sich dem Leitgedanken unterstellt, einen großen Ausschnitt aus dem Schaffen der Familie Bach zu geben; es lenkte dadurch entschieden die Aufmerksamkeit auf eben diese menschlichen Bedingtheiten, die hinter den erklingenden musikalischen Werken als gestaltende Mächte stehen. Lediglich der Aufklang (Festliche Turmmusik vom Balkon des Alten Rathauses) brachte Bläsersätze alt-leipziger Meister des Barock, und der Ausklang an den Orgeln in Störmthal, Rötha und Wechselburg zog auch einige Werke von Bachs Lieblingsschüler Johann Ludwig Krebs heran. Werke der Familie Bach beherrschten demnach völlig diese Tage des Bachfestes; in den Chorkonzerten (Kantatenabend, Hohe Messe, Johannespassion), in der Motette, dem Gottesdienst, in zwei Orchester- und drei Kammermusikkonzerten sowie in den Orgelvorträgen des Ausklangs bestritten vier Generationen der Familie Bach die Werkfolgen; rund zwei Jahrhunderte deutscher Musikgeschichte wurden lebendig. Die venezianische Doppelchörigkeit Giovanni Gabrielis bestimmt wesentlich Johann Bachs Motetten — durch Vermittlung von Heinrich Schütz, in dessen Bannkreis die beiden

ersten Generationen komponierender Bache unverkennbar stehen: Johann und Heinrich Bach, Georg Christoph Bach sowie Heinrichs Söhne Johann Christoph und Johann Michael Bach. In der folgenden Generation (Johann Sebastian und Johann Bernhard Bach) übernimmt Georg Philipp Telemann diese wichtige stilistische Vermittlerrolle: In Eisenach führt er die Bache zum Konzertstil Vivaldis und verleiht dadurch der Orchestersuite, dem Instrumentalkonzert und der Kantate neue, reich genutzte Ausdrucksmöglichkeiten. Ohne Johann Sebastians Söhne Philipp Emanuel und Johann Christian hinwiederum sind die Wiener Klassiker nicht zu denken. Und doch: Von diesen, wenn auch wichtigen musikgeschichtlichen Tatsachen nahm man im Verlauf des Festes kaum Notiz; so groß und überwältigend erschien der Eigenwert dieses Bachschen Geschlechts und seiner Musik. Es sind immer wieder zwei äußerste Grenzfälle, zwischen denen sich die unermeßliche Fülle Bachscher Musik ausbreitet, von denen jeder bis in seine letzten Möglichkeiten erschöpft wird, die sich aber auch immer wieder gegenseitig durchdringen und befruchten: Strahlende Weltfreudigkeit und abgründige, in ihrer Tiefe nie zu erschöpfende Mystik. Bedeutet schon die Riesenerscheinung Johann Sebastians eine beispiellos gipfelnde Zusammenfassung der musikalischen Kraft dieses Geschlechtes, so ist noch bewundernswerter die Leistung, daß sich diese Familie mit einem Johann Sebastian noch nicht verausgabt hatte, sondern auch dessen Söhnen nochmals eine mächtige Welle künstlerischer Gestaltungskraft mitzugeben vermochte. Johann Sebastian führte am Ende seines Lebens mit der „Kunst der Fuge" die mystische Seinsform des Bachschen Wesens zur letzten Vollendung; in der Musik seiner Söhne strömt sich dann nochmals die ganze Fülle des Daseins in einer reich gegliederten Welt der Empfindungen aus, und dieser weltzugewandte, lebensstrotzende Ausklang verleiht der gesamtbachischen Musik erst den Sinn letzter Erfüllung auch nach dieser Seite hin. Diese daseinsfreudige Seite des Bachschen Wesens steht uns auch heute besonders nahe, die Werke dieser letzten musikschaffenden Bachgeneration zündeten bei den Festteilnehmern elementar, sei es, daß der „Londoner" Johann Christian Bach mit der frischen Klanglichkeit des D-dur-Quintetts oder der konzertanten, Violine und Violoncell solistisch einsetzenden A-dur-Sinfonie einer sinnenfreudigen Haltung Ausdruck gab; sei es, daß der „Bückeburger" Johann Christoph Friedrich Bach die Gemüter durch sein Es-dur-Bläserseptett in hellstes Entzücken versetzte; sei es, daß der älteste Bachsohn Wilhelm Friedemann in einem prachtvollen Duett für zwei Flöten einen Hymnus des lebensbejahenden Optimismus anstimmt oder in einer Triosonate mit Flöte und Violine heiter-idyllische Gefühlsgehalte abschreitet. Auch Friedemanns Cembalokonzert in D-dur gibt einen Begriff von Bachscher Weltoffenheit, wenn auch dieses Werk von dem tags zuvor gehörten c-moll-Klavierkonzert seines Bruders Philipp Emanuel weit überschattet wurde. Denn dies war zweifellos die verdienstlichste Tat dieses Bachfestes: die überragende Größe dieses Carl Philipp Emanuel Bach einmal für eine breitere Öffentlichkeit hörbar und spürbar herausgestellt zu haben. Die gestalterische Kühnheit dieses Klavierkonzerts ist beispiellos: die beiden Mittelsätze werden mit geradezu diktatorischem Griff mitten in den ersten, den Sonatenhauptsatz, hineingestellt, zwischen Durchführung und Reprise; in der Reprise entfaltet Philipp Emanuel noch dazu seine in den Soloklaviersonaten erprobte Kunst der Reprisenveränderung; die Kadenz wird nicht vom Orchester, sondern vom Solisten selbst vorbereitet, und diese Kadenz greift auch auf den langsamen Satz und das Menuett zurück. Es ist so ziemlich alles anders, als es sonst in der Konzertform üblich ist; aber gerade dadurch entsteht ein völlig eigengeprägtes, mitreißendes Werk. In der h-moll-Sinfonie für Streichorchester wirft vor allem die pralle, berstende Kraft des letzten Satzes den Hörer förmlich um, und eine Auswahl aus der Sammlung „für Kenner und Liebhaber" wies ihren Schöpfer als eine Entdeckernatur aus, die dem Ausdrucksvermögen der Musik nach den verschiedenartigsten Richtungen und bis in die feinsten Verästelungen unermüdlich nachspürt. Philipp Emanuel ist nicht nur der Sohn Johann Sebastians und der Wegbereiter der Wiener Klassik, sondern einer von den Großen im Reiche der deutschen Musik, und wer dies noch nicht wußte, konnte während dieses Bachfestes einen deutlichen Begriff davon erhalten. Die Wiedergabe gerade dieser Werke stand allerdings auch auf besonderer Höhe. An der Klaviermusik bewährte Walther Bohle wiederum seine außergewöhnliche Gestaltungskraft, die sich von jeher durch eine vorbildliche Aufgeschlossenheit den verschiedensten musikalischen Stilarten gegenüber auszeichnete und die auch den keineswegs

einfachen Schöpfungen Philipp Emanuels vollendet gerecht zu werden wußte. Es bedarf wohl kaum des ausdrücklichen Wunſches, daß dieſe überzeugende Werbung für die geniale Größe Philipp Emanuels ſich auch weiterhin und andernorts auswirken möge. Für die brennende Intenſität der h-moll-Sinfonie fand Walther Daviſſon mit dem Orcheſter des Landeskonſervatoriums die völlig entſprechende Form der klanglichen Verlebendigung, und der religiöſe Weſenskern, der in dieſem Glied der Familie Bach ebenfalls durchbricht, ſprach zu den Hörern in einer Auswahl geiſtlicher Lieder und Geſänge, deren erſchöpfende Darſtellung Horſt Günter zu danken war.

Von den Generationsgenoſſen Johann Sebaſtians kam der Eiſenacher Johann Bernhard Bach zu Wort mit dem Prachtſtück der g-moll-Ouvertürenſuite für Solovioline und Streichorcheſter, das nach dem Vorbild der Telemannſchen Konzertſuite geſchaffen iſt, dem bunten Reigen der Sätze jedoch einen ſtarken Beiklang typiſch bachiſcher Verinnerlichung mitgibt, den der vortreffliche Soliſt Max Kalki auch gut zu erfaſſen wußte, unter Wahrung jener klaren, zeichneriſchen Tongebung, die für dieſe Muſik einzig angemeſſen iſt. Johann Sebaſtian ſelbſt entfaltete den Reichtum ſeiner Eigenart nach der weltfreudigen wie nach der myſtiſchen Seite und in jenen vielfältigen Überſchneidungen beider Weſenszüge, durch die das Bachſche Geſamtwerk den Charakter unerſchöpflichen ſeeliſchen Reichtums erhält. Die Daſeinsfülle der erſten beiden Brandenburgiſchen Konzerte und der Orcheſterſuiten Nr. 1 und 4 ſprach ſpontan an; wir dürfen wohl ohne Überheblichkeit behaupten, daß wir dieſe Seite der Bachſchen Muſik heute erſt richtig entdecken, und da Walther Daviſſon, der Leiter der Orcheſterkonzerte, alle Vorausſetzungen einer ebenſo ſtilgerechten wie innerlich belebten Wiedergabe erfüllte (Kammerorcheſterbeſetzung, durchwegs einheitliche Bogenführung; nur die Echodynamik war wohl etwas zu ſparſam angewendet!), gehörten dieſe Werke zu den ſtärkſten Eindrücken des Feſtes. Mitglieder des Gewandhausorcheſters bewährten ſich hier wie während des ganzen Feſtes überhaupt als hervorragende Inſtrumentalſoliſten; ſo war es — um nur ein Beiſpiel zu nennen! — ein wahrhafter Hochgenuß, mit welcher Sicherheit Wilhelm Krüger und Hermann Frei ihre ſchwierigen Hornpartien im erſten Brandenburgiſchen Konzert „hinlegten"; auch klingt das Flötenduo Friedemann Bachs in der prachtvollen Ausführung durch Carl Bartuzat und Maximilian Ulrich noch heute im Ohr nach. Durch die ſchöne Leiſtung von Max Kalki und Helmut Schlövogt überzeugte ſchließlich auch jenes d-moll-Konzert für Violine, Oboe und Streichorcheſter, das Max Schneider nach dem c-moll-Konzert für zwei Klaviere als urſprüngliche, jedoch nicht überlieferte Faſſung wiederhergeſtellt hat; durch den unterſchiedlichen Klangcharakter der beiden Soloinſtrumente wirkt das Werk in dieſer Form nicht minder reizvoll als in der Ausführung durch zwei Cembali. Dabei hat man jederzeit das Empfinden, daß hier eine dem Werk tatſächlich innewohnende Möglichkeit klanglicher Ausformung verwirklicht wird, während dem an ſich kennenswerten Verſuch Mozarts, Fugen des Wohltemperierten Klaviers mit vorangeſtelltem Adagio eigener Kompoſition für Streichtrio zu ſetzen, ſehr ſtark der Charakter des Experiments anhaftet. Doch ſind dieſe Bearbeitungen Mozarts ja auch nicht Selbſtzweck, ſondern Vorausſetzungen für ein Endergebnis, das dann die klaſſiſch gebundene Polyphonie manchen Mozartſchen Werkes zeitigte, und um dieſes Endergebniſſes willen iſt die ſchöpferiſche Auseinanderſetzung Mozarts mit der Bachſchen Polyphonie auch innerlich berechtigt.

Immer und immer wieder geſtaltete Bach Werke, in denen ſich vitale Diesſeitigkeit und Transzendenz organiſch binden; bald überwiegt dabei das eine, bald das andere Element, im Geſamtſchaffen Johann Sebaſtians ſind die Sonaten vielleicht diejenigen Werke, in denen beide Elemente am gleichmäßigſten zum künſtleriſchen Endergebnis beitragen. Man gewann jedenfalls dieſen Eindruck vor der Trioſonate Es-dur, die Walter Zöllner auf der Wechſelburger Schramm-Orgel ganz in dieſem Sinne ſpielte; man gewann ihn aber vor allem durch die Art, in der Max Strub die dritte Soloſonate für Violine ſpielte. In der wahrhaft großartigen Interpretation dieſes maßlos ſchweren und deshalb kaum geſpielten Werkes ſchlug das vitale Element der Bachſchen Muſik geradezu atemberaubend durch; dieſe Leiſtung ſtellt Max Strub, der im Bewußtſein des deutſchen Muſiklebens ja vor allem als Führer ſeines Streichquartetts lebendig iſt, eindeutig in die Spitzenklaſſe auch der Soliſten. Dieſe bei aller

metaphyſiſchen Verankerung ſo beglückend weltoffene Haltung Bachſcher Muſik iſt aber auch bei vielen Orgelwerken unverkennbar; es mag an dem ſtrahlenden, herben und deshalb ſo wundervollen Klangcharakter der Barockorgeln in Leipzigs Umgebung liegen, daß die durch die viele Bachſche Muſik dieſer Tage geſchärfte Aufmerkſamkeit diesmal ſo ſtark auf dieſe Seite Bachſchen Weſens reagierte; Präludium und Fuge C-dur im Vortrag Günther Ramins auf der großen Silbermann-Orgel in Rötha ſowie die Fantaſien in c-moll und G-dur in der Interpretation durch Heinrich Fleiſcher auf der Hildebrandt-Orgel in Störmthal wirkten jedenfalls völlig in dieſem Sinne. Die Goldberg-Variationen vollends erweiſen ſich ja ſchon durch die Fülle ihrer Formen als eine Entdeckungsfahrt, die von einem göttlichen Zentrum aus durch die Schönheit dieſer Welt und den unerſchöpflichen Reichtum ihrer Erſcheinungen unternommen wird, und die vollendete Wiedergabe dieſer Schöpfung durch Günther Ramin ließ dieſen Charakter ſo deutlich hervortreten, daß ſich eine Überzeugung dadurch — wie durch das ganze Feſt überhaupt — immer mehr feſtigte: die ſchöpferiſche, unerhört fruchtbare Spannung zwiſchen myſtiſcher Verankerung im göttlichen Seinsgrund der Seele und vitaler, aufgeſchloſſener Diesſeitigkeit iſt für Johann Sebaſtian Bach mindeſtens ebenſo weſentlich, wenn nicht noch viel wichtiger als die oft ſo ſtark hervorgekehrte konfeſſionell-proteſtantiſche Bedingtheit, die keinesfalls geleugnet werden ſoll, aber auch überſchätzt wird. Bach iſt wohl zunächſt im Schoße der Kirche, der ſein Geſchlecht angehörte, groß geworden. Aber warum die Differenzen, die ſchon der junge Bach mit der kirchlichen Obrigkeit in Mühlhauſen hatte? Hat er ſich in Köthen nur deshalb ſo wohl gefühlt, weil er ſich mit dem Fürſten ſo gut verſtand? Hatten die bekannten Widerwärtigkeiten in Leipzig ihren letzten Grund wirklich nur in Kompetenzſtreitigkeiten? Warum iſt Bach gegen Ende ſeines Lebens immer mehr vereinſamt? Warum ſagte er ſein Letztes und Höchſtes abſeits von jedem Dogma, jedem Konfeſſionalismus, ja völlig abſeits von jeder wortbedingten Begrifflichkeit in einem Inſtrumentalwerk aus, in der „Kunſt der Fuge"? Daß die eigentlich proteſtantiſch-kirchliche Exiſtenz Bachs unter einem tragiſchen Verzicht ſteht, iſt ja ſchon bemerkt worden, da die lutheriſche Grundidee von der „Gemeinde der Heiligen", die ſich innerhalb der Kirche verwirklichen ſoll, zu Bachs Lebzeiten immer mehr verfiel, alſo auch die kirchliche Notwendigkeit einer evangeliſchen „Verkündigung" innerhalb dieſer Gemeinde durch die Muſik (etwa als „fünfter Evangeliſt") notwendigerweiſe fragwürdig wurde. Aber die Dinge liegen noch tiefer! Während des Bachfeſtes erklang die h-moll-Meſſe, alſo eines der äußerlich umfangreichſten Werke Bachs, ſeine Auseinanderſetzung mit der entſcheidenden dogmatiſchen Ausformung des chriſtlichen Glaubens. Sie erklang in einer ausgezeichneten Aufführung, erlaubte infolgedeſſen bindende Rückſchlüſſe über ihren Weſenskern, und da erlebte man eindringlicher als je zuvor, daß dieſes Werk nicht „geprägte Form" iſt, die „lebend ſich entwickelt", ſondern lediglich ein geſchichtetes Nacheinander vieler, als ſolcher zweifellos bedeutender Einzelteile. Als Ganzes iſt dieſes Werk jedoch kein Organismus wie die Paſſionen und die meiſten Kantaten; der Schluß-Rückgriff auf einen früheren Chor erſcheint faſt als Verlegenheitslöſung. Warum iſt aber dieſes Werk als Ganzes nicht gelungen? Die Erklärung, daß Bach dieſes Werk in einem längeren Zeitraum geſchaffen habe, iſt zu trivial. Warum hat er ſie denn nicht in einem Zuge geſchaffen wie andere große Werke? Es gibt nur einen zureichenden Grund: Die dogmatiſche Ausformung und Verfeſtigung eines Glaubensgehaltes war in dem Meſſetext viel zu weit vorgeſchritten, als daß ſie einen Johann Sebaſtian Bach letztlich hätte befriedigen können, der mit der religiöſen Dynamik des Myſtikers auf den Grund religiöſen Erlebens ging, nämlich auf die Vereinigung der Einzelſeele mit dem Göttlichen in der „edlen Weſenheit der Seele", in dem „Licht der Seele, das unerſchaffen und unerſchaffbar iſt", wie dieſe und ähnliche Formulierungen von Bachs großem Geiſtesverwandten Eckhart lauten. Das wird der Grund ſein, weshalb Bachs Auseinanderſetzung mit dem kanoniſch verfeſtigten Meſſetext nicht gelang. Dagegen iſt die Johannespaſſion, die wir während des Bachfeſtes ebenfalls hörten, ein Werk wie aus einem Guß, eine organiſche Ganzheit geworden, und das trotz großer textlicher Schwierigkeiten, die Bach bei dieſem Werk bekanntlich gehabt hat. Weshalb überſtrömt die geſtaltende Kraft, die bei dieſem Werke tätig war, dieſen zuſammengewürfelten Text? Hier muß ſich Bach in einem weſentlichen Kern ſeines Selbſt getroffen gefühlt haben,

und dies iſt in der Johannespaſſion zweifellos jene erwähnte ſchöpferiſche Spannung zwiſchen Transzendenz und vitaler Diesſeitigkeit, die ſich hier gewaltig entladen konnte, weil ſie in dem Gegenſatz zwiſchen der Geſtalt Chriſti, des mächtigen Gottesſohnes, und der ihn umgebenden, unerhört realiſtiſch gezeichneten Welt (Pilatus, Volk, Prieſter!) eindeutig vorgezeichnet iſt. Und im Schlußchoral ſtößt dann Bach bis zur myſtiſchen Einung mit dem Göttlichen ſelbſt vor, zur höchſten, für ihn möglichen Form religiöſen Erlebens. Hier ſagt Bach immer ſein Tiefſtes, und die herrliche Hirtenarie der Kantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ ſowie der Chor „Friede ſei mit euch“ in der Kantate „Halt im Gedächtnis Jeſum Chriſt“ wirken deshalb als innere Höhepunkte der Kantaten, weil ſie dieſe myſtiſche Einung unter dem Symbol ſchlichter menſchlicher Bilder und Begriffe vollziehen. Ihre großartigſte künſtleriſche Ausprägung findet dieſe grenzenloſe myſtiſche Dynamik freilich rein inſtrumental in der „Kunſt der Fuge“, die aus der unermeßlichen Fülle des göttlichen Seinsgrundes — aus *einem* Thema iſt das Ganze geſtaltet! — ſtändig entſtrömt und wieder zu ihm zurückfindet. Es iſt die höchſte Gipfelung deſſen, was in Johann Sebaſtian und ſeinem Geſchlecht beſchloſſen lag; auf einem Bachfeſt, das der geſamtbachiſchen Muſik gewidmet war, durfte dieſes Werk unter keinen Umſtänden fehlen!

Man vermißte jedoch noch ein anderes weſentliches Werk. Der größte altbachiſche Komponiſt vor Johann Sebaſtian, Johann Chriſtoph Bach, war mit drei kirchlichen Werken vertreten. Dieſer hat jedoch auch die weltoffene, vitale Seite Bachſchen Weſens nachdrücklich durch ſeine entzückende Hochzeitskantate bezeugt, die nicht nur das erſte überlieferte weltliche Werk der geſamtbachiſchen Muſik darſtellt, ſondern mit ihrer Innigkeit, ihrer Kunſt der Charakteriſierung und ihrem köſtlichen Humor auch ein großes Kunſtwerk iſt, im Rahmen dieſes Bachfeſtes alſo aus mehreren Gründen nicht fehlen konnte und im zweiten Orcheſterkonzert, das auf die weltfreudige Seite des Bachſchen Weſens geſtimmt war, beſſer am Platze geweſen wäre als die hier fehl am Ort wirkende Hausmuſik der Schemelli-Geſänge. So vertrat lediglich Georg Chriſtoph Bachs ſchöne Geburtstagskantate „Siehe, wie fein und lieblich“ die ausgeſprochen „familiäre“ Muſik altbachiſcher Art, und die Motetten und Kantaten der beiden Generationen vor Johann Sebaſtian weiſen durch ihren ausdruckserfüllten Überſchwang in Koloratur und Wortwiederholung — noch durchaus im Sinne evangeliſch-lutheriſcher Wortverkündigung — jenen Weg, den auch Bach in ſeiner Arnſtädter Kantate „Denn du wirſt meine Seele nicht in der Hölle laſſen“ zunächſt beſchritten hat. Sein Genius unterſtellte ihn jedoch immer mehr dem mächtigen Spannungsverhältnis „göttlicher Seinsgrund-Weltfreudigkeit“, das er in einem langen Leben immer wieder künſtleriſch geſtaltend löſt, wodurch ſich ihm wiederum die Fähigkeit myſtiſchen Erlebens ſtändig ſteigert, um ſchließlich in der Unermeßlichkeit des göttlichen Seinsgrundes völlig aufzugehen. Was bleibt, iſt der Typus des deutſchen Myſtikers, der von dieſem Erlebnis anderen Menſchen zu künden ſucht, die eines gleichen Erlebens fähig ſind, und in dieſem geſtaltungsmächtigen Ausſagen eines Unſagbaren ſind ſie ſich gleich: Ein Eckhart, ein Jakob Böhme, ein Johann Sebaſtian Bach, ein Anton Bruckner. Immer aber ſind es *Menſchen*, die eines ſolchen Erlebens und Geſtaltens fähig ſind, und anderen Menſchen wollen ſie ſich durch ihre Zeugniſſe mitteilen.

Aus der großen Zahl der Mitwirkenden ſeien, ſoweit dies noch nicht geſchehen, wenigſtens einige noch genannt. Leiter der erwähnten Aufführung der h-moll-Meſſe war Günther *Ramin*, dem der hingebungsvoll ſingende Gewandhauschor ſowie eine treffliche Soliſtengemeinſchaft zur Verfügung ſtand: Helene *Fahrni* (die auch die ebenſo idylliſche wie anſpruchsvolle Kantate „Von der Vergnügſamkeit“ vollendet zu geſtalten wußte), Lore *Fiſcher*, Heinz *Marten*, Horſt *Günter* und Friedrich *Dalberg*. Einen weſentlichen Teil des Feſtes beſtritt Karl *Straube* mit dem *Thomanerchor*: Kantatenabend, Motette, Gottesdienſt-Kantate, Johannespaſſion; eine ſchon als Arbeitsleiſtung imponierende Fülle der Eindrücke. Zu den Organiſten geſellte ſich noch Hans *Heintze*, von den Cembaliſten ſei Friedrich *Högner* nicht vergeſſen. Auguſt *Eichhorn* meiſterte überlegen eine Violoncell-Soloſuite. Alles in allem aber: eine faſt durchgehends vorhandene ſtiliſtiſche Sicherheit bei der Wiedergabe Bachſcher Muſik, und dieſer Geſamteindruck war das Weſentlichſte und Erfreulichſte.

# Dritte Tagung der Fachſchaft Komponiſten in der Reichsmuſikkammer.

Vom 6.—9. Mai 1938 auf Schloß Burg a. d. Wupper. Feſtſtadt Solingen.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Vielgeſtaltig und keineswegs leicht abgrenzbar ſind die künſtleriſchen Strömungen, von denen das Muſikſchaffen der Gegenwart beherrſcht wird. Sieht man jedoch genauer zu, ſo tritt eine Grundkraft beſonders ſtark hervor: die ſchöpferiſche, fruchtbare Spannung zwiſchen Hochkultur und Volksmuſik, d. h. jene Geſtaltungsweiſe, die alle Mittel der Muſik als hochgezüchteter Kunſt mehr oder weniger in den Dienſt möglichſt allgemeinverſtändlicher, allgemein zugänglicher ſeeliſcher Verhaltensweiſen ſtellt — und umgekehrt! Die auf dieſer Wechſelwirkung beruhende Ausformung von Kunſtwerken macht ſich im Muſikſchaffen der Gegenwart deshalb ſo kräftig bemerkbar, weil eine lange, gleichſam abſeits ſich anbahnende Entwicklung nunmehr zur vollen Entfaltung drängt, hierbei gefördert durch die politiſche, vom Volk her beſtimmte Willensbildung unſerer Tage. Man darf die von Goethe eindringlich geſchilderte, kulturell anregende Wirkung, die von der mächtigen Geſtalt Friedrichs des Großen ausging, auch als die eigentliche Keimzelle dieſer Entwicklung anſehen; tritt doch bei der in ſeinem Bannkreis ſtehenden ſogenannten „Berliner Liederſchule" und — in ihrem Gefolge — bei Johann Abraham Peter Schulz zum erſten Male das bewußte Beſtreben auf, „Lieder im Volkston" zu ſchaffen, d. h. Hochkultur und Volkskunſt in fruchtbare Wechſelwirkung zu ſetzen. Seitdem iſt dieſe Entwicklung nie wieder abgeriſſen, neben der Muſik lief ſie gleichzeitig in der Dichtung und Malerei, und ſo gehören Herder und der junge Goethe, die Romantik eines Schubert, Eichendorff, Schwind, Lortzing und Lanner-Strauß, Gotthelf, Reuter und Anzengruber, Humperdinck, die Worpsweder Maler, die „Heimatkunſt" eines Löns und die Muſik der Jugendbewegung durchaus einem Strom an, der in ſeiner vollen Breite und Tiefe erſt heute zutage tritt und der Tonkunſt in den nächſten Jahren und Jahrzehnten wohl das entſcheidende Gepräge geben wird, was — wie wir mit Grund hoffen dürfen — eine neue Hochblüte der deutſchen Muſik zur Folge haben wird.

Die diesjährige Tagung der Fachſchaft Komponiſten war dadurch gekennzeichnet, daß ſie dieſe Wechſelwirkung von Hochkultur und Volkskunſt in den verſchiedenſten Möglichkeiten, in ihren wünſchenswerten wie in ihren nicht wünſchenswerten Äußerungsformen aufzeigte, dadurch die Gegenwartslage des deutſchen Muſikſchaffens an ihrer entſcheidenden Stelle zu treffen wußte und infolgedeſſen weſentliche Rückſchlüſſe geſtattete. Zudem war die Programmgeſtaltung von der Vernunft und vom Wiſſen um die Aufnahmefähigkeit der Zuhörerſchaft getragen, vermied es alſo, durch die Maſſenhaftigkeit der gebotenen Werke die Eindrücke einander aufheben zu laſſen, ſo daß dieſe wirklich hafteten. Auch war ſchon durch den Rahmen der Tagung eine anregende Wechſelwirkung gegeben; hielt doch das ſtändige Hin und Her zwiſchen der feſtgebenden Induſtrieſtadt Solingen mit ihrem pulſierenden Leben und der naturhaften Schönheit des Wuppertales mit ſeinem herrlichen Schloß Burg die Aufmerkſamkeit der Tagungsteilnehmer jederzeit wach und ſchuf dadurch eine beſonders rege Aufnahmebereitſchaft für die Muſik, die auf Schloß Burg in einem Kammerkonzert, einer Blasmuſik, einer Kundgebung der Fachſchaft und einer Abſchlußkundgebung mit der HJ, in Solingen in einem Unterhaltungskonzert, einem Feſtkonzert, einem Freiluftſingen der Solinger Männerchöre und in einem Werkkonzert erklang. Dieſe höchſt verſchiedenartigen, aber gerade deshalb aufſchlußreichen Werke vermittelten in ihrer Geſamtheit drei weſentliche, auf das zeitgenöſſiſche deutſche Muſikſchaffen überhaupt anwendbare Erkenntniſſe, denen geradezu der Charakter wirkender Geſetzlichkeit zukommt:

Die Wechſelwirkung zwiſchen Hochkultur und Volkskunſt wird um ſo ergiebiger ſein, je mehr Hochkultur und Volkskunſt zunächſt an ſich ihre Möglichkeiten zu erſchöpfen ſuchen. So iſt es kein Zufall, ſondern Notwendigkeit, daß ſich der Geſtaltungswille der Muſikſchaffenden heute ebenſo den auf Allgemeinverſtändlichkeit abzielenden muſikaliſchen Äußerungsformen zuwendet wie den Satzweiſen und Großformen der eigentlichen Hochkunſt. Beide

bedingen einander, ſchließen ſich aber keineswegs aus, und ſo gehören Karl Höllers „Hymnen über gregorianiſche Choralmelodien“, die als ſinfoniſches Orcheſtergroßwerk in den beſten Überlieferungen muſikaliſcher Hochkunſt wurzeln und dieſen in einer perſönlich geprägten Form zu neuer Gültigkeit verhelfen, ebenſo zum Bild unſerer Zeit wie Heinrich Spittas Liedweiſe „Heilig Vaterland“, die (zuſammen mit einigen Liedern Hans Baumanns) vorläufig am überzeugendſten den vom Geiſt der Gegenwart beſtimmten Willen zum Volkslied, alſo zu einer ausgeſprochen volkläufigen Äußerungsform der Muſik darſtellt. Von der Hochkunſt her kommt Hans Pfitzner mit ſeinem „Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orcheſters oder des Klaviers“, und der hochkünſtleriſche Charakter dieſes Werkes wird noch beſonders betont durch die thematiſche Verknüpfung der drei Sätze wie durch die wahrhaft meiſterliche, aus den Erfahrungen eines langen Lebens ſchöpfende klare, durchſichtige Geſtaltung des Ganzen. Doch unterliegt dieſes Werk inſofern ſchon der fruchtbaren Wechſelwirkung von Hochkultur und Volkskunſt, als es durch ſeine friſche, aus dem konzertierenden Wechſelſpiel gewonnene Klanglichkeit und durch die ſprühende Zündkraft des letzten Satzes bereits in die Bezirke der Allgemeinverſtändlichkeit vorſtößt, und dies iſt kein zu verachtendes Nebenergebnis der ſchöpferiſchen Leiſtung Pfitzners. Hochkunſt in einem etwas abartigen Sinne ſtellt die Violinſonate von Georg Schumann dar, weil ſie die muſikaliſche Haltung und Ausdrucksweiſe der abklingenden Spätromantik lediglich formelhaft wiederholt und zu wenig eigenſchöpferiſch, d. h. durch unmittelbare Inſpiration unterbaut. Mit dem überlegenen Wiſſen um die Klangmöglichkeiten des Orcheſters formt Paul Graener ſeine Variationen über Goethes „Turmwächterlied“ aus; Paul Sixt weiß ebenfalls gut Beſcheid um die inſtrumentatoriſchen Erforderniſſe eines Orcheſterwerks, doch gibt ſein „Hymniſches Vorſpiel“ in Tonalität und Linienführung bereits einem herberen Empfinden überzeugend Ausdruck, und noch entſchiedener ſteuert Helmut Degen in ſeinem „Feſtlichen Vorſpiel für Orcheſter“ auf einen neuen Klangwillen zu, der abgebrauchte Wirkungen vermeidet und durch die Ganzheitlichkeit des Eindrucks die feſtliche Stimmung gut zu treffen weiß.

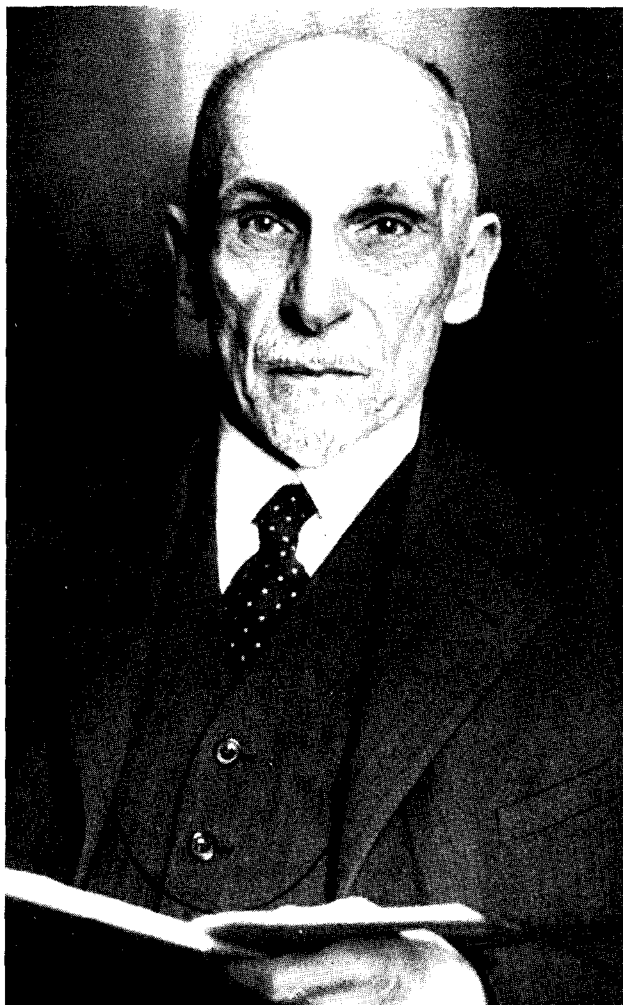
Degens Vorſpiel kam im Betriebskonzert zur Aufführung, reihte ſich alſo ein in die große Zahl der Werke, die nicht mehr nur Hochkunſt ſind, ſondern bereits unter der Wechſelwirkung von Hochkultur und Volkskunſt ſtehen, ſomit dem muſikaliſchen Volksempfinden zugänglich ſein wollen. Für derartige Werke gilt die Vorausſetzung, daß ſie ſich weitgehend in vorgezeichneten Empfindungs- und Bewußtſeinsbahnen bewegen; auch müſſen ſie für die künſtleriſche Darſtellung der Gefühlsgehalte vorwiegend Mittel des Ausdrucks wählen, die dem Volk vertraut ſind, alſo bekannte, aſſoziative Vorſtellungen wecken. Schließlich müſſen Werke dieſer Art den elementaren Sinn des Volkes für Klang und Klangfarbe zu treffen wiſſen. Dieſes aſſoziative Verfahren kann nun auf zweierlei Weiſe geſchehen, wodurch ausgeſprochene Wertunterſchiede des künſtleriſch-volksmuſikaliſchen Schaffens gegeben ſind.

Ein muſikaliſches, der Wechſelwirkung von Hochkultur und Volkskunſt unterworfenes Kunſtwerk wird um ſo wertvoller und ſtichhaltiger ſein, je mehr es den darzuſtellenden Gehalt erſt unterbewußt als gefühlsmäßige Ganzheit erfaßt und von dieſem Zentrum aus das Kunſtwerk dann zu geſtalten weiß (wodurch die zweite weſentliche Einſicht gegeben iſt, die uns die Tagung vermittelte). Degens Vorſpiel iſt deshalb ein gelungenes Werk, weil es nicht etwa nach Aſſoziationen ſucht, um eine feſtliche Stimmung wiederzugeben, ſondern eben dieſe feſtliche Stimmung klar erfaßt, um ſie dann in die Sprache der Töne ausſtrömen zu laſſen. Emil Nikolaus von Rezniceks geniale „Donna Diana“-Ouvertüre, die der Komponiſt im Betriebskonzert ſelbſt leitete, wirkt deshalb ſo hinreißend, weil die zur Einheit gefaßten Ausdrucksbezirke der vitalen Kraft und des lebensfreudigen Übermuts jede Note dieſes Werkes tragen, das mit ſeinem durchgehenden Rhythmus und ſeiner wahrhaft ſchöpferiſchen Anwendung von Klangfarbe und Klangfarbenwechſel noch beſonders eindringlich das muſikaliſche Volksempfinden trifft. Alfred Bortz klammert ſich in ſeiner ſchönen Orcheſterſuite „Vom deutſchen Handwerk“ nicht an die einzelnen Gewerke, um ſie durch irgendein Aushängeſchild zu plakatieren, ſondern er geht gleichſam von der Geſamtvorſtellung „tüchtiger, ehrſamer Handwerker“ aus, die er nun in einer Folge von Sätzen abwandelt, und erſt von dieſem Kern aus erhalten die aſſoziativen Wirkungen (Volkstanzmelodik, inſtrumentale Cha-

rakteriſtik) ihren überzeugenden Sinn. Beſonders ſinnvoll und deshalb packend ſetzt Herbert Bruſt in ſeinem „Neukuhrener Bläſerſpiel“ dieſe gefühlshaft-ganzheitlich bedingte Form der aſſoziativen Geſtaltung ein. Er erfaßt die oſtpreußiſche Samlandküſte mit einer dichteriſchen Kraft, die an Adalbert Stifters Landſchaftskunſt erinnert, und dieſer ſamländiſche Zuſammenklang von Meer, Geſtade und Menſchen, die Seele dieſer einzigartigen Landſchaft geht in eine muſikaliſche Schöpfung über, in der alles „Ausdruck der Empfindung“ iſt; auch die ſparſam angewendeten Aſſoziationen gehen völlig auf in der Empfindung. Man kann ſich keinen größeren Gegenſatz zu Debuſſys Sinfoniſcher Dichtung „La Mer“ denken als den „Choral des Meeres“ in dem Werke Herbert Bruſts. Dort eine Umſetzung der Farbenwunder des Meeres ins Muſikaliſche; hier die Erhabenheit des Meeres, ihr Widerhall in der Seele des heimatverbundenen Menſchen muſikaliſch geſtaltet. Dabei wird der Bläſerklang mit inſtinktiver Sicherheit als Ausdrucksträger für das eigentlich Heimatkünſtleriſche dieſes Werkes herangezogen, dem Bläſerklang werden hier Möglichkeiten des Ausdrucks erſchloſſen, um die man vorher kaum wußte. Die Blasmuſik in Schloß Burg wurde noch durch zwei weitere Werke bemerkenswert, die ebenfalls aſſoziative Wirkungen in den Dienſt innerlich verankerter Ausdruckswerte ſtellen und dadurch die vorläufig recht ſpärliche Literatur künſtleriſch hochwertiger Blasmuſik anreichern: Paul Höffers feſtlich-feierliche „Muſik zu einem Volksſpiel“ und Hermann Grabners unterhaltſame „Burgmuſik“. Beide Komponiſten formen ihre melodiſchen Einfälle — die auch wirkliche Einfälle ſind und nicht nur Nachempfindungen bewährter Muſter — durchwegs diatoniſch-volksweiſenhaft, und da dieſen Themen der Bläſerklang ſehr angemeſſen iſt, ergibt ſich der gleiche überzeugende Eindruck wie bei dem Werk von Bruſt. Höffer inſtrumentiert, der durchwegs feſtgehaltenen feſtlich-feierlichen Grundſtimmung entſprechend, ſtark tuttihaft bzw. gruppig, während die mehr gegenſätzlichen Ausdruckswerte in der Grabnerſchen Suite ihre Entſprechung in einer mehr aufgelockerten Inſtrumentation finden. Jeder hat aber auf ſeine Art recht, ebenſo wie Bruſt die ihm gemäße Behandlung des Blasorcheſters findet, und ſo ſind dieſe drei wertvollen Werke der Beweis dafür, daß auch in der Blasmuſik neue Wege mit Erfolg beſchritten werden. Man gewann auch den Eindruck, daß dieſe ſuitenhafte Geſtaltung, wie ſie hier vorliegt, der Muſik für Blasorcheſter am meiſten angemeſſen iſt und daß eine ins Sinfoniſch-Entwicklungsmäßige ausgreifende Schaffensweiſe, wie ſie Eberhardt Ludwig Wittmer (Sinfoniſche Muſik) und Felix Raabe (Feſtmuſik) bevorzugten, dem Blasorcheſter offenbar etwas Weſensfremdes aufzwingen will; zum mindeſten müßte der Beweis für die ſinfoniſchen Möglichkeiten des Blasorcheſters noch überzeugender geführt werden.

Oſtpreußen war noch mit einem weiteren Zeugnis edler muſikaliſcher Heimatkunſt vertreten: dem Chorzyklus „Nach Oſtland“ von Friedrich Welter. Fünf ausgeſucht ſchöne Volkslieder ſind hier kunſtmäßig-klangvoll geſetzt, und dieſe Wechſelwirkung von Hochkultur und Volkskunſt zeitigt ein in ſeiner Art ſehr ſchönes Ergebnis. Das Werk bildete den einzigen gemiſchtchörigen a-cappella-Beitrag der Tagung, während ſolide Männerchor-Gebrauchskunſt durch Werke von Unger, Hildebrand, Thelen, Siegl, Lemacher, Schultz, Graener, Baußnern und Lißmann, die hier und da auch zu den neuen Beſtrebungen des Männerchorſchaffens vorſtießen, vertreten war; dieſer neue Männerchorſtil erſcheint in Armin Knabs „Deutſcher Morgen“ deshalb erfüllt, weil er von der zwingenden Kraft einer herrlichen volksliedhaften Weiſe getragen iſt. Vom Volkslied beſtimmt ſind auch die ſchönen Sätze „Soldaten heraus“ von Adolf Clemens und „Morgens zwiſchen drei und vier“ von Hans Heinrichs. Schließlich wirkt die „Deutſche Volkshymne zum Lob der Arbeit“ von Franz Philipp nicht nur durch ihre klangliche Pracht, ſondern ebenſo durch ihre zündende, von der Kraft echten Einfalls getragene Hauptmelodie, und Hugo Raſch, der in einer Reihe von ſieben Sololiedern die Stimmung der Texte gut zu verdeutlichen weiß, iſt in dem erſten Lied „Ich hab mich ganz verloren“ der eigentliche Treffer dieſer Reihe gelungen, da hier in dem Widerſpiel von Hochkultur und Volkskunſt ſich eine ſchlicht-volksliedhafte Melodiebildung am ſtärkſten durchgeſetzt hat.

Soweit ſich die genannten Komponiſten der ſchöpferiſchen Spannung von Hochkultur und Volkskunſt unterſtellten — und die meiſten taten dies —, war die gefühlsmäßig-ganzheitliche



ZFM Archiv

Geh. Rat Univ. Prof. Dr. Wolfgang Golther

Geb. 25. Mai 1863



ZFM Archiv

Hugo Rasch

Geb. 7. Mai 1873

Erfaſſung des zu geſtaltenden Inhaltes die Vorausſetzung; aſſoziative Wirkungen auf das muſikaliſche Volksempfinden ergaben ſich erſt aus dieſem ganzheitlichen Erfaſſen. Die drei ſchönen Blasmuſikwerke von Höffer, Grabner und Bruſt ſind geradezu „klaſſiſche Fälle" für die vollendete Erfüllung dieſer ebenſo künſtleriſch hochwertigen wie volksmuſikaliſch ergiebigen Schaffensweiſe. Nun gibt es allerdings auch noch eine andere Art, „Aſſoziationen" zu erregen; daß dieſe während der Tagung in einem Konzert „Neue Unterhaltungsmuſik" ſich auch einmal betätigen konnte, war durchaus kein Fehler. Denn wer es etwa noch nicht wußte, dem wurde als nunmehr dritte weſentliche Einſicht die Feſtſtellung vermittelt, daß man, um „volkstümliche" Muſik zu ſchreiben, ſich mit der bloßen Aſſoziation begnügen kann. Wozu ſich erſt um die „unterbewußte gefühlsmäßige Ganzheit" und ähnliche ſchwierige Dinge bemühen, wenn man es einfacher haben kann. Wozu erſt die „Seele einer Landſchaft" erfaſſen, wie das andere, offenbar ſehr umſtändlich veranlagte, unpraktiſche Komponiſten tun. Wenn man ſeine Zuhörer in den „Bremer Ratskeller" verſetzen will, genügt es doch vollkommen, ſich Preſſels bekanntes und beliebtes, alſo fabelhaft „aſſoziativ" wirkendes Lied „An der Weſer" anzueignen, es irgendwie — reim dich oder ich freß dich! — mit dem ebenſo bekannten und beliebten Lied „Im tiefen Keller ſitz ich hier" zu verkoppeln. Dann merken doch die Leute ſowieſo, daß ſie im Bremer Ratskeller ſind. Oder „Sanssouci"! Wozu iſt denn der „Fridericus Rex"-Marſch da? Man zitiert ihn, das Potsdamer Glockenſpiel läutet dazu in aller Harmloſigkeit „Üb' immer Treu und Redlichkeit", und die Aſſoziation iſt fertig.

Das nur als Beiſpiel! Gewiß: man braucht dieſes „Aſſoziieren" nicht ſo plump zu betreiben; man braucht nicht wörtlich zu zitieren, man kann gewiſſe Schlagerformen als Melodietypen routiniert nachbilden. So erklang in der Blasmuſik ein „Scherzo für Blasorcheſter", deſſen Mittelteil einfach dazu verleitete, den Schlager „Du biſt mein Talisman" aus dem amerikaniſchen Film „Broadway-Melody" mitzuſummen. Aber die Schlagerfabrikation haben die Amerikaner nun einmal beſſer weg als wir, wir wollen auch auf dem Gebiet der Unterhaltungsmuſik lieber unſere eigenen Wege gehen, und dieſe Wege zeichnen ſich heute bereits deutlich ab; wir haben nur die Augen offen zu halten. Im übrigen hat das Volk ein Empfinden für wirkliche Qualität auch auf dieſem Gebiet. Der ſtürmiſche Beifall, der ſich im Betriebskonzert nach Rezniceks Ouvertüre zu „Donna Diana" erhob, war ja die Probe aufs Exempel. Schließlich gebietet die Sachlichkeit noch feſtzuſtellen, daß auch in dem erwähnten Unterhaltungskonzert einige Werke Anſpruch auf Qualität erheben durften. Das gilt für Paul Lincke, der es ja immer vorgezogen hat, einen eigenen Stil auch der unterhaltſamen Muſik zu pflegen, was in ſeiner „Ouvertüre zu einer Feſtlichkeit" auch zur Geltung kam. Ohne jenen ſtrammen Rhythmus, wie ihn Blankenburgs Marſch „Mein Weſel" hinlegt, wird die Unterhaltungsmuſik nie auskommen, und die noblen Stücke, die Hermann Blume nach dem Vorbild alter Tanzformen geſchrieben hat, ſind ſchon Unterhaltungsmuſik beſter Sorte.

So ſchritt die Komponiſtentagung das Problem „Muſik für das Volk" nach den verſchiedenſten Richtungen hin ab; die drei erwähnten Treffer für Blasmuſik und das Betriebskonzert waren in der Hauptſache der Grund, daß dieſes Abſchreiten nicht vergeblich war — ganz abgeſehen von manchem Einzelwerk und den aufſchlußreichen Blicken, die ſich in die Geſamtlage des zeitgenöſſiſchen Schaffens ergaben.

An die Wiedergabe der Werke wandte eine große Zahl Ausführender jede nur mögliche Liebe zur Sache. An erſter Stelle müſſen die Solinger Chöre genannt werden, die unter ihren Leitern Werner Saam, Peter Weber, Max Beſchle und Ernſt Olbertz Außerordentliches leiſteten; Werner Saam erwies ſich außerdem als temperamentvoller Orcheſterleiter, der nur Höllers „Hymnen", die allerdings auch ſchwierige Aufgaben der Werkwiedergabe bieten, einiges ſchuldig blieb. Mit den meiſt recht anſpruchsvollen, ſtiliſtiſch neuartigen Blasmuſikwerken fand ſich der Gaumuſikzug 21 des Reichsarbeitsdienſtes unter Joſef Warwas recht wacker ab. Einen Teil der unterhaltſamen Werke leiteten jeweils die Komponiſten ſelbſt. Das Bergiſche Landesorcheſter Solingen-Remſcheid erwies ſich als tüchtige Orcheſtergemeinſchaft. Die Solopartien von Pfitzners Duo waren bei Georg Beerwald und Hans Münch-Holland in beſten Händen, die Lieder von Hugo Raſch ſang der Wiener Baritoniſt Kurt Schramek einfühlſam und geſtaltungsſicher.

Jene Wechselwirkung von Musik und Volk, die in den Werken dieser Tagung immer wieder offenbar wurde, fand schließlich auch mehrfach Ausdruck im gesprochenen Wort, sei es, daß Standartenführer Noatzke, der die Grüße des Reichspropagandaministers und des dringend verhinderten Hans Hinkel überbrachte, auf die wichtigen volkspolitischen Aufgaben der Musik hinwies; sei es, daß die Vertreter der örtlichen Behörden und der Partei das Wort im gleichen Sinne ergriffen; sei es, daß Prof. Paul Graener immer und immer wieder das richtige Wort für die richtige Sache zu finden wußte. Er prägte das schöne Wort von dem „Familientag der deutschen Komponisten", die sich alljährlich, ähnlich der Musikerfamilie Bach, zu gemeinsamer Arbeit und zum gemeinsamen Gedankenaustausch zusammenfänden; damit gab er diesen Tagungen die beste wohl überhaupt mögliche Sinndeutung. Der während dieser Tage in Italien weilende Führer und Reichskanzler erwiderte ein Telegramm der Tagungsteilnehmer auf das herzlichste; die Anteilnahme der politischen Führung des Volkes an der wichtigen Volkstumsarbeit der deutschen Musikschaffenden fand dadurch ihren beredten Ausdruck.

# Glückhafte Musikantenfahrt.

Die Musikhochschule Weimar zum vierten Male unterwegs.

Von F. O. Eckardt, Weimar.

Es liegt im Bestreben einer gegenwartsnahen Musikausbildung und Musikerziehung, daß sie sich nicht allein nach einem feststehenden und oft einengenden Studienplan in den geheiligten Räumen einer Hochschule vollzieht, sondern auch mit dem Leben Fühlung sucht und gewinnt. Theoretische Erkenntnisse und Forderungen bedürfen immer der Nutzanwendung und Bewährung in der Praxis. Seit Prof. Dr. Felix Oberborbeck die Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar innehat, ist diese lebendige Fühlungnahme, dieses bewußt in der Zeit Stehen zu einem wesentlichen Teil des Studienplanes geworden und tritt mit den alljährlichen Thüringenfahrten am eindringlichsten in Erscheinung. Die vierte dieser Fahrten hat vom 1. bis 7. April stattgefunden. Prof. Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, gab ihr ein Geleitwort mit auf den Weg: „Stadt und Land, Musiker und Laie, Student und Arbeiter — sie alle im Erlebnis deutscher Musik zu vereinen, das ist eine der wichtigsten musikpolitischen Aufgaben unserer Zeit. Wenn die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar alljährlich in die Lande fährt, so stellt sie sich damit in den Dienst einer bedeutungsvollen Aufgabe. Wohin auch immer diese idealistische Schar „fahrender Gesellen" der Weg führen wird, stets werden sie das Glück empfinden, Gebende und Nehmende gleichzeitig zu sein". Aufrichtiger Dank gebührt dem Reichspropagandaministerium und dem Thüringischen Volksbildungsministerium, die die Voraussetzungen für die Möglichkeit der Fahrt schufen, der NSG „Kraft durch Freude", auf deren bewährte Organisation sich viele Veranstaltungen stützen konnten, und den Städten Greiz, Zeulenroda, Weida, Schmalkalden, Langewiesen und Waltershausen und ihrer Einwohnerschaft, die den Studierenden für je einen Tag ein gastfreundliches „Zuhause" boten. Aber nicht zuletzt gebührt Dank und Anerkennung auch den Studierenden, die mit aufgeschlossenen Herzen und in nimmermüder Tatenfreude alle Gegebenheiten praktischer Musikpolitik nützten.

Das Tatsächliche der vierten Thüringenfahrt ergibt sich zunächst aus der Bilanz der musikalischen Veranstaltungen, 37 an der Zahl, an sich eine nüchterne Zahl, hinter der sich aber eine gehäufte Fülle anspruchsvoller und verpflichtender künstlerischer Arbeit verbirgt. Im einzelnen gliedern sich die 37 Veranstaltungen in 6 Chor-Orchesterkonzerte an den Abenden (das letzte in Weimar), 5 Werkskonzerte, 2 Kirchenkonzerte, 3 Jugendkonzerte, 5 Krankenhauskonzerte, 1 Kameradschaftsabend und 15 Freikonzerte. Die Zahl der Freikonzerte (Platzkonzerte mit Darbietungen des Blasorchesters und des Chores) wäre noch größer, wenn nicht die Witterung, die auch in die bestmöglichst vorbereitete Organisation nun einmal nicht als gleichbleibend freundlich einkalkuliert werden kann, manchen Ausfall verschuldet hätte. Schon dieser knappe Überblick macht deutlich, daß das Musizieren der „musikalischen Karawane"

nicht lediglich konzertmäßig, ſondern volksgebunden und volkerfaſſend ſein ſollte. Die Muſik iſt nicht ein feierlich gehütetes Privileg der Begabten und Verſtändigen, ſondern koſtbares Gut des Volkes. Der Konzertſaal iſt darum auch weniger wichtig und belangvoll, ausſchlaggebend aber immer das Volk in ſeinen breiteſten Schichten. Da die Fahrt unmittelbar in die Zeit vor der Wahl fiel, war es ſelbſtverſtändlich, daß ſie ſich auch in ihren Dienſt ſtellte. Die vier großen Omnibuſſe trugen entſprechende Beſchriftungen, Sprechchöre wurden in die Freikonzerte eingeflochten und in den Abendkonzerten wurde jeweils von berufener Seite auf den großdeutſchen Bekenntnistag hingewieſen.

Eines wurde in den erlebnisfrohen Tagen der Fahrt immer wieder zur beglückenden Gewißheit: der beiſpielhaft geübte Kulturaustauſch zwiſchen Stadt und Land, eine Muſikhochſchule iſt unterwegs und der Muſikſtudent muſiziert in der Fabrik, alle dieſe Möglichkeiten ſind Segnungen der nationalſozialiſtiſchen Revolution, können ſich nur auf die Volksgemeinſchaft gründen, die allein erſt ihren Widerhall gewährleiſtet. Die Muſik iſt eine der tiefſten Lebensäußerungen des deutſchen Volkes und in ihr hat es eine Scheidung deutſch und öſterreichiſch niemals gegeben. Haydn, Mozart und Schubert, geborene Öſterreicher, ſind dem deutſchen Herzen gleich nahe wie Beethoven und Brahms, die in Wien ihre Wahlheimat fanden. Die Programme dienten dieſer großdeutſchen Ausrichtung, und es erwies ſich, daß auch die Symphonie ſich dem Verſtehen eines Laien nicht verſchließt, daß ihren Klängen vielmehr die Wege zum Herzen jedes aufnahmebereiten Hörers geöffnet ſind. Die weſentlichſten, auf Fahrt geſpielten Werke waren Haydns Symphonie „Die Uhr“, Beethovens zweite Symphonie, D-dur, op. 36 und Coriolan-Ouvertüre, Mozarts Flötenkonzert D-dur, Schuberts vierte Symphonie B-dur, Ballettmuſik aus „Roſamunde“ und einige Orcheſterlieder, Schumanns Konzert für vier Celli mit Orcheſter, F-dur, op. 86 (im Original für vier Hörner) als mitteldeutſche Erſtaufführung, Cherubinis Ouvertüre zu „Anakreon“, ferner zwei Kantaten von Bach, Chöre von Brahms, Scarlatti, Lotti, Lemacher und aus den Schätzen der reichen Volksliedliteratur neben Liedern der Zeit mit Bläſerbegleitung. Die Kammermuſik umfaßte Bläſerquintette von Auguſt Klughardt und Theodor Blumer und ein Klaviertrio von Enrico Boſſi, während das Blasorcheſter ſich an zündende Märſche hielt.

Es wäre ein müßiges Beginnen, wollte man im einzelnen die vielfältigen Eindrücke und Erinnerungen ſchildern, die dieſe ſieben Tage unterwegs im Gefolge hatten. Vor tauſend und abertauſend Volksgenoſſen wurde muſiziert, und der jubelnde Beifall ſtreckte zuweilen die übliche Konzertdauer von zwei auf drei Stunden; in den Werkshallen, die ſonſt vom Rhythmus der Arbeit widerhallen, wurde oft die wunderbarſte Akuſtik angetroffen, die natürlich die Freude am Singen und Spielen nur ſteigern konnte; in den Jugendkonzerten drängten ſich trotz der Ferien die Wißbegierigen um eine Stunde anſchaulicher muſikaliſcher Pädagogik und mit einigen neuen Liedern auf den Lippen zogen ſie hochbefriedigt von dannen; in den Krankenhäuſern mußte oft auf drei und vier Korridoren geſungen und Kammermuſik geboten werden, um allen Kranken das Erlebnis Muſik zu ſchenken. Die Studierenden waren Gebende und Nehmende, denn viele dankerfüllte Blicke und mancher Händedruck lohnten immer die Mühe und Anſpannung und ließen ihnen zum Bewußtſein kommen, daß nach dem Ausſpruch Mörikes der ein himmliſch Gut bekommen hat, der die Muſik ſich erkieſt.

Auf dieſer vierten Thüringenfahrt der Weimarer Muſikhochſchule war die edle Muſica allenthalben ein Quell der Freude und Erbauung und durch ihre empfindungstiefe Sprache wurde vielen Menſchen das Herz aufgeſchloſſen. Überblickt und überprüft man die bald 150 Konzerte der bisher vier Thüringenfahrten, ſo kann man nur zu dem Schluß kommen, daß hier eine kulturpolitiſche Tat vollbracht worden iſt, die die oft nur erhobene Forderung „Die Kunſt dem Volke!“ einlöſte und der Muſikhochſchule Weimar und ihrem wegweiſenden und gegenwartsnahen Direktor, Profeſſor Dr. Oberborbeck zur Ehre gereicht. Von berufener Seite ſind dieſe Muſikfahrten als beiſpielhaft anerkannt, und es wäre nur zu wünſchen, daß auch andere Muſikhochſchulen dem Vorbild Weimars folgten und einmal im Jahre „auf Fahrt“ gingen. Ihnen würde ſicherlich das Land ein gleich herzliches Willkommen zurufen wie den Weimarern.

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Wichtigkeit zweier Opernereignisse, darunter eine Uraufführung veranlassen mich, meinen heutigen Bericht ausschließlich der Opernbetrachtung zu widmen und die Konzertbegebenheiten im nächsten ZFM-Heft nachzuholen.

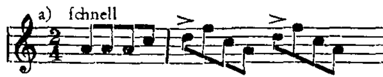
Mark Lothar: „Schneider Wibbel" (Uraufführung der Staatsoper).
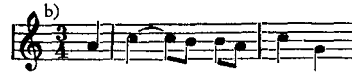
Müller-Schlössers Bühnenwerk vom Schneider Wibbel ist als Schauspiel seit 1913 in ganz Deutschland heimisch geworden. Der lustige Inhalt aus der Düsseldorfer Franzosenzeit 1813 behandelt die tragikomischen Erlebnisse eines pfiffigen Schneidermeisters, der wegen franzosenfeindlicher Gesinnung auf vier Wochen inhaftiert werden soll. Er schickt an seiner Stelle und unter seinem Namen einen Gesellen ins Gefängnis, und als der falsche Wibbel stirbt, muß der echte seinem eigenen Leichenbegängnis beiwohnen, bis die Flucht Napoleons ihm gestattet, den großartigen Schwindel aufzudecken.

Für den Komponisten Mark Lothar, den Schauspielmusikdirektor der Staatstheater und Schöpfer der Opern „Lord Spleen", „Münchhausen", „Tyll" u. a. war es nicht leicht, ein bereits anerkanntes Schauspiel in die Sphäre der Oper zu erheben, und er war klug genug, sich bescheiden hinter das Wort zu stellen, der Handlung den Vorrang zu lassen und nur gelegentlich breitere lyrische Gesangsnummern einzuflechten. Seine Achtung vor der Dichtung geht so weit, daß er an den für das Verständnis wichtigen dramatischen Höhepunkten Sprechdialoge einschaltet über einem kleinen Orgelpunkt des Orchesters, daß er häufig nur obligate Instrumente charakterisierend einsetzt wie etwa zur Begleitung eines Duetts, das nur von einem einzigen Solofagott gestützt wird, und daß er dem vielfachen Parlando nur einzelne Orchesterakzente verleiht, die sich mit dem Wortakzent decken. Die Komik der Handlung wird mit allen erdenklichen musikalischen Mitteln unterstrichen, besonders durch Wortwiederholungen wie bei der Trauerversammlung, in der sich Lothar zu einem drolligen A-cappella-Fugato versteigt mit dem von sämtlichen Anwesenden wechselseitig wiederholten, absichtlich stumpfsinnigen Text „Ach der arme Wibbel und die arme Frau", während Posaunentriller das Jammern der Trauergäste karikieren und überaus komisch wirkende Zusammenklänge von Frauenstimmen in den höchsten Lagen den weinerlichen Ton trefflich zum Ausdruck bringen. In der Instrumentation sorgt der Komponist durch Gegenüberstellung von höchsten und tiefsten Bläsern, durch absonderliche Effekte mit viel Schlagzeug für Abwechslung. Zweifellos schwebte ihm das Vorbild des von ihm verehrten Wolf-Ferrari vor, dessen unnachahmliche Grazie der musikalischen Feinmalerei durch sinnlich derbere Farben in einer für den Deutschen typischen Art von Erdenschwere ergänzt wird.

Mark Lothar bringt für die Vertonung eine gesunde Portion von Mutterwitz mit einer besonderen Neigung für musikalische Ironie mit, wie sich bereits in seinem „Lord Spleen" erwiesen hat, und dazu ein gefälliges volkstümliches Empfinden, das sich schon äußerlich in der Wahl seiner Opernstoffe zeigt. Erzählt Lothars „Münchhausen" sein eigenes Begräbnis, so ist im „Schneider Wibbel" der Held selbst Zeuge seines Leichenbegängnisses, und die Parallelität beider Geschehnisse hat ihn in erster Linie zur Vertonung des Bühnenstückes angeregt. In der Tat gab Lothar in den Trauerszenen sein Bestes, und die musikalischen Pointen folgen hier derart Schlag auf Schlag, daß die etwas breitere Lyrik des Schlußaktes eine Abschwächung für den allzu angeregten und gespannten Hörer bedeutet. Lothars gediegene volkstümliche Melodik fließt reich und ist eingänglich. Er hält sich erfreulicherweise von jeglicher Sentimentalität frei und weiß seine Themen in ein eigenes, oft spritziges harmonisches Gewand zu kleiden. Das Werk ist eine Nummern-Oper mit zeitgemäß gefaßten Rezitativen in buntem Wechsel von melodramatischen Partien, dazu Lieder, Ensembles, Tänze, die durch zwei, hier nach dem Gehör skizzierte Leitmotive[1] des Schneiders von übermütigem und elegischem Charakter zusammengehalten werden:

[1] Es ist mehr als bezeichnend, wenn der Presse zugemutet wird, eine Uraufführung ohne Kenntnis der Generalprobe und des Klavierauszuges zu besuchen.







Das Werk wird von einer Konzertouvertüre eingeleitet, die als regelrechte Eulenspiegelei anzusehen ist und vielleicht auch in der Erinnerung an den Strauß'schen „Eulenspiegel" angelegt ist, wenn die dunklen Posaunen als Todverkünder auftreten und der Held unter einem Abreißen seines übermütigen Lebensmotivs zu Grabe getragen wird.

Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang die Schauspiel-Inszenierung des Generalintendanten Gustaf Gründgens, der wiederholt als tief empfindende, urmusikantische Persönlichkeit Opernregie geführt hat, und stellt man zugleich fest, wie ungemein lebendig und pointenreich die lebensechte, der menschlichen Natur abgelauschte Schauspielregie war, so erhebt sich die grundsätzliche Frage, wieweit das Opernwerk auf eine Erlösung aus der Opernschablone durch das Schauspiel rechnen darf und wieweit es dessen überhaupt bedarf.

Schon vor einer Reihe von Jahren bestand die Tendenz, die Oper nur vom Schauspiel her zu gestalten, und so übertrieben eine derartige Einseitigkeit auch ist, so darf nicht verkannt werden, daß eine nachdrücklichere schauspielerische Erziehung des Opernsängers nur von Gewinn ist. Die Oper als Selbstzweck bleibt so lange ein unkongruentes Gebilde, als es nicht gelingt, die beiden Gegenpole der Bühnenhandlung und der Musik zu einer Einheit zu verschmelzen, die sich auf dem Boden lebenswahrer Natürlichkeit vollziehen muß. Der Kampf zwischen Wort und Ton um die Vorrangstellung zieht sich ja durch die gesamte Geschichte der Oper, und nur wenige befähigte Meister haben den gerechten Ausgleich gefunden, der keine der beiden künstlerischen Komponenten auf Kosten der andern bevorzugt. Über die individuelle schöpferische Begabung greift dieses Problem weit in Nationalitäts- und Rassefragen hinein, wenn wir bedenken, daß der Deutsche zu einer Dramatisierung des Orchesters neigt, während der Italiener vom Komponisten verlangt, daß er die „gesamte Dramatik in die Stimme legt", wie kürzlich der bekannte italienische Tenor Lauri Volpi auseinandersetzte. Den Kernpunkt der Frage, wieweit sich neue Entwicklungswerte der Oper aus einer Befreiung vom „Opernhaften" ergeben, beantwortet sich Mark Lothar selbst in folgenden Zeilen: „Das, was die Musikentwicklung seit dem Kriege erfahren hat, wird geläutert und von den Krämpfen einer revolutionären Übergangszeit befreit irgendwie für die Zukunft bewahrt bleiben; im Formalen die Abwendung von der Hypertrophie des nachwagnerischen Orchesterapparates, die Zurückführung der in tausend Farben schillernden Tonmalerei auf geschlossene, nach eigenen Gesetzen bewegte musikalische Formen — im Geistigen die Auflockerung der philosophierenden und psychologisierenden Problemdramatik zugunsten einer neuen Spielfreudigkeit, die im Ernsten wie im Heiteren ihren innersten Antrieb aus der Urkraft aller echten Opernkunst schöpft: der singenden Menschenstimme!"

So ergibt sich von selbst die symbolische Bedeutung des „Commedia-dell'-Arte"-Prinzips für eine „naturgemäße" Entwicklung der Oper, in der dem Ton nur die ergänzende Aufgabe der musikalischen Illustrierung zufällt: Andeutung statt Ausdeutung, Entspannung des Hörers an Stelle gedanklicher Anspannung, Entlastung von allen beschwerenden Momenten einer solchen musikdramatischen Handlung, die sich außerhalb des singenden Menschen vollzieht. Und damit verlagert sich der künstlerische Schwerpunkt von selbst auf die Seite des Schauspielerischen, wenn der Musik nur noch eine dienende Rolle eingeräumt wird in einem nicht größeren Umfange als es das Wort als Handlungsträger zuläßt. Mark Lothar hat aus diesen Voraussetzungen sehr weitgehende Folgerungen gezogen, wenn er beispielsweise überhaupt nur noch einzelne Instrumente mit der Stimme mitgehen läßt, und seine Schöpfung bedeutet unzweifelhaft eine interessante Bereicherung des Opernstils — ohne damit den derbkomischen Instrumentaleffekt zum ausschlaggebenden stilbildenden Ausdrucksmittel zu erheben.

Die Staatsoper hatte ihr bestes Buffo-Ensemble zur Bewältigung der schauspielerischen Probleme aufgeboten. Da war Karl August Neumann, der bewährte Vertreter vieler Singspiel- und Operettenpartien, als unwiderstehlicher Titelheld in glänzender Mischung widersprechendster Eigenschaften, ihm zur Seite die gereifte Hilde Scheppan, die stimmkundige Carla Spletter, Else Tegetthoff als erschütternde Bänkelsängerin, die gezwungen war,

ihre geſanglichen Fähigkeiten völlig zu verleugnen, Erich Zimmermann, Otto Helgers, Otto Hüſch, Witting, Arnold, Fuchs u. a. Die muſikaliſche Leitung verſah herzerfriſchend Johannes Schüler, die ſtilvollen Bühnenbilder ſtellte Traugott Müller. Das Publikum ging begeiſtert mit und fand ſofort das innere Verhältnis zu dieſer ganz und gar nicht opernhaften, ſchauſpieleriſch gelöſten Handlung. Das in der Oper ungewohnte, anhaltende Lachen löſte ſich in Stürme der Begeiſterung auf.

Max von Schillings: „Ingwelde" (Erſtaufführung der Staatsoper).

Es gibt ſchlechthin keinen größeren Gegenſatz als zwiſchen Mark Lothars Bühnenwerk und Max von Schillings ſchwerer, ſinfoniſch wirkender Muſikdramatik.

Die Staatsoper erfüllte mit der Erſtaufführung der „Ingwelde" eine Ehrenpflicht gegenüber ihrem einſtigen Intendanten, der vor ſiebzig Jahren geboren wurde. Mehr als das: ſie bot mit dieſer Schöpfung einen feſſelnden Einblick in das künſtleriſche Werden eines Tonſetzers, der mit zahleichen Bühnen- und Konzertwerken bekannt geworden iſt und ſtarke Wertſchätzung verdient. Wenige Tage ſpäter gedachte auch die „Aakademie der Künſte" ihres ehemaligen Präſidenten in einer muſikaliſchen Feierſtunde unter Leitung von Georg Schumann.

Der Stoff zur „Ingwelde" iſt der „Swarfdala-Sage" entnommen und von Ferdinand Graf Sporck namentlich im zweiten Teil der Handlung frei umgeſtaltet. Barbara Kemp, die unvergeſſene Sängerin der Berliner Staatsoper, hat den Inhalt der Oper pietätvoll überarbeitet, ſprachliche Verbeſſerungen vorgenommen und Kürzungen angebracht. Die dramatiſchen Geſchehniſſe entwickeln ſich aus dem Konflikt zweier Wikinger-Geſchlechter — auf der einen Seite König Klauſe und die Thorſteinſöhne, auf der anderen Gandulf und ſeine Tochter Ingwelde, die Gandulfs Pflegeſohn Geſt in Liebe zugetan iſt. Nach einer kurzen Expoſition im Hauſe Gandulfs wird die Handlung durch eine dreiſte Herausforderung der Thorſteiner beſchleunigt. Hieran ſchließt ſich eine Kampfſzene, die ohne eine ſzeniſche Verbindung mit dem folgenden Schlußbild zu kurz und abgeriſſen erſcheint. Ingwelde iſt nach unglücklichem Kampf der Ihrigen den Feinden preisgegeben, ſie ſelbſt ſteckt die Burg in Brand, erlebt den vermeintlichen Tod ihres Bewerbers und verabſcheuten Gegners Klauſe, den in etwas unwahrſcheinlicher Darſtellung Ingweldes Liebhaber Geſt ganz allein inmitten der Feinde fällt und verſchwört ſich dem Toten, um den Nachſtellungen der Thorſteinſöhne zu entgehen, die ſich gegenſeitig den Beſitz der Ingwelde ſtreitig machen. Pſychologiſch iſt die ungekürzte Beibehaltung dieſer Szene außerordentlich wichtig, denn ſie erklärt die Friedensſehnſucht der Ingwelde, die ſich nur deshalb opfert, um weiteres Blutvergießen zu vermeiden. Nun iſt aber Klauſe nur betäubt. Zum Leben erwacht, fordert er die Befolgung des Schwurs. Ingwelde muß ihm gehören, ſinnt aber auf Verrat und läßt Klauſe aus dem Wege räumen, um ſich mit ihrem geliebten Geſt vereinigen zu können. Der Bluträcher erſteht aus den Thorſteinſöhnen: der träumende Skalde Bran, der ſein Herz längſt an Ingwelde verloren hat, wird vom Schickſal auserſehen, den Geſt zu erſchlagen. Er iſt nicht imſtande, die Blutrache auch an der ohnmächtigen Ingwelde zu vollziehen. Wieder ein heikler Punkt der Handlung: Bran und Ingwelde ſollen an der Leiche Geſts eine ſeeliſche Wahlverwandtſchaft offenbaren, die ſo ſtark iſt, daß ſie beide freiwillig den Tod ſuchen, ohne äußere Anzeichen einer wirklichen Liebe, die in dieſer Situation ja auch unglaubwürdig wäre. Die Regungen, aus denen heraus ſich Ingwelde mit Bran verſöhnt, ſind Mitleid, Friedensliebe und die ihrem Volk eigene Ergebenheit in das Schickſal, deſſen willenloſes Werkzeug Bran geworden iſt. So kann man ſich den Schluß der Oper erklären, als beide ſich auf Geſts Totenſchiff begeben, um mit dem toten Geſt gemeinſam Sühne in den Flammen zu ſuchen.

Dieſe finſtere, düſtere Handlung, die mit zahlreichen altnordiſchen Zügen ausgeſtattet iſt wie die Erſcheinung des ermordeten Klauſe, verrät trotz mancher anzuzweifelnden Situation ein eigenes Geſicht. Am beſten iſt die Geſtalt Brans herausgearbeitet, der vom Träumer zum Helden reift, bis er ſich beim Anblick der Geliebten recht unheldiſch zum Träumer zurückentwickelt. Es iſt bezeichnend, daß der junge Schillings gerade dieſem nordiſchen Stoff verfiel und ſomit eine ſtiliſtiſche Richtung begründete, die zum „Moloch" führte und noch einmal im „Pfeifertag" ein Bekenntnis zum Volkstum bedeutete. Und man darf ſich mit Recht fragen, welche Entwicklung Schillings genommen und welche Bedeutung er für die Kunſt gewonnen hätte,

wenn er diesem inneren Drange zeitlebens treu geblieben wäre. Zwar war die „nordische Richtung“ ja bereits durch Richard Wagner angezeigt worden. Daß aber Schillings den Mut besaß, trotz Wagner an die Lösung derartiger Probleme heranzutreten, und daß er bei aller formalen Anlehnung an Wagners Leitmotivtechnik doch etwas Eigenes zu geben wußte, kennzeichnet den künstlerischen Wert seiner Persönlichkeit.

Denn diese Vertonung des jungen, kaum mehr als zwanzigjährigen Tonsetzers ist die Tat eines Genies, dem in Anbetracht seiner Jugend die ideale Anlehnung an große Vorbilder nicht zum Nachteil, sondern zur Ehre gereicht. Diese „Ingwelde“ fesselt durch den tiefen, gläubigen Ernst der Kunstauffassung — eine Ernsthaftigkeit der künstlerischen Gesinnung, die Schillings vielleicht nicht wieder in derart reiner Form zu erzielen vermochte. In diesem schöpferischen Drange erlangte der junge Tonsetzer eine Gleichheit und Ebenmäßigkeit der Farben, die ganz auf den schweren, lastenden nordischen Ton eingestimmt waren. Das zeigen bereits die ersten Takte des Vorspiels mit dem Leitmotiv der „Urfehde“:

Das äußert sich bei der Erscheinung des toten Klause mit unheimlichen Begleitakkorden und dem damals (1891) ungewöhnlichen Effekt des gestopften Bläserchors, wobei nicht zu Unrecht Vergleiche mit dem Steinernen Gast aus „Don Juan“ gezogen wurden. Ich bringe hier nicht einmal das eigentliche „Geistermotiv“, sondern Harmoniefolgen beim Abschied des Geistes:

Man achte hier auf die zwingende Gewalt der beiden geschickt eingebetteten Tonikadreiklänge über *E* und *C*. Das ist eine Reife des Ausdrucks, die man eigentlich bei einem angehenden Künstler Anfang der zwanziger Lebensjahre noch nicht erwarten durfte. Daß im übrigen auch manche Schwächen zu Lasten dieses operndramatischen Erstlingsversuches fallen, wird nicht verwundern. Wohl weiß Schillings auch blühende Melodieketten zu bilden, mit denen er aber mitunter nicht hauszuhalten versteht im jugendlichen Überschwang eines zu breit ausgeführten Liebesduetts des dritten Aktes, das durch Themen folgender Art charakterisiert wird:

Das ist wahrlich „Lenzesgebot“ im Wogen und Wallen eines unbestreitbar echtem Empfindens — wobei die kunstvolle kontrapunktische Arbeit weiterer Stellen in der Verknüpfung mehrerer Motive noch nicht einmal berücksichtigt werden mag.

Der spürbarste Nachteil des Werkes ist der Mangel an Ökonomie der Mittel — sei es in der überladenen, eng geführten Polyphonie der Stimmen, sei es in der Undurchdringlichkeit

einer zu wenig aufgelockerten Harmonie, ſei es in der Inſtrumentation, die bei aller Feinheit und Vielſeitigkeit teilweiſe flächig wirkt ohne die Raumtiefe klanglicher Gelöſtheit und ohne jene Sparſamkeit im Farbton, wie ſie ſich nur aus langjähriger Erfahrung gewinnen läßt. Unangebracht erſcheint es mir aber, nun jeden thematiſchen Ausdruck unbedingt an Wagner zu meſſen, und es zeugt geradezu von einer Wagnerpſychoſe der Kunſtbetrachtung, wenn man eine kleine Epiſode wie das Schärfen einer Axt am Schleifſtein gewaltſam in die Nähe von Siegfrieds Schmiedeliedern rücken will. Hier folgt das ganz und garnicht wagneriſche Schleiflied in ſeinen Anfangstakten, wobei die Baßbegleitung ſehr anſchaulich die allmähliche Bewegung des Schleifſteins wiedergibt:

Bran (mit erzwungener, unheimlicher Luſtigkeit)

Sa! Sa! plum - pes Ge-ſtein, nun plau - dern wir heim - lich mit - ſam - men!

Somit rundet ſich der gewinnende Eindruck einer wertvollen Schöpfung aus der Feder eines Frühvollendeten ab, und die gediegene Aufführung unterſtrich dieſe Feſtſtellung. Geſtützt auf die treffliche Ausſtattung Edward Suhrs bot Barbara Kemp-v. Schillings in mühevoller Vorarbeit ihr Beſtes, und Robert Heger gab dem Werk eine überzeugende muſikaliſche Ausdeutung. Ihnen galt ebenſo aufrichtiger Dank wie den Mitwirkenden, der hochbefähigten Seelendarſtellerin Paula Buchner, dem edlen Tenor Carl Hartmanns, Prohaska, Großmann, Soot, Hiller u. a.

# Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

## Chormuſik.

Trotz der umfänglichen Vorbereitungszeit für das Bachfeſt fand Karl Straube die Zeit, in der Thomanermotette ein wertvolles zeitgenöſſiſches Werk zur Uraufführung zu bringen: die a-cappella-Motette „Jeſus und die Krämer" von Zoltán Kodály. Das geradezu dramatiſch bewegte Stück ſetzt die polyphone wie die homophone Satzweiſe ſtark gegenſätzlich zur Charakteriſtik der textlich gegebenen Vorgänge ein und verinnerlicht die anfängliche Erregtheit zu dem ergriffenen, oft wiederholten Ruf „Gottlos", der nach der bisher vorherrſchenden Polyphonie durch ſeine ſchlichte, aber ausdruckserfüllte Harmonik umſo elementarer wirkt. Dabei fällt das Werk bei aller Gegenſätzlichkeit der einzelnen Teile doch nicht auseinander, da eine zuſammenhaltende Grundſtimmung ſtets ſpürbar bleibt; ſchließlich iſt der Geſamteindruck des Werkes ſehr ſtark durch die Schönheit des lebendigen Klanges mitbeſtimmt, und dies trat beſonders hervor durch die ideale Wiedergabe, die dieſer Motette durch den Thomanerchor unter Straube zuteil wurde.

Die Leiſtungsfähigkeit der Neuen Leipziger Singakademie wird von ihrem tatkräftigen Dirigenten Otto Didam mit beſonderer Vorliebe für das wertvolle zeitgenöſſiſche Chorſchaffen eingeſetzt, und dieſe anerkennenswerte Aufgeſchloſſenheit für die lebenden Komponiſten kam diesmal dem Chorwerk eines Norwegers zugute: Der in Oslo wirkende David Monrad Johanſen hat die großartige Weltuntergangsviſion der Edda, die „Voluſpaa", in einem gemiſchtchörigen Werk, das auch Soloſtimmen ſowie das Orcheſter heranzieht, muſikaliſch zu geſtalten verſucht; er kommt den mannigfachen bildhaften Schilderungen der Dichtung ſtark von der klangmaleriſchen Seite bei (vor allem durch das Orcheſter), verliert ſich

aber nie zu sehr an die Einzelheiten und erzielt dadurch auch die Geschlossenheit des Ganzen. Äußerst klangvoll, wenn auch in einer sehr eigenen Art, wird der Chorsatz gehandhabt, und jene Mischung von Rezitativik und Melodik, die sich in der skandinavischen Musik bei der Gestaltung von Gesangslinien oft findet, tritt auch in diesem Chorwerk wieder auf, das alles in allem den Eindruck einer bemerkenswerten schöpferischen Begabung vermittelte. Die Aufführung — ebenso wie die des heute allerdings reichlich verstaubt anmutenden „Olav Trygvason“ von Grieg — war in chorischer Beziehung ganz hervorragend, von den Solisten fügten sich Dorothea Schröder und Philipp Göpelt der allgemeinen Linie der Leistung gut ein, während die Sopranistin Margarete Wetter, die auch einige Orchesterlieder beisteuerte, die Resonanzverhältnisse ihrer Stimme einmal überprüfen lassen möchte. Sibelius' schöne Tondichtung „En Saga“ ergänzte sinnvoll die Werkfolge dieses Abends, der lediglich nordischer Musik gewidmet war.

Johann Nepomuk David überraschte in einem Chorkonzert des Landeskonservatoriums mit einer wahrhaft köstlichen Gabe: Acht Madrigalen für gemischten Chor von Gesualdo di Venosa. Dank einer vollendeten Wiedergabe erhielt man einen überzeugenden, ja überwältigenden Eindruck von dieser herrlichen, allerdings auch schwierigen altmeisterlichen Chorkunst. Als Uraufführung gab es zwei Chorlieder nach Dichtungen des Neidhart von Reuental von Wolfgang Hiltscher, der einen sehr guten Instinkt damit beweist, daß er sich die volksliedhaften, taufrischen Gebilde dieses mittelhochdeutschen Dichters zum Komponieren vornimmt. Hiltscher schreibt bereits einen ganz ausgezeichneten Chorsatz, der völlig im Dienst des Textausdruckes steht; nur wird man die bestimmte Vermutung nicht los, daß ein schlichterer, mehr harmonisch bedingter Satz diesen Liedern, die offensichtlich aus dem Volkstanz kommen, doch angemessener ist als die hier angewandte, stark ins Polyphone vorstoßende Schreibweise, so überlegen dieses an sich auch angewandt wird. Zwei Gesänge aus Hermann Grabners Kammerchören Werk 21 ergänzten die Werkfolge nach der vokalen Seite, während Lehrer des Landeskonservatoriums Mozarts Es-dur-Bläserquintett mit Klavier sowie die sinnenfreudige Sonatine für Flöte und Klavier von Walter Gieseking beisteuerten; die letztere erklang in feinster klanglicher Kultur durch Carl Bartuzat und Walter Bohle.

Höhepunkt der Passionszeit war wiederum die überlieferungsgemäße Karfreitagsaufführung der Bachschen Matthäuspassion in der Thomaskirche, die Günther Ramin eindringlich zu gestalten wußte, mit Hilfe der Chorvereinigung des Gewandhauses, die bereits wenige Tage später während des 25. Deutschen Bachfestes auch die h-moll-Messe nicht minder vollendet sang, sowie mit Hilfe trefflicher Solisten, des ergreifenden Christus von Gerhard Hüsch, der stilsicheren Anny Quistorp, des Evangelisten Heinz Matthéi und des scharf charakterisierenden Friedrich Dalberg. Max Fest zollte in der Matthäikirche dem Schutzheiligen den gewohnten Tribut mit einer gelungenen Aufführung der Matthäuspassion von Heinrich Schütz; der Evangelist von Hanns Fleischer bleibe hier nicht unerwähnt!

### Kammermusik und Solistenkonzerte.

Entschiedener als in früheren Jahren machte sich im verflossenen Winter das Bestreben geltend, „Musik der Nationen“ dem Leipziger Konzertleben zuzuführen; diese Bemühungen gehen von verschiedenen Seiten aus, ergeben jedoch in ihrer Gesamtheit eine erfreuliche und deshalb nur zu begrüßende Auflockerung und Belebung im Reigen der erscheinenden Künstler wie in den Werkfolgen der Konzerte. Die in Leipzig wirkenden diplomatischen Auslandsvertretungen sind in dieser Beziehung lebhaft tätig. So veranstaltete das Königlich Rumänische Generalkonsulat unter dem Protektorat der Rumänischen Gesandtschaft Berlin ein vielbeachtetes Konzert, das vier rumänische Künstlerinnen erfolgreich herausstellte, und dieser durchschlagende Erfolg kam nicht nur den ja bereits bestens bekannten, an deutschen Bühnen tätigen Sängerinnen Viorica Ursuleac und Maria Cebotari zugute, sondern auch der rassigen, über einen großen und edlen Ton verfügenden Geigerin Lola Bobesco sowie der hervorragenden Pianistin Tatiana de Sanzéwitsch; die Begleitung der Gesänge führte Michael Raucheisen mit gewohnter Meisterschaft durch. Ein anregendes Konzert veranstalteten unter dem Protektorat von Generalkonsul Dr. Paul Hollender skandinavische Studierende des Landeskonservatoriums; skandinavische, aber auch deutsche Musik der Vergangenheit und Gegen-

wart erklang in trefflicher Interpretation durch den tüchtigen Organisten Jan Pontén, den gestaltungssicheren Pianisten Kristoffer Kleive, der sich nicht minder gut als Organist bewährte, und durch die vielversprechende schwedische Sängerin Evy Tibell. Der Ertrag dieser beiden Konzerte kam dem WHW zugute. Unter dem Protektorat des Amerikanischen Generalkonsulats stand ein amerikanischer Musikabend im Deutsch-Ausländischen Akademiker-Klub, dessen Tätigkeit sich auch auf die Pflege deutscher wie ausländischer Musik erstreckt und dem daher schon manche anregende Veranstaltung zu danken ist. In dem amerikanischen Konzert ließen die Vorträge der Sängerin Gertrude Baumann erkennen, daß hier gutes stimmliches Material vorhanden ist, und die Pianistin Minni Balzer wies eine beachtliche Technik aus, die dem wild-robusten Klavierstück „Arkansas Traveller" von Guion vor allem zugute kam. Man erinnert sich weiterhin eines schönen, vom Klub veranstalteten Kammermusikabends, in dem neben einem Mozart-Quartett zwei seltene, wertvolle Werke zu hören waren: die klanglich wundervolle Dritte Suite für Streichquartett „Antiche Danze ed Arie per liuto" von Ottorino Respighi und d-moll-Streichquartett des klassischen, frühverstorbenen spanischen Komponisten Juan Chrisostomo de Arriaga, das dem von den Wiener Klassikern geprägten Stil des Streichquartetts einen persönlichen, spanisch-volkhaft bedingten Zug beimischt; dieser Mischungsvorgang ergibt ein Werk von ganz eigenem Reiz. Die Wiedergabe lag bei dem Leipziger Streichquartett (Mlynarczyk - Böhme - Gerhardt - Schertel) in guten Händen. In diesem Zusammenhang sei auch nachträglich der fesselnde Vortrag erwähnt, den die Schwedin Maja Wickbom über die Landschaft und die Lieder Lapplands hielt, unter starker Betonung der musikalisch-praktischen Seite durch Vorsingen zahlreicher Lieder. Dieses auch volkskundlich etwas abseits liegende Gebiet erwies sich als überraschend aufschlußreich für die Typenkunde der europäischen Volksweisen.

Eine derart weit ausgreifende, vom Gewohnten abweichende Programmgestaltung, wie sie Walter Bohle in seinem Klavierabend anwandte, gehört im Revier der Solistenkonzerte zu den Seltenheiten; doch sind die Konzerte dieses hochbegabten jungen Pianisten nicht nur wegen ihrer durchdachten Werkfolgen, sondern ebenso durch die gestalterische Bewältigung der gestellten vielseitigen Aufgaben bemerkenswert. Auch dieses Konzert bot „Musik der Nationen": Die deutsche Musik war mit einem Spitzenwerk der Klavierliteratur vertreten, Regers Bachvariationen, die in dieser vollendeten, alle maßlosen Schwierigkeiten dieses Werkes überwindenden Wiedergabe tatsächlich auch als Spitzenleistung der Interpretationskunst wirkten. Das zeitgenössische deutsche Schaffen kam mit zwei uraufgeführten Werken des jungen Hermann Wagner zu Wort: „Kleine Partita" op. 16 Nr. 3 und „Spielmusik zu zwei Stimmen" op. 21 c. Das zweite Werk gab sich, wohl infolge der späteren Entstehung, als wesentlich reifer; beherrschter und gezügelter erscheinen die drei Sätze dieser Spielmusik, die nicht nur ein sympathisches Zeugnis jungen Musikwollens, sondern auch wirkliche Klaviermusik darstellen. Die rastlose motorische Beweglichkeit von Strawinskys Klaviersonate wurde in ihrer Art ebenso vollendet erfaßt wie die deutschen Werke in der ihrigen, und schließlich bewies Bohle im zweiten Teil des Konzerts mit dem 1. Heft von Debussys „Images" sowie Ravels Suite „Le tombeau de Couperin", daß er auch die Klangfarbenkunst der französischen Impressionisten vollkommen beherrscht. Aus dem Rahmen des in Solistenkreisen sonst Üblichen fiel dieser Abend im denkbar günstigsten Sinne heraus; das Solistenkonzert als Form der Musikausübung würde nicht derart am Rand der lebendig fortschreitenden Entwicklung liegen, wie dies heute leider der Fall ist, wenn im vorbildlichen Sinne dieses Abends allgemeiner gearbeitet würde.

Zahlreich waren die Solistenkonzerte der letzten Monate. Alfred Cortot spielte, herzlich gefeiert, im Gewandhaus ein Schumann-Chopin-Programm und stellte damit seine große klangkünstlerische Begabung erneut unter überzeugenden Beweis. Lubka Koleffa entzückte durch ihr aus Virtuosität und Grazie bestimmtes Spiel, Elly Ney fügte Werken von Beethoven und Schubert, die sie häufig spielt, diesmal eine Mozart-Sonate als erfreuliche Abwechslung bei, Alfred Hoehn riß wiederum durch seine herrliche Schumann-Interpretation unmittelbar hin, und Julian von Karolyi gab mit einem Klavierabend nochmals eine Probe seiner Pianistik, die vorläufig im Virtuosen ihren Schwerpunkt hat. Vielbeachtete Violinabende absolvierten

Juan Manén und Wilhelm Stroß, der zuſammen mit Claudio Arrau muſizierte und weiterhin auch als Führer ſeines Streichquartetts erſchien, das ein Beethoven-Programm ſpielte und mit dem c-moll-Quartett aus Werk 18 eine treffliche Leiſtung bot. Reich geſegnet ſind wir in dieſem Winter mit wertvollen Cello-Darbietungen; ſchon in früheren Heften konnten wir in dieſem Sinne berichten, und diesmal dürfen die Konzerte von Fritz Schertel ſowie Alfred Patzak nicht unerwähnt bleiben. Das Duo Auguſt Eichhorn-Anton Rohden war von der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" für ein Konzert im kleinen Gewandhausſaal gewonnen worden und bereitete den zahlreichen Hörern nicht nur mit Haydn und Brahms einen hohen Genuß, ſondern auch mit der b-moll-Sonate op. 30 von Theodor Hausmann, der in einer ſehr eigenſtändigen Weiſe eine von Reger herkommende Linie verfolgt und ſie in dieſer Sonate zu einem gültigen Werk zu verdichten weiß.

Beſonders ſtark haftet unter den Eindrücken der Soliſtenkonzerte der Klavierabend von Hans Beltz, weil dieſer Pianiſt ebenfalls der Programmgeſtaltung beſondere Sorgfalt zugewandt hatte. Er ſpielte auch die Bachvariationen Regers, um die meiſt ein ſo weiter Bogen geſchlagen wird, und im zweiten Teil, den ich hören konnte, griff er in den köſtlichen Schatz der unbegreiflich vernachläſſigten Schubertſchen Klavier-Sonaten und muſizierte die G-dur-Fantaſie-Sonate derart herrlich, daß man faſt wünſchen möchte, Beltz ſpezialiſierte ſich etwas auf dieſen ungenutzten Reichtum der Schubertſchen Klaviermuſik, damit dieſe in der Öffentlichkeit etwas mehr zur Geltung kommt als bisher. Schließlich wußten die an zwei Klavieren konzertierenden Pianiſtinnen Suſy Mayweg und Friedel Frenz nicht nur durch ihr tüchtiges Können für ſich einzunehmen, ſondern ebenſo durch die anregende Geſtaltung der Werkfolge, die Regers Beethoven-Variationen und Chopins C-dur-Rondo enthielt, aber neben einer kennenswerten Suite im alten Stil von Hugo Kaun auch zwei lebende Komponiſten: Ceſar Bresgen mit ſeinem C-dur-Konzert und Julius Weismann mit ſeiner klangfreudigen, geiſtvoll geformten Sonatine Werk 122.

In einem Vortragsabend des Landeskonſervatoriums ſpielte Rudolf Müller die Orgeltokkata Werk 2 von Helmut Bräutigam, die durch die überlegene Meiſterung des polyphonen Satzes nicht mehr nur Talentprobe, ſondern bereits ein überzeugendes, in ſich geſchloſſenes Werk darſtellt. Ein Variationenwerk für Oboe, Klarinette und Fagott über das Volkslied „Ein Männlein ſteht im Walde" von Georg Trexler feſſelt durch ſeine geiſtvolle thematiſche Arbeit und den phantaſievollen Einſatz der beteiligten Inſtrumente; nur kann man ſich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Thema durch die Ausdehnung des Werkes etwas überlaſtet erſcheint; vielleicht läßt ſich durch Kürzung eine geſchloſſenere Geſamtwirkung erzielen. Ein weiterer Vortragsabend, der Opernbruchſtücke durch Studierende der Opernſchule im Koſtüm wiedergeben ließ, bietet die Veranlaſſung, außer denen, die bereits gelegentlich der „Fledermaus"-Aufführung erwähnt werden konnten, auch noch die vielverſprechende Baßbuffobegabung von Herbert Bartel und die durch ihre vorzügliche Piano-Kultur auffallende Sopraniſtin Anna-Maria Augenſtein als hoffnungsvollen ſängeriſchen Nachwuchs zu nennen; auch Edeltraut Schmidt ſei nicht übergangen, deren vorzügliches ſtimmliches Material allerdings noch der veredelnden ſtimmbildneriſchen Einwirkung bedarf.

In der Deutſchen Geſellſchaft für Muſikwiſſenſchaft bot der Aſſiſtent am Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitut Dr. Heinrich Husmann eine Aufführung von Bachs „Muſikaliſchem Opfer", der ein Vortrag „Der ſpäte Bach" voranging. Husmann hat ſich mit den letzten Großwerken Johann Sebaſtian Bachs eingehend beſchäftigt, die er auf Grund zahlreicher Kriterien für vorwiegend taſtenmuſikaliſch bedingt hält. Dies trifft nach ſeiner Meinung vor allem auf die „Kunſt der Fuge" zu, und wir behalten uns vor, auf dieſe Fragen näher einzugehen, ſobald die von Husmann in dieſem Sinne beſorgte Ausgabe der „Kunſt der Fuge", die zum Teil ſchon erſchienen iſt, vollſtändig vorliegt.

Ebenſo wie in den Soliſtenkonzerten kommt es auch in der Kammermuſik nur auf die perſönliche Regſamkeit und Aufgeſchloſſenheit der Veranſtalter an, die Werkfolgen durch ſelten zu hörendes Muſiziergut zu würzen. Das Weitzmann-Trio verfügt offenbar über dieſe edlen Tugenden, denn es ſpielte neben Schuberts bekanntem Es-dur-Trio eine muſizierſelige Fantaſie in a-moll von John Ireland ſowie eine feine, ausgeſprochen hausmuſikaliſch ge-

dachte Suite „Kleines Trio über franzöſiſche Themen op. 46 b“ von Alec Rowley; es fand ſich außerdem mit Käte Heidersbach zum Vortrag ſchottiſcher und waliſiſcher Volkslieder von Haydn zuſammen; mit der ſchönen Wiedergabe Schubertſcher und Brahmsſcher Lieder ergänzte die Sängerin ſinnvoll die Werkfolge. Das Weitzmann-Trio beſtritt auch erfolgreich einen Abend im Gohliſer Schlößchen, der im Rahmen der Reihe „Beethovens ſämtliche Kammermuſikwerke“ der Triomuſik des Meiſters gewidmet war. Das Genzel-Quartett führte die Quartettabende dieſer Reihe zu Ende.

Den wahrhaft beglückenden Ausklang der Gewandhaus-Kammermuſiken bildete ein Schubert-Abend mit dem G-dur-Quartett Werk 161 und dem C-dur-Quintett. Das Strub-Quartett, dem ſich im Quintett Auguſt Eichhorn ebenbürtig einfügte, bewies hier wiederum eine Kunſt der Werkwiedergabe, die wohl zum Beſten gehört, was das deutſche Muſikleben der Gegenwart zu bieten hat. Im vorletzten Kammermuſikabend machte das Gewandhausquartett mit dem nachgelaſſenen Streichquartett in C-dur von Engelbert Humperdinck bekannt, das wohl von der erfahrenen Reife eines langen Lebens getragen und geſtaltet iſt, aber mit kriſtallklarer Haltung auch unverminderte Friſche der Empfindung verbindet und infolgedeſſen als einziges Kammermuſikwerk Humperdincks der verdienten Beachtung ſicher ſein darf. Mit dem vollendeten Vortrag einer Reihe Schubertſcher Lieder fand Gertrude Pitzinger uneingeſchränkte Anerkennung.

Nur vorläufig ſei zunächſt berichtet, daß während der Dauer der Ausſtellung „Leipzig, die Muſikſtadt“ im Muſeum der bildenden Künſte Kammermuſiken ſtattfanden und noch ſtattfinden, die ihren Muſizierſtoff dem Schaffen jener Meiſter entnehmen, die in vier Jahrhunderten mit dem Leipziger Muſikleben unmittelbar in Verbindung ſtanden. Dieſe Veranſtaltungen vermitteln ein eindrucksvolles Bild von dem nachgerade unerſchöpflichen Reichtum künſtleriſcher Werte, den Leipzigs Muſikgeſchichte bietet. In Verbindung mit dieſer Ausſtellung ſtand auch noch manches andere Konzert, ſo ein Orgelabend von Werner Buſchnakowſki, der Bach und David gewidmet war, ſowie eine „Orgelmuſik alter und neuer Zeit“, die Günther Ramin in der Thomaskirche ſpielte; ſie enthielt an neueren Werken neben der Toccata und Fuge von Wolfgang Fortner und einem Choralvorſpiel ſowie der Canzona con fugato e-moll des Konzertgebers als Erſtaufführung die Linienpolyphonie von Johann Nepomuk Davids „Ricercare“ zu fünf Stimmen.

# Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Der Geburtstag des Führers wurde in der Staatsoper durch eine feſtliche Aufführung der „Meiſterſinger“ begangen. Sie erhielt ihre beſondere Weihe dadurch, daß Wilhelm Furtwängler die muſikaliſche Leitung anvertraut war; die überlegene Sicherheit, mit der er den muſikaliſchen Verlauf des Werkes betreut, läßt ihn gelegentlich freier, als es ſonſt ein Dirigent wagen dürfte, mit den klanglichen Wundern der Partitur ſchalten und an den leidenſchaftlich drängenden Stellen in breitem hinreißendem Schwung muſizieren, wobei er doch ſtets darauf bedacht bleibt, dem geſungenen Wort den Vorrang im Geſamtklang zu belaſſen. Dieſer großzügigen, und doch aufs kleinſte Detail des Ausdrucks mitbedachten Interpretationsweiſe fügte ſich die erleſene Schar der Darſteller, der Opernchor und das Orcheſter in begeiſtertem Zuſammenwirken ein. Beſonderes Lob gebührt dem gaſtierenden Sänger des David, Herrn Erich Witte vom Wiesbadener Opernhaus, der als vollendeter Interpret dieſer ſcheinbar ſo einfachen, in Wahrheit überaus anſpruchsvollen Partie bewertet werden muß: die Leichtigkeit, mit der er ſeine klangvolle, in der Höhe blendend helle Stimme handhabt, dazu die paſſende Erſcheinung, körperliche Flinkheit und mimiſches Talent machen ihn zu einem Muſterdarſteller des poetiſierenden Schuſterjungen. Von den übrigen Darſtellern, die unſerem ſtändigen Enſemble angehören, ſeien neuerdings Herbert Alſen (Pogner), Ludwig Hofmann (Sachs), Hermann Wiedemann (mit ſeinem klaſſiſch gewordenen Beckmeſſer), Maria Reining (Evchen) und Enid Szantho (Magdalene) hervorgehoben. — Zwei Feſtaufführungen des „Parſifal“, die eine unter Knappertsbuſch, die zweite unter Leopold Reichwein, der nun

nach langer Pause wieder als gern gesehener und geschätzter Kapellmeister an die Staatsoper zurückkehrte, erfolgten nach altem Brauch in der Osterwoche. — Zur würdig-ernsten Feier des Charfreitags hatte der Staatsopernchor Bachs „Matthäuspassion" gewählt. Die Leitung hatte wieder Hans Knappertsbusch, dessen Wiedergabe dadurch ausgezeichnet ist, daß sie in unaufdringlicher Weise durch die Feinheiten der klanglichen Dynamik, insbesondere im Chorsatz, durch Schlichtheit und Wärme der Auffassung stärksten Ausdruck gewann. Luise Helletsgruber, Enid Szantho, Anton Dermota (als Evangelist) und Herbert Alsen, der Meisterchor der Staatsoper, die Wiener Sängerknaben und das Philharmonische Orchester gruppierten sich um Hans Duhan, dessen Christus seit langem als eine überragende Leistung an gesanglichem Ausdruck geschätzt ist. Die Orgel betreute, verläßlich wie immer, Franz Schütz, den Continuo am Flügel ebenso Carl Pilß.

Das Wiener Musikleben nimmt seit den erhebenden Tagen unsrer politischen Umgestaltung einen deutlich merkbaren und von uns dankbar quittierten Aufschwung; es ist schon so, als bemühte sich alles, auch in den künstlerischen Dingen hinter der Größe der Zeit nicht zurück zu bleiben. So ist neben den eben erwähnten Kunstleistungen auch die Aufführung der IX. Sinfonie Beethovens zu bewerten, mit der Oswald Kabasta die diesjährige Konzertfolge der Gesellschaft der Musikfreunde krönend abschloß. Sein impulsives Dirigiertemperament macht ihn zu einem der interessantesten Gestalter auch dieser Partitur, ohne daß der schuldigen Werktreue Abbruch geschieht, mit der er die Sinfonie nach der Größe der ihr innewohnenden Konzeption und allen Feinheiten des Details ausdeutet. Im Soloquartett standen ihm mit gleich hoher Kunstauffassung Erika Rokyta, Enid Szantho, Julius Patzak und Herbert Alsen zur Seite. Franz Schütz hatte den Abend mit einer technisch vollendeten Wiedergabe von Bachs Passacaglia und Doppelfuge in c-moll stimmungs- und wirkungsvoll eingeleitet.

An ihrem letzten Abend griff die „Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker", die uns in dieser Spielzeit so viel an wertvollem Neuen gebracht hatte, zu zweien der größten und bedeutendsten Kammermusikwerke, zu Beethovens Septett und Schuberts Oktett. Sorgfältigste Ausführung, individuelle Feinheit und Empfindung im Ausdruck, Stilgefühl und reine Musizierfreude beherrschten auch das mit stärkstem Beifall aufgenommene Spiel dieser beiden Werke. Es ist nur gerecht, die Namen sämtlicher Mitwirkender, die sich um den Abend verdient gemacht haben, der Herren Schneiderhan, Strasser, Moravec, Krotschak, Freiberg, Wlach, Oehlberger und Rühm mit hohem Lobe hierherzusetzen.

Karl Winkler unternahm den von Erfolg begleiteten Versuch, Händels dreiaktiges Oratorium „Semele" mit guter solistischer Besetzung hervorzuziehen; der alte Stil, der bei einem so ausgedehnten Werk allmählich einer gewissen Gleichmäßigkeit verfällt, wird hier angenehm unterbrochen durch einzelne Arien (besonders der Hera und des Zeus), in denen sich die außergewöhnliche Charakterisierungskunst Händels vorteilhaft vom Ganzen abhebt. — Die Kammermusik hatte ihren großen Tag, als sich drei anerkannte Solistinnen, Christa Richter (Geige), Beatrice Reichert (Cello) und Magda Rusy (Klavier), zu einem Wiener Trio zusammenfanden und in vollendeter Einheitlichkeit ihrer ausgesprochenen Künstlerindividualitäten die Trios von Beethoven (op. 1), Brahms (op. 8) und Schubert (op. 99) zur großen Freude ihrer Zuhörerschaft spielten.

Der politische Umschwung hat auch den Weg für eine ganze Schar von bisher fast unbeachtet gebliebenen, oder geradezu unterdrückten österreichischen Tondichtern frei gemacht, und es ist dem Berichterstatter gar nicht leicht, in knapper Übersicht all das Beachtenswerte anzuführen, das schon in den wenigen Wochen seit der Entwölkung unsres politischen und geistigen Horizonts zum Vorschein kam. Unter den vielen ist vor allem Robert Ernst zu nennen, von dem wir in einem Konzert des NS-Tonkünstlerorchesters unter der bewährten Leitung von Josef Friedrich Gröger eine sinfonische Marschmusik, ferner Chöre und Orchesterlieder hören konnten; die Begabung des Komponisten spricht sich in einem subjektiv persönlichen Stil aus, in der sicheren formalen Haltung und vor allem in dem Vorhandensein wirklicher Einfälle. Von ihm gab dann ein Abend „Wiener Kammermusik und Tonlyrik der Gegenwart" bedeutende Proben seiner besonderen Begabung für das Klavierlied. Stücke, wie die „Entrückung" (auf Worte von Hermann Stuppäck, dem Landeskulturleiter für Österreich) zeugen von einer

naturgegebenen blühenden Melodik, die noch viel des Wertvollen für die Zukunft erwarten läßt. In dem gleichen Kammerkonzert überraschte Leopold Welleba mit zwei prächtigen Klavierstücken, einer Novelette und einer „Carneval" betitelten ausgedehnteren sinfonischen Dichtung in Konzertparaphrase für Klavier, für die Prof. Hans Weber sich als überarbeitender Klaviergestalter wie auch als virtuoser Interpret erfolgreich tätig erwies. Von nachhaltigem Eindruck ist auch die Cellosonate von Paul Königer, gediegene Arbeit, wie alles von ihm, dabei schwungvoll und elastisch in Führung und Ausführung, dem Publikum sehr zu Dank gespielt von dem Cellisten Walter Koch und der Gattin des Komponisten, Frau Gertrude Königer, am Flügel. Die Fantasie für Geige und Klavier von Fritz Skorzeny (mit der trefflichen Lissy Siedek an der Violine) ist ein weit ausgesponnenes, freieres kombinatorisches Spiel mit vielen schönen gesanglichen Episoden. Lieder von Othmar Wetchy und Casimir von Paszthory zeigten die beiden, bereits bekannten Lyriker auf dem Felde schlichter und darum herzlich eindringender Lieder. Zoe Prasch-Formacher und der Tenor Josef Maschkan nahmen sich ihrer mit gutem Gelingen an, an dem auch Fritz Kuba, der stets bewährte, am Flügel mit gewohnter Einfühlung teilhatte. In dem unter der Leitung von Kurt Wöß stehenden NS-Kammerorchester trat vor allem das Cellokonzert in A-dur des jugendlichen Komponisten Alexander Pitamic glänzend hervor, dessen warme blutvolle Kantilene von Emmi Kultscher mit großem musikalischen Elan gespielt wurde. Drei „Ungarische Tänze" von Ernst Ludwig Uray sind liebenswürdige farbiggetönte Stücke; die Orchesterlieder von Ludwig Matovsky (in dem klug verständnisvollen Gesangsvortrag von Fred Grundei) ruhen im Grunde auf den Stimmungen, die dem Orchesterpart zugewiesen sind. Auf der Bahn kontrapunktisch geführter Moderne bewegt sich mit Glück Wilhelm Eipeldauer in seinen „Variationen über ein böhmisches Volkslied". — Eine dritte nennenswerte Veranstaltung gleicher Richtung betitelte sich „Komponisten der Ostmark" und ist dem Sänger Johann B. Falkner zu danken, der mit seiner warmen, schönen, biegsamen und ausdruckskräftigen Stimme, neben der gleichfalls lobend anzuerkennenden Sopranistin Walli Iraut, eine ganze Schar jüngerer Lieder-Komponisten zu Ansehen brachte: Kurt von Tenner mit ernsten archaisierenden Gesängen, Georg A. Freihardt und Hugo G. Wolf mit volksliedhaft einfacheren, solche mit charakterisierend anschmiegsamer Klavieruntermalung von Herbert Wieninger und ganz besonders selbständig begleitete von Oskar Dietrich, die im Rahmen einer überlangen Programmfolge sich um die Lieder von Ernst Geutebrück schlossen, die ich als die Perlen des Abends bezeichnen möchte, ohne damit Ehre und Verdienst der anderen, eben genannten schmälern zu wollen.

Ein besonders erlesener Kunstgenuß war für uns der Liederabend von Julius Patzak. Hier nie oder fast nie Gesungenes von Richard Strauß und Pfitzner, unbekannte Lieder von Schubert (!), bildeten die großen Hauptgruppen seines Programms, von gewaltigen Arien aus seinem Opernrepertoire wirksam unterbrochen oder vielmehr zusammengehalten; denn bei einem Künstler von der Art Patzaks gibt es nur ein ununterbrochenes Schwelgen in einem fast unerhört reinen Genuß, der uns bald jubelnde Begeisterung, bald innigste Ergriffenheit, ja selbst Tränen abnötigt. Zu seiner Begleitung hatte er sich den jungen, aus Wien stammenden, aber ebenso wie Patzak erst in München nach wahrem Wert gewürdigten, ideal auf dem Flügel begleitenden Hans Altmann mitgebracht. Die beiden Künstler wurden unzähligemale gerufen und zu zahllosen Zugaben genötigt, mit denen sie als echte Vermittler des Höchsten und Schönsten bereitwilligst ihre dankbaren Zuhörer immer wieder beschenkten. — Zwei Klavierabende machten Aufhorchen: zunächst die Pariser Pianistin Jeanne Manchon-Théis, indem sie in einem sorgsam ausgewählten Programm Proben der französischen virtuosen Klaviermusik vorführte; ihr Spiel ist durch technische Sicherheit und beherrschte Kraft ausgezeichnet und hat einen entschieden männlichen Zug, dem es am wohlsten zu sein scheint, wenn alles ins Markige gesteigert und zur höchsten Machtentfaltung gebracht wird. Wenige Tage darauf hörten wir Walter Kerschbaumer spielen, und wie vielfältiger erwies sich wiederum seine Art, den Flügel zu behandeln! Auch ihm ist die Wucht und Größe zu Gebote, mit denen er an den Stellen, wo es sein soll, seinen Beethoven (Es-dur-Konzert) und seinen Brahms (B-dur-Konzert) ausstattet, daneben aber ist ihm ein besonders Kostbares gegeben: er singt auf seinem

Inſtrument, und zwar in einer zu Herzen gehenden, wahrhaft hinreißenden und doch ſo natürlichen Art, daß man dies und nicht etwa bloß die virtuoſe Beherrſchung alles Techniſchen, im Zuſammenhang mit dem großen Zug ſeiner Auffaſſung, als das eigentlich Tiefſte ſeiner Künſtlerſchaft empfinden muß. Kerſchbaumer gehört, was ich übrigens ſchon vor Jahren ausgeſprochen habe und immer wiederholen möchte, in die vorderſte Reihe der lebenden Pianiſten. Wie ſehr er geſchätzt wird, ergab ſich nicht nur aus dem teilnehmenden Mitgehen und Mitempfinden des Publikums, ſondern auch aus der ſichtlichen frohen Mitarbeit des prachtvoll klingenden, gleichfalls längſt in die erſte Reihe eingerückten Sinfonieorcheſters und ſeines, in den feinſten Regungen verſtändnisvoll mit dem Soliſten übereinſtimmenden großzügigen Leiters Oswald Kabaſta.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

Von Marlott Vautz, München-Kaiſerslautern.

Aus den im letzten Februarheft genannten Silben waren folgende Worte zu bilden:

1. Jacquard
2. Undulazione
3. Landolfi
4. Intervall
5. Unger
6. Saraſate
7. Wohltemperiert
8. Evacuant
9. Iſori
10. Silbermann
11. Mixolydiſch
12. Anakruſis
13. Nänie
14. Nicolai
15. Schillings
16. Chrotta
17. Witt
18. Aluminophon
19. Neuma
20. Elmendorff
21. Nachſatz
22. Waldſtein
23. Eſtampida
24. Incarnatus est
25. Saint Saëns

Der zeitgenöſſiſche Tonſetzer, den man aus den Anfangsbuchſtaben lieſt, iſt

Julius Weismann

Seine Werke:

Schwanenweiß — Tanzfantaſie — Schnitterlied

Ob ſich die Rätſelaufgaben in frühen Jahrhunderten, ob in unſerer Gegenwart bewegen — immer ſind unſere Rätſelfreunde eifrig bei der Arbeit um der Findigkeit des Aufgabenſtellers den Rang abzulaufen! So auch diesmal, wenn es auch nicht ohne einige Stoßſeufzer abging! Aus den eingegangenen richtigen Löſungen hat nun das Los entſchieden:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Sanitätsrat Dr. Gerhard Weibgen-Nürnberg;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Margarete Bernhard-Radebeul;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Margarete Katz, Hagen i. W.;
je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Amtsgerichtsrat G. Gland-Schlotheim, Studienrat Erich Lafin-Greifenberg i. Pr., Kantor Paul Türke-Oberlungwitz und Amadeus Neſtler-Leipzig.

Weiter entſchied die Rätſelkommiſſion: je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— erhalten: Helmut Bräutigam-Leipzig für ſeine geſchickte und humorvolle Zuſammenfügung der Rätſelworte zu einer Konzertanſage in Verſen „Konzert der Senſationen“; Lehrer Fritz Hoß-Salach, für ſeinen „Maientanz für Klavier“ von entzückender Leichtigkeit des melodiſchen und rhythmiſchen Schwungs; KMD Arno Laube-Borna für ſeine dichteriſche Wanderung zu den Muſikpolen Freiburgs; Erich Margenburg-Wittenberg für ſeinen vortrefflichen Spiegelkanon für 2 Violinen, in dem die erſten vier Takte jeder Stimme einem Weismann-Kanon entnommen ſind; Oberſtudiendirektor Carl Rorich-Nürnberg für ſeinen kleinen Sketch, ein kleines ſinniges Bühnenſtück: Faune (Männerſtimmen) und Lichtelfen (Frauenſtimmen) ſingen in nächtlicher Schilflandſchaft die Löſungsworte in wechſelndem Chor, eine Ausgeſtaltung, die von feinem Humor, reicher Erfindungsgabe und gutem Können zeugt, und — last

not least — KMD Richard Trägner für seine anmutige beschwingte Tanz-Fantasie in fis-moll für Klavier zu zwei Händen!

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— erhalten: Martha Brendel-Augsburg für ihr lustig-anmutiges Gedicht über die Aufgabe; Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. für seinen „Gesang an Julius Weismann"; Prof. Georg Brieger-Jena für seine kleine Fughetta für Orgel über ein schlichtes, getragenes Thema; Studienrat Martin Georgi-Thum für sein liebenswürdiges, fröhliches Streichtrio „Schnitterlied"; Konzertmeister Werner Göhre-Münster i. W. für seinen wirkungsvollen Treueschwur für Männerchor; Rektor R. Gottschalk-Berlin für seine treffenden Verse „Kniffliches aus dem Musikbereich"; Walter Heyneck-Leipzig für seinen Hymnus an Julius Weismann; Lehrer Rudolf Kocea-Wardt für seine beiden dem Komponisten gewidmeten „Abendlieder" für eine Singstimme mit Klavier, in denen ebenfalls die Verehrung für den deutschen Musikschöpfer schönsten Ausdruck findet; Günther Mache, stud. phil., Jena, für sein Impromptu romantique für Solovioline, Streichquartett und Klavier, das gute Veranlagung verrät, und Kantor Max Menzel-Meißen für sein sauber gearbeitetes „Albumblatt an Julius Weismann".

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.—: die Musikstücke von Carl Ahns-Jena und J. Kautz-Offenbach und Lehrer Bruno Wamslers-Lauscha/Th. heitere Versezeilen „Faschingsrätsel 1938". Wir bitten alle Preisträger um recht baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Richtige Lösungen gingen uns ferner noch zu von:

Henry Apelles, Jugendpfleger, Stettin — Robert Aschauer, Linz/D.
Walter Baer, Lommatzsch/Sa. — Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — M. Berta Betz, Musiklehrerin, München — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M. — Lehrer Brieger, Saarau —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße/O.-Schl. —
Paul Döge, Borna b. L. —
Arthur Görlach, Postmeister, Waltershausen i. Th. — Gertrud Grau, Jena —
Adolf Heller, Karlsruhe/B. — Ursula Hoffmann, Jena — Schwester Lotte Hollenbach, Bad Blankenburg — Josef Huber, Organist, Essen —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer — Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf —
Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße/O.-Schl. —
MD Hermann Langguth, Meiningen —
H. Oksas, Budwethen, Kr. Tilsit-Ragnit — Roland Orlamünder, stud. phil., Weimar —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Dr. Max Raab-Freiwalden, Generalsekretär der Handels- und Gewerbekammer, Reichenberg/B.
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianist, Hagen i. W. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — Ernst Schumacher, Emden —
Ernst Tanzberger, Gymn.-Musiklehrer, Jena —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Martha ter Vehn, Emden/O. —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf/CSR. — Irma Weber, Heidelberg —
Studienrat A. Zimmermann, Stollberg i. E.

Einer richtigen Lösung fehlte die Unterschrift.

# Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Ferdinand Kirnberger, Darmstadt.

a — bel — ber — ber — cu — e — e — ed — ei — el — er — er — gar — ger — ha — hör — im — in — ke — kunst — lau — le — le — lei — lei — li — li — lieb — ly — ly — ma — man — me — na — nes — ni — o — on — po — pri — re — sän — se — see — si — sitz — tät — ter — to — um — val — ward.

Aus vorstehenden Silben sind Wörter von folgender Bedeutung zu bilden:

1. Singe, wem Gesang gegeben.
2. Die gleichzeitige Anwendung zweier Tonarten.
3. Ein Insekt, das schöner vibrieren kann, wie mancher Geiger.
4. Titel einer Ballade von Löwe.
5. Klaviergeklimpel.



Dr. Heinz Ihlert
ſpricht zu den Feſtteilnehmern



Oberbürgermeiſter Dr. Kracht
begrüßt die Feſtgäſte



Prof. Dr. Friedrich Blume, der Leiter des Chorfeſtes
rechts: Prof. Bernhard Iverſen-Kiel



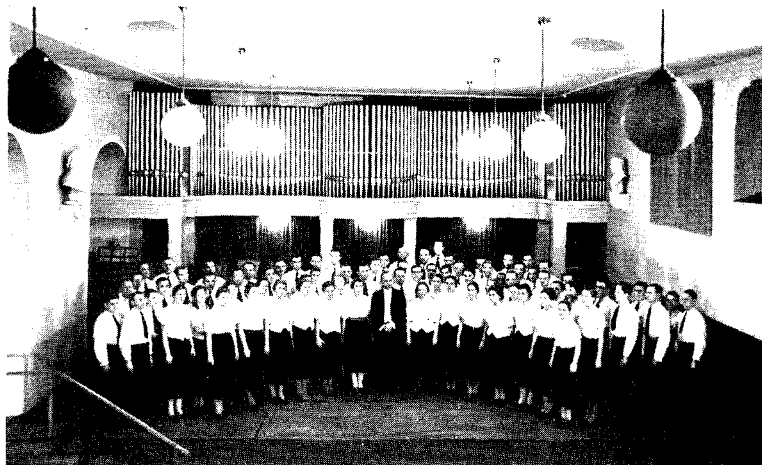


Sonntagskonzert im Freien

## Feſt der Chöre in Schleswig-Holſtein

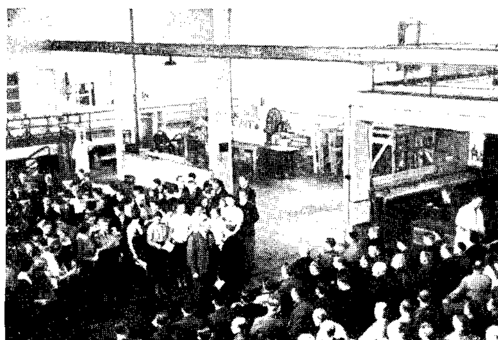
Aufnahmen Lund-Flensburg

Zu dem Bericht von Erich Hoffmann-Flensburg



Aufnahme Held

Chor der Musikhochschule Weimar
nach dem Semesterschlußkonzert, dem Abschluß der Thüringenfahrt 1938



Werkkonzert in der Möbelfabrik Lang, Zeulenroda



Abschied von Waltershausen



Werkkonzert in der Mechanischen Weberei Brösel in Greiz

Thüringenfahrt 1938 der Weimarer Musikhochschule

Aufnahmen K. H. Hooge-Eisenach

Zu dem Bericht von O. Eckardt: „Glückhafte Musikantenfahrt“

6. Englischer Komponist.
7. Tonabstände.
8. Ein italienischer Komponist kirchlicher Werke.
9. Oper von Puccini.
10. Aufenthalt der griechischen Götterlieblinge, wozu selbstverständlich auch die Musiker gehören.
11. Musikalische Wiederholung.
12. Eine Blüte, die manche Menschen besser aus den Frühlingsliedern, wie aus der Natur kennen.
13. Die Kunst des Dilettanten.
14. Was den Menschen erst zum Künstler macht.
15. Ein Mensch, der den Künstler zur Verzweiflung, aber auch zur letzten Begeisterung bringen kann.
16. Deutsche Landschaft, in der ein bekannter Opernkomponist, ein Vermittler zwischen Weber und Wagner, geboren wurde.
17. Ein rumänischer Komponist.

Sind die richtigen Wörter gefunden, so geben die ersten Buchstaben von oben nach unten gelesen und die Endbuchstaben, ebenfalls von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von Schumann in „Musik und Musiker". St ist ein Buchstabe.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. September 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

*

Rätselkanon im Aprilheft (S. 407).

Für die vielen Rückfragen einen kleinen Fingerzeig: Man ersetze das Wort „notengetreuer" durch „intervallgetreuer".

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Joseph Ahrens: Ricercare a-moll für Orgel. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Rudolf Bach: Tragik und Größe der deutschen Romantiker. 8°. VIII und 142 S. Geb. Rm. 5.50. Duncker & Humblot, München.

Henri Barraud: Poème für Orchester. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Conrad Beck: Ecce gratum. Liederspiel für Mittelschulen. Klavierauszug Rm. 1.50, Chorpartitur Rm. —.30. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Camillo Carlsen: 10 Choralvariationen für Orgel über den Psalm „Auf meinen lieben Gott". Werk 48. Rm. 2.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

G. Dietz: Berggeist-Ouverture. Werk 22. Arthur Parrhysius, Berlin.

Hans Dünschede: Valse capriccio für Violine und Klavier. Werk 15. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Eduard Eichler: Elementar-Violinschule. 2. Heft. Albrecht Oertel, Würzburg.

Erich Gutzeit: Der Flieger. Ouverture. Werk 26. Arthur Parrhysius, Berlin.

Max Henning: Toccata und Fuge G-dur für Orgel. Werk 77. Westend-Verlag, Berlin.

James Jeans: Science & music. University Press, Oxford.

Julius Klaas: Sieben Lieder nach Dichtungen von Hermann Löns für eine Singstimme mit

Klavier. Werk 45. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Julius Klaas: Die Schwalben. Für hohe Stimme und Klavier. Werk 13, Nr. 1. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Julius Klaas: Serenade für hohe Stimme und Klavier. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Ernst Klusen: Das Musikleben der Stadt Krefeld. 8°. 101 S. Brosch. Rm. 2.50. Albert Fürst Nachf., Krefeld.

Franz Krieg: Altenglische Gedichte für eine mittlere Singstimme und Gitarre. Rm. 1.20 no. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

S. Lloyd: Music and sound. 181 S. Oxford University Press, London.

Oskar Loerke: Anton Bruckner. Ein Charakterbild. 8°. 292 S. S. Fischer, Berlin.

Alfred Lorenz: Richard Wagner. Ausgewählte Schriften. 2 Bände, jeder Band 500 S. mit insgesamt 45 Abbildungen auf 32 Tafeln und 1 Ahnentafel. In Leinen je Rm. 8.50, brosch. Rm. 7.20. (Band 7 und 8 der Reihe „Klassiker der Musik in ihren Schriften und Briefen".) Bernhard Hahnefeld, Berlin.

Götz Mayerhofer: Maria im Schnee. Ein Weihnachtslied, einstimmig mit drei begleitenden Instrumenten. Werk 11. Partitur Rm. 1.50, Stimmen je Rm. —.25. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Leopold Mozart: Menuett. Für Klavier bearbeitet von Hanns Wolf. Rm. 1.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Joseph Müller-Blattau: Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis. Lieferung 11—19. Je Lieferung Rm. 3.20. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion-Potsdam.

Richard Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst, Band III: Die Psychologie der einzelnen Künste (Tanzkunst, Dichtung, Musik, Ornamentik, Baukunst, Plastik und Malerei). 2. unveränderte Auflage mit 5 Tafeln. Brosch. Rm. 3.80. Ernst Reinhardt, München.

Sigfrid Walther Müller: Konzert F-dur für Fagott und Orchester. Werk 56. Ernst Eulenburg, Leipzig.

August von Othegraven: Deutsche Volkslieder für Sopran, Alt und Klavier. Heft 4. Rm. 2.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Felix Raabe: Festmusik für Orchester mit Schlußgesang für einstimmigen Chor nach J. G. Fichte. Arthur Parrhysius, Berlin.

Kurt Rasch: Toccata für großes Orchester. Werk 27. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Walter Rein: 6 Schweizer Volkslieder für dreistimmigen Männerchor. Partiturausgabe Nr. 1, 2, 3 und 6 je Rm. —.20 no., Nr. 4 und 5 je Rm. —.30 no. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Hermann Reutter: Gesang des Deutschen. Kantate. Klavierauszug Rm. 5.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Erich Ruprecht: Der Mythos bei Wagner und Nietzsche. Seine Bedeutung als Lebens- und Gestaltungsproblem. (Sammlung „Neue Deutsche Forschungen", Abteilung Philosophie, Band ·) 257 S. gr. 8°. Brosch. Rm. 10.—. Junker und Dünnhaupt, Berlin.

Philippine Schick: Vom Frieden der Liebe. Liederzyklus für Sopran und Klavier. Werk 29. Ph. Grosch, Leipzig.

Anton Schiegg: Das ABC des praktischen Redners und Sängers. Rm. 2.50. Dr. Heinrich Buchner Verlag, München.

Ottmar Schreiber: Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850. (Sammlung „Neue Deutsche Forschungen", Abteilung Musikwissenschaft Band 7.) 319 S. gr. 8°. Brosch. Rm. 12.—. Junker & Dünnhaupt, Berlin.

Willy Sendt: „Trutzlied" und „Ans Werk" für vierstimm. Männerchor. Werk 16, 1 und 2. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Max Sturm: Sechs Klavierstücke. Heft I (Nr. 1 bis 3) Rm. 2.—, Heft II (Nr. 4—6) Rm. 2.40. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Siegel: Drei Frauenlieder (Lotte Berger). Werk 96 b. Nr. 1—3 je Rm. 1.20. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Hermann Simon: Mitte des Lebens. 15 Choräle und Lieder für einstimmigen Gesang mit Orgel oder Klavier nach Gedichten von Rudolf Alexander Schröder (Geistliche Hausmusik, Folge 1). Verlag Merseburger & Co., Leipzig.

Hermann Simon: Der Kreuzweg. Eine musikalische Andacht nach Ruth Schaumanns Bildwerk und Gedichten. Für einstimmigen Gesang (Gemeinde, Chor oder Solo) mit Orgel (oder Klavier). Ausgabe für einstimmigen Gesang mit Orgel Rm. 2.40. Melodiesingebuch Rm. —.30. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Hermann Simon: Die Seele des Weins. Vier ernsthafte Trinklieder für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung. Musikverlag R. und W. Lienau, Berlin-Lichterfelde. Carl Haslinger qdm. Tobias, Wien I.

Hermann Simon: Pans Flucht (Otto Julius Bierbaum). Eine lyrisch-humoristische Szene für Sopran (oder Tenor) mit fünf Bläsern (Flöte, Oboe — auch Englisch Horn —, Klarinette, Fagott, Horn) oder mit Klavierbegleitung (1937). Partitur Rm. 5.—, Stimmen Rm. 3.—, Klavierauszug Rm. 3.—. R. und W. Lienau, Berlin-Lichterfelde. Carl Haslinger qdm, Tobias, Wien I.

# BESPRECHUNGEN

***Bücher:***

HANS JOACHIM MOSER: Die Musikfibel. Bilder von Ernst Böhm. L. Staackmann Verlag in Leipzig. 1937.

„Wie die Kinderfibel vor allem weiteren Lesestoff benutzt wird, so möchte diese Musikfibel am Portal zu einem reicheren Bücherschatz für Tonkunst-Befreundete stehen als kleines, Anregung schaffendes Vorspiel vor dem Studium musikgeschichtlicher oder musiktheoretischer Lektüre." „So werden wir versuchen, eine kleine Kulturgeschichte der wechselnden Klangideale und der verschiedenen Musikertypen zu entwickeln . . ."

Mit diesen Sätzen aus der Einleitung sind Sinn und Aufgabe der Moser-Böhmschen Musikfibel klar aufgezeigt. Scheint es demnach so, als ob das anspruchslos auftretende Büchlein (140 Seiten stark) nur Musikanfängern dienen könne und wolle, so erweist näheres Zusehen diesen Schein als trügerisch. Ist doch in den Abschnitten „Altertum, Exotik, Das Mittelalter, Renaissance und Barock, Von der Klassik zur Moderne, Einzelentwicklungen" eine Unmenge pfundigsten Wissens niedergelegt und vom Zeichner durch das Bild erläutert worden. Die Musikfibel stellt sich so in der Tat als „eine kleine Kulturgeschichte der wechselnden Klangideale und der verschiedenen Musikertypen" dar — wobei die Begriffe „Klangideale" und „Musikertypen" recht weit, d. h. recht inhalts- und beziehungsvoll verstanden werden dürfen. Denn es kommen nicht nur „Klangideale" und „Musikertypen", sondern es kommen ebensosehr die seelisch-geistigen Strömungen, die beide tragen und bedingen, zur Sprache. Ja, der Leser wird sogar mitunter mitten hinein in strittige Zeit- oder Werkfragen geführt. Z. B. bei J. S. Bach. Die „Musikfibel" vermittelt also Belehrung und Anregung in Fülle. Immer aber bringt sie beides in nicht nur weiser, sondern in geradezu meisterhafter Beschränkung auf das Notwendigste und Wesentlichste. Mosers lebensvoller Erzählerton tut das Seinige dazu, alle trockene Nur-Sachlichkeit zu vermeiden und das Ganze zu einem von Anfang bis Ende fesselnden Lesebuch zu gestalten. Daß immer wieder Brücken zur Gegenwart geschlagen werden und die Darstellung dadurch noch mehr an Anschaulichkeit und praktischer Brauchbarkeit gewinnt, sei nicht vergessen zu erwähnen. „Spielleute und Stadtpfeifer", „Militärmusik", „Tanzkapellen", „Jugendmusik" — um nur einige wenige Beispiele zu nennen — bringen hierfür ausgezeichnete Belege. Sehr dankenswert sind auch die unter „Einzelentwicklungen" zusammengefaßten Abhandlungen über die Instrumentengruppen „Flöten, Waldhorn, Laute, Geigen, Klavier, Harfe und Orgel".

Ein besonderes Wort der Anerkennung verdienen die zahlreichen Zeichnungen Ernst Böhms. Sie vereinigen sachliche Treue mit klarer, holzschnitthafter Strichführung und, wo es angeht, auch mit künstlerischer Komposition. Immer aber sind die Bilder mit erlesenem Geschmack in das gedruckte Wort eingeordnet worden, wie überhaupt die technisch-künstlerische Ausstattung der „Musikfibel" vorbildlich genannt werden muß.

Alles in allem: ein Buch, das Freude macht und sich daher bald viele Freunde erwerben wird. Reinhold Zimmermann.

PAUL STURM: Grundfragen eines neuen Kirchenliedes. Schriftenreihe: Aufbau im „Positiven Christentum". Gebr. Scheur, Bonn.

Der Grundgedanke dieser reichhaltigen und ernstzunehmenden Schrift ist der, daß alles Wiederentdecken und Wiedererwecken der alten Musik, hier im besonderen des reformatorischen Liedes, keinen zukunftsträchtigen Sinn hat, wenn sich daran nicht neues Schöpfertum entzündet, zumal in der Zeit nationalen Aufbruchs. Schlagend und treffend bezieht sich der temperamentvolle Verfasser auf Luthers Gedankengänge: „Meinen Deutschen bin ich geboren, meinen Deutschen will ich leben" oder: „Ich will dem Volke aufs Maul sehen." Nicht recht leuchtet mir ein, warum der Verfasser gerade in den „führenden" Kirchenmusikern seine Gegner sieht; er ist höflichst gebeten, sich in dem einschlägigen Kapitel seiner Schrift einer etwas konkreteren Ausdrucksweise zu bedienen oder wenigstens zu definieren, unter welchen Umständen er einen Kirchenmusiker für „führend" ansieht.

Für verdienstvoll, wenn auch nicht ganz konsequent durchgeführt, halte ich seinen Versuch, die rassischen Erkenntnisse unserer Zeit auf die Bewertung der Kirchenliedmelodien anzuwenden. Hier dürfte sich gerade eine Berührung zwischen Sturms Bestrebungen und den Bestrebungen seiner vermeintlichen Gegner, die das reformatorische Liedgut stärker beleben wollen, ergeben: ich glaube aus Sturms Ausführungen über den ureuropiden, dinarischen und nordischen Liedstil trotz seiner Würdigung der verschiedenen musikalischen Stammeseigenschaften der Deutschen doch wohl herauslesen zu dürfen, daß ihm die Liebe der Jugend zur Kirchentonalität, d. i. im Grunde zu altnordischem Ahnenerbe, sympathisch ist. Hier trifft er sich aber trotz aller Polemik mit den Kräften bei den Kirchenmusikern, die das „alte" Lied, die „alte" Orgelmusik, die „alte" Chormusik pflegen, um Abwege des — sagen wir einmal: 19. Jahrhunderts oder des Pietismus zu bekämpfen. Daß er gegen reaktionäre Tendenzen in der Pflege der alten Musik scharf vom Leder zieht, womit er vor allem die grundsätzliche Ablehnung alles Neuen

auf Grund des Beharrungsgesetzes meint, das sei ihm aufrichtig gedankt.

Im Grunde ist Sturms Schrift ein starker Beweis dafür, daß es ein neues Kirchenlied heute schon gibt; das beweisen nicht nur die vereinzelten von Sturm vorgelegten Liedproben, die trefflich gewählt sind. Ein stärkerer Beweis ist die Tatsache, daß um das neue Kirchenlied, das in der Stille gewachsen ist, aber auch im Sturm entstand, gekämpft wird.

Prof. Friedrich Högner.

ARTHUR PRÜFER: Einführung in Richard Wagners Lohengrin; Bayreuth, Carl Gießel 1937. 8°. 121 Seiten.

Das große Buch Prüfers von 1909 über das „Werk von Bayreuth" konnte in seinem ganzen Umfang noch nicht neu aufgelegt werden. Wohl aber erschienen einzelne Abschnitte in neuer Bearbeitung, die auf den Stand der gegenwärtigen Forschung gebracht wurden. Während der Lohengrin-Abschnitt im früheren Buch 30 Seiten beanspruchte, ist er jetzt auf 121 angewachsen. Die Darstellung faßt die Ergebnisse aller bisherigen Schriften, die mit umständlicher Sorgfalt verzeichnet werden, zusammen und behandelt ausführlich die Entstehung des Werkes, die Quellen, den Gedankengehalt und die Musik. Da der „Lohengrin" heute durch die Bayreuther Festspiele 1936/37, durch die Berliner Gralswoche 1938 und durch die dem Bayreuther Vorbild folgenden Neuinszenierungen vieler Theater, z. B. in Düsseldorf und Stuttgart, in den Vordergrund rückte, aus der Oper zum Drama sich wandelte, ist eine Schrift wie die Prüfers zu begrüßen, weil sie den Leser über Werk und Wiedergabe unterrichtet. Bei der Benützung der Literatur hätte man nur mitunter mehr Kritik gewünscht. So sollte z. B. des „namhaften Gelehrten Hermann Wirth" Deutung des Namens Lohengrin als „Feueranger" in einer ernst zu nehmenden Arbeit fortbleiben. S. 26 erscheint irrtümlich Natalie Planer (Frau Bilz) immer noch als die „jüngere Schwester von Wagners erster Gattin". Zum viel umstrittenen 2. Teil der Gralserzählung ist zu erwähnen, daß er heute nicht nur im Klavierauszug des Heftes von Wagners „sämtlichen Liedern" (1916) vorliegt, sondern auch in Ballings kritischer Ausgabe der Partitur. Zuweilen hätte man in der Darstellung straffere Zusammenfassung gewünscht. Aber trotzdem darf das Buch als die bislang gründlichste Arbeit über „Lohengrin" bestens empfohlen werden.

Prof. Dr. W. Golther.

EUGEN SCHMITZ: Richard Wagner, wie wir ihn heute sehen; Dresden, Verlag Heimatwerk Sachsen, 1938. 8°. 104 S.

Die knappe entwicklungsgeschichtliche Betrachtung, die Schmitz 1918 veröffentlichte, ergänzt das vorliegende Bändchen, das die neuen Quellen zur Kunde vom Leben des Meisters, die neuen Gesichtspunkte musikalischer und weltanschaulicher Fragen aufnimmt, um dadurch zu zeigen, was Wagner für uns heute bedeutet. Die einzelnen kurzen Abschnitte sind mit treffenden Schlagworten gekennzeichnet, die eine gute Übersicht über Wagners Leben und Schaffen gewähren. Wenn der Verfasser am Schlusse die Vielseitigkeit Wagners hervorhebt, so betont er doch, daß die musikalische Wirkung auf das Volk die stärkste ist. Aber gerade von hier aus gilt es immer wieder, die Zuhörer auf die tiefen und weiten Hintergründe dieses musikalischen Schaffens hinzuweisen. Glasenapps und Chamberlains Bücher sollten nicht mit dem üblen Fremdwort „offiziös", das den Beigeschmack des Tadels enthält, dem Leser genannt werden. Eine Nebenabsicht der Schrift zielt darauf, die Zugehörigkeit Wagners zum sächsischen Kulturkreis im Weichen, Schwärmerischen, Träumerischen, aber auch im Streitbaren, Kämpferischen aufzuzeigen. Diese Eigenschaften scheinen mir allerdings ebenso gemeindeutsch zu sein, als obersächsisch. S. 9 spricht Schmitz vom „echten altererbten Sachsentrotz Widukindschen Gepräges", was irrig ist, da die mitteldeutschen Obersachsen mit den Altsachsen nicht unmittelbar zusammenhängen. Sie sind bekanntlich mitteldeutsche Siedler auf slawischem Gebiete in der Ostmark, wobei etwas gegen Eichenauer gesagt werden durfte. Prof. Dr. W. Golther.

WALTER SERAUKY: Samuel Scheidt in seinen Briefen. Gebauer-Schwetschke Nachf., Halle, 1937.

Der um die Erforschung der Musikgeschichte Halles verdiente Hallische Dozent Dr. Serauky gibt anläßlich des 350. Geburtstages des für die gesamtdeutsche Orgelkunst bedeutsamen althallischen Orgelmeisters Samuel Scheidt dessen Briefe heraus, soweit sie sich in Archiven erhalten haben und wieder bekannt geworden sind, mit ergänzenden und erläuternden Ausführungen. Sind es auch insgesamt nur sieben Briefe, so bieten sie doch im Verein mit dem, was Serauky dazu zu sagen weiß, einen guten Einblick in Persönlichkeit und Leben des alten Organisten und Komponisten.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

RUPERT IGNAZ MAYR: Ausgewählte Kirchenmusik. In der Reihe „Das Erbe Deutscher Musik", herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Band 1 der Landschaftsdenkmale Bayerns (Band 37 der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern"). Henry Litolffs Verlag, Braunschweig 1936.

In dem vorgelegten Denkmälerband hat Karl Gustav F e l l e r e r eine sehr gute Auswahl aus den Werken des altbayerischen Komponisten Rupert Ignaz Mayr (1646—1712) getroffen, die besagt, daß dieser talentierte altbayrische Komponist auf dem Gebiete der konzertanten Kirchenmusik neben den zeitgenössischen Meistern der evangelischen Kantatenkomposition in Ehren bestehen kann. Der Band enthält sieben lateinische Solokantaten mit sehr variabler Instrumentalbesetzung, mehrere

Motetten mit und ohne Instrumente, darunter die Offertorien der Fastensonntage im Stilo antico, schließlich sieben konzertant gearbeitete Vesperpsalmen. Das Musikgeschichtliche über Rupert Ignaz Mayr, über die Bedeutung seines Wirkens in Eichstätt, München und Freising hat Fellerer im Archiv für Musikforschung Jahrgang 1, 1936 niedergelegt. Dr. Johannes Maier.

JOSEF HEBENSTREIT: Anton Bruckner. 215 Seiten. Kart. Rm. 3.50, in Leinen gbd. Rm. 4.20. Verlag Laumann, Dülmen.

Ein Volksbuch über Leben und Werk Anton Bruckners im guten Sinne, von einem Brucknerenthusiasten geschrieben, der im Berufe Lehrer ist. Sieht der Verfasser Bruckner in einer Reihe „Katholischer Männergestalten" vom konfessionellen Standpunkte, so geschieht dies ohne Verfälschung oder Sentimentalisierung dieser urkräftigen oberösterreichischen Bauerngestalt und ihrer überzeitlichen Sendung. Das Buch kann als ein guter Wegweiser zum Wesen und Werk des Meisters von St. Florian angesehen werden; durch eine geschickte Verarbeitung der gesamten Brucknerliteratur erscheint es überdies einwandfrei sachlich fundiert. Als Hauptquelle diente hier dem Verfasser insbesondere die grundlegende Monumental-Biographie von Göllerich-Auer. Dr. Joh. Maier.

GÜNTHER RAMIN: Das Organistenamt, III. Freies Orgelspiel, Vor- und Nachspiele. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 5382.

Mit vorliegendem Band wird ein Werk abgeschlossen, dessen Anfänge in das Jahr 1924 zurückreichen, in eine Zeit, wo der Herausgeber von seinem durch Tradition geweihten Thomas-Organistenamt aus noch zur „Verantwortung den hohen Aufgaben des Organistenberufes" gegenüber aufrufen mußte. Eine Mahnung, „die vielfach erstarrte musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste mit wirklichem, Kräfte ausstrahlendem Leben zu erfüllen" war damals nötig. Heute erstreckt sich die Ausbildung der jungen Organisten nicht mehr nur auf die Aneignung des technischen Rüstzeugs, sie erfolgt vor allem im Hinblick auf den Gottesdienst, auf das Liturgische. So gewinnt auch die alte und neue Orgelmusik über ihre rein künstlerisch-musikalische Bedeutung hinaus wieder Verbindung zum Gottesdienst, und ein Blick auf die Programme kirchenmusikalischer Feierstunden (Metten und Vespern) zeigt, wie man in der Kirche bestrebt ist, Orgelmusik wieder dahin zu verpflanzen, woher sie erwuchs. So braucht der Organist für sein Amt ein größeres Repertoire auch freier, d. h. nicht choralgebundener Orgelmusik (als Vor- und Nachspiel zu verwenden), von der ihm vorliegender Band eine natürlich nur kleine Auswahl stilistisch unterschiedlicher Kompositionen an die Hand gibt. Seit Karl Straubes Veröffentlichungen „Alter Meister des Orgelspiels" 1904 erfolgten zahlreiche Ausgaben und praktische Bearbeitungen deutscher Orgelmusik, die — sonst oft nur in Gesamtausgaben zugänglich — in Auswahl weiteren Kreisen bekannt gegemacht wurden. Das, was Günther Ramin vor Jahren schon in einem bei Kistner erschienen Band „Orgelwerke berühmter Meister" tat, setzt er jetzt im III. Teil seines Organistenamtes unter Einbeziehung von Werken lebender Tonsetzer fort. Hugo Distler und Johann Nepomuk David sind vertreten mit je einem Ricercare und Günther Ramin mit seiner Canzona und Fugato e-moll op. 8 a. Distlers Ricercare, dem — die Ligatur deutet wohl darauf hin — die Anfangszeile des Lutherschen Glaubensliedes als Thema zu Grunde liegt, stellt jene historisch ältere Form dieser Kompositionsgattung dar, die mehrere, das ursprüngliche Thema rhythmisch variierende Imitationsteile aneinanderreiht, während Davids Ricercare — eine kunstvoll gearbeitete fünfstimmige Fuge — auf die Form des Ricercare im 18. Jahrhundert verweist. Beide Werke kamen auf dem Fest der deutschen Kirchenmusik in Berlin Herbst 1937 zur Uraufführung. Ramins Canzona con Fugato trägt improvisatorischen Charakter. Man ist geneigt, das Werk als schriftliche Fixierung einer jener Fantasien anzusprechen, mit denen der Thomasorganist oft die Besucher der Leipziger Motetten am Schluß überrascht. Den größeren Teil des Bandes füllen Werke alter Meister (Buxtehude, Pachelbel, Bruhns, Joh. Seb. Bach, W. Fr. Bach), die z. T. auch schon in anderen Sammlungen veröffentlicht wurden. Interessant sind Vergleiche zwischen den Einrichtungen für praktischen Gebrauch der einzelnen Bearbeiter. Für den Herausgeber vorliegenden Bandes sind, wie das Vorwort sagt, seine eingehenden Studien an der Arp Schnitger-Orgel zu St. Jakobi-Hamburg maßgebend gewesen. Auf die Introduktion und Passacaglia d-moll von Max Reger, ein Gelegenheitswerk des Meisters ohne Opus-Zahl, und ihren dynamischen Aufbau, wie er in Ramins Einrichtung erfolgt, sei besonders hingewiesen. Die Veröffentlichungen fast aller großen Orgelwerke Regers (ausgenommen die Straubesche Sammlung Regerscher Präludien und Fugen im Peters-Verlag) sind dynamisch überbezeichnet und praktisch oft nicht ausführbar. Ramins Einrichtung ist vorbildlich und kann dem aufmerksamen Betrachter Erkenntnisse prinzipieller Art vermitteln, die ihm wertvolle Dienste bei der Erarbeitung Regerscher Orgelmusik leisten.

Prof. Michael Schneider.

### *Musikalien:*

#### für Klavier

WALTER NIEMANN: Musik für ein altes Schlößchen. Anton Böhm und Sohn, Augsburg.

Prof. Dr. Walter Niemann gibt mit seinem Werk 147 eine dreisätzige, liebenswürdig-anmutige Suite heraus, die sich stilistisch der Vorlage (Goh-

liser Schlößchen, Leipzig) sehr fein anpaßt und als „echter Niemann“ voll warmer Empfindung, wie klanglicher und satztechnischer Delikatessen steckt. Grete Altstadt-Schütze.

CARL RORICH: „Gestalten“. Willi Martin, Nürnberg-Leipzig.

Fünf charakteristische Klavierstücke, die ebenfalls eine Bereicherung der Konzertliteratur um einen geist- und wirkungsvollen Zyklus darstellen. „Eulenspiegel“, „Don Quichotte“, „Eremit“, „Colombine“ und „Medea“ bilden die programmatischen Vorwürfe, welcher gleichermaßen mit Witz, Charme, innerer Vertiefung, origineller Erfindung und interessanter Rhythmik in farblich reizvollem, Banalitäten geschickt vermeidendem Tongewand erstehen und ziemliche Anforderungen an die technische Gewandtheit des Spielers stellen.

Grete Altstadt-Schütze.

ARMIN KNAB: „Lindegger Ländler“. B. Schotts Söhne, Mainz.

Das Werk bildet ein wahres Schulbeispiel dafür, mit knappesten Mitteln unbedingt Originelles zu sagen. Diese bunte Folge eigengeprägter, herbvolkstümlicher Stücke wird im Fortgeschrittenen-Unterricht bestimmt gute Figur machen.

Grete Altstadt-Schütze.

JULIUS WEISMANN: „Musikalischer Wochenspiegel“ Werk 123. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die Stücke bilden nicht nur rhythmisch, melodisch und harmonisch eine instruktive Sammlung, sondern enthalten auch manch polyphonen Vorgeschmack. Grete Altstadt-Schütze.

MARTIN FREY: Im Schatten Bachs. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Eine ausgezeichnete Zusammenstellung kleinerer und größerer Klaviermusiken aus der Barockzeit: Christ. Graupner, Gottfried Grünewald, J. A. Hasse und G. Ph. Telemann, die sich bereits für die reifere Mittelstufe eignet.

Grete Altstadt-Schütze.

JOH. SEB. BACH: Die Kunst der Fuge. Für Klavier zu 4 Händen bearbeitet von Bruno Seidlhofer. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XXXVII, Heft 2. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es wird kaum eine Bearbeitung der Kunst der Fuge geben, die besser als diese vierhändige Ausgabe Seidlhofers geeignet wäre, Bachs Riesenwerk allgemein bekanntzumachen. Die vorliegende Bearbeitung folgt der kritischen Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, in der Anordnung der Kontrapunkte der Gräserschen Vorschrift. Bisweilen sind in der vierhändigen Setzweise Oktavverlegungen vorgenommen. Die Vortragszeichen Seidlhofers sind vorzüglich. Dieser Ausgabe möchte man begeistert weiteste Verbreitung wünschen.

Prof. Friedrich Högner.

ISIDOR STÖGBAUER: Präludium und Fuge (e-moll) und Sonatine (C-dur) für Klavier zu zwei Händen. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Zu dem dunkelblütig vergrübelten Präludium und der schattenschweren Fuge in e-moll steht in reizvollem Gegensatz die wunderbar wie der zarte Wiesenwind der böhmerwäldischen Heimat flutende, leise verträumte Sonatine. Hans Watzlik.

K. GANZER u. L. KUSCHE: Vierhändig. Ernst Heimerau, München.

Dieser „Führer für Freunde des Vierhändigspiels und des Spiels auf zwei Klavieren“ will kein vollständiges Verzeichnis aller vorhandenen Klavierliteratur dieser Gattung geben, sondern er möchte ein Wegweiser „zu den wertvollsten Originalwerken“ sein. Jedes der aufgeführten Originalwerke wird durch eine eingehende und warmherzige Besprechung dem Leser und Spieler nahe gebracht. Es wäre zu begrüßen, wenn bei einer Neuauflage doch noch einige wertvolle Literatur hinzugefügt würde. Ferner eine Frage: Hat D. G. Türk wirklich „nur noch dem Historiker etwas zu sagen?“ Als wertvolle Erstveröffentlichung enthält das Buch die neuentdeckte vierhändige Sonate W. A. Mozarts, die er als Neunjähriger schrieb. Dieses Werk darf als die erste noch heute lebenskräftige Komposition für vier Hände gelten.

Jedem verantwortungsbewußten Musikerzieher, dem das Vierhändigspiel eine selbstverständliche und wichtige Aufgabe im Unterricht bedeutet, wird durch dies Buch wertvolle Anregung und Bereicherung geboten. Das Vorwort von L. Kusche birgt manch beachtenswerten Hinweis. Jedoch ist sehr zu wünschen, daß der Schilderung des pädagogisch völlig unfähigen Musiklehrers bald eine solche folgen möge, welche auch dem ernst und lebendig wirkenden Musikerzieher gerecht wird.

A. Kaempffer.

M. P. HELLER: Kleine Werke großer Meister für die klavierspielende Jugend. Richard Birnbach, Berlin.

Eine sehr gute gemeinte Klaviersammlung mit „instruktiv bearbeiteten“ Stücken aus Meisterwerken der Klassiker und Romantiker (Klaviermusik, Kammermusik, Symphonie) mit sehr dankenswerten musikgeschichtlichen Einführungen zu jedem Meister. Was soll man aber dazu sagen, wenn man hier das Thema der bekannten Mozartschen A-dur Klaviersonate „erleichtert“ in G-dur, das bekannte f-moll Moment musical von Schubert in e-moll wiederfindet. Man muß sagen, ein Schüler, der Schumanns „Armes Waisenkind“ eben noch nicht spielen kann, wie es im „Album für die Jugend“ steht, muß warten bis ers kann. Das ist pädagogischer und „instruktiver“ als die Stücke willkürlich zu beschneiden. Dr. Joh. Maier.

für Violine

ALBERT HÖSL: Sonate für Violine und Klavier Werk 4. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die dreifätzige Sonate verrät die Hand des routinierten Mufikers, der die Form beherrfcht. Der erfte Satz (Allegro) erfcheint etwas fchwülftig. Der zweite Satz (Adagio) beginnt ftimmungsvoll. Anklänge an bekannte Motive herrfchen vor. Der letzte Satz (Vivace) beginnt mit einem guten, markanten Motiv, das der Autor aber nicht weiterfpinnt. Die Sonate bietet beiden Spielern in technifcher und tonlicher Beziehung mancherlei Anregung, da der Verfaffer für beide Inftrumente klangvoll zu fchreiben weiß.

Prof. Adrian Rappoldi.

I. L. EMBORG: Duo für Klavier und Violine Werk 85. Verlag Dania, Kopenhagen.

Diefe Sonate erfordert von beiden Spielern ein liebevolles Verfenken in die Satzkunft des Verfaffers. Diefer, offenbar ein Kirchenmufiker, beherrfcht die Toccatenform aufs befte. Darüber hinaus ift feine Mufik eigenartig und gemahnt an das nordifche Volkstum. Unnötig zu betonen, daß die einzelnen Sätze gut durchgearbeitet und in der Form beherrfcht find. Das Werk ift nicht lang und deshalb um fo wirkfamer. Guten Spielern, denen daran liegt etwas Neues zu bringen, ift das Werk wärmftens zu empfehlen.

Prof. Adrian Rappoldi.

EDMUND RUBBERA: Sonate No. 2. For Violin and Piano. Oxford University Press, London.

Der im Ausland wohlbekannte Komponift beginnt auch in Deutfchland mit feiner Mufik Fuß zu faffen und dies mit vollem Recht. Die vorliegende Violin- und Klavierfonate zeigt uns, daß Rubbera feine eigene Sprache fpricht. Im erften Satz (Allegretto liberamente e scorrevole) verarbeitet der Verfaffer wirkungsvoll ein einziges fchwungvolles Thema. Über dem zweiten Satz (Lento e dolante), Lament überfchrieben, ruht durch Verwendung eines fchwermütigen Motivs, wobei der Verfaffer die übermäßige Secunde bevorzugt, eine eigenartige Stimmung. Der letzte Satz (Allegro vivo e ferore) verarbeitet ein motorifches Thema, deffen aufpeitfchendem Rhythmus fich niemand entziehen kann.

Prof. Adrian Rappoldi.

für Violoncello

MAX FIEDLER: Zwei Stücke für Violoncello und Klavier, op. 19; Nr. 1 „In memoriam", Nr. 2 „Gavotte" (Herma Fiedler gewidmet). — Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

In Zittau, der Hauptftadt jener fächfifchen Laufitz, der außer — wie am bekannteften — dem Romantiker Marfchner noch viele bedeutende Mufiker wie: Melchior Franck, Johann Adam Hiller, Johann Gottfried Schicht, Friedrich Johann Schneider, Ernft Friedrich Richter, Edmund Kretfchmer, Guftav Adolf Thomas und Hermann Zumpe entftammten, wurde Max Fiedler im Jahre 1859 geboren. Der fpätere Weltruhm des Meifterdirigenten ließ feine nicht minder wertvollen Kompofitionen leider etwas in den Hintergrund treten. Und doch hat gerade diefer hervorragende deutfche Mufiker auf allen Gebieten der Tonkunft hoch fchätzenswerte Werke gefchaffen, die gelegentlich feines 80. Geburtsjahrs (1939!) wieder zum mindeften an den Orten feiner verdienftreichen Tätigkeit (Berlin, Effen, Hamburg) erklingen follten. Aber auch befonders feine engere Heimat möge die Verpflichtung empfinden, die Schöpfungen diefes berühmten Dirigenten aufzuführen, denn fowohl feine Kammermufik — wie auch Orchefterwerke und dazu Lieder und Klavierftücke verdienen es durchaus.

Einen zwar kleinen, aber dennoch auffchlußreichen Einblick in die abgeklärte Schaffensweife des großen Tonkünftlers gewinnt der Violoncellfpieler aus den vorliegenden reizvollen Kompofitionen Werk 19. Wenn es fich dabei gewiß auch nur um Gelegenheitsftücke handeln mag, fo erkennt der einfühlfame Hausmufiker daraus doch voll und ganz, wie der fympathifche Komponift in hervorragendem Maße auch im Reiche mufikalifcher Kleinkunft Außergewöhnliches zu geben vermag. Wie die Bezeichnung „In memoriam" befagt, ift es dem Tondichter wohl in dem erfteren langfamen und nachdenklichen Stück in d-moll darum zu tun, den Blick in die Vergangenheit zurückzulenken und die Erinnerung an ein inniges geiftiges Erleben zweier gleichgeftimmter Seelen in Tönen zu fchildern. Dabei fpielen natürlich neben einer zarten und ausdrucksvollen Melodiebildung — übrigens günftig liegende — Sextendoppelgriffe eine entfprechende Rolle. Dem Violoncelliften ift bei mittelfchwerer Ausführbarkeit reichlich Gelegenheit zur Entwicklung fchöner Cantilene gegeben, die von akkordlich durchfichtiger z. T. harfenartig und romantifch anmutender Klavieruntermalung getragen wird.

In gewiffem Gegenfatz zu diefem meditierenden und ernften Tonftück fteht die luftige und frifche „Gavotte" in ihrem befchwingten Tanzrhythmus. Das neckifche Hauptthema in D-dur, deffen Geftaltung in der charakteriftifchen Achtelbewegung dem Titel gemäß gar nicht anders als auf alter Grundlage beruhen kann, wird jedem Ausführenden Freude bereiten. Eine Unterbrechung durch den mufettenartigen Trioteil in G-dur bringt wünfchenswerte Abwechfelung, indem der Violoncellofpieler zu der von fummenden Baßquinten orgelpunktmäßig begleiteten Melodie des Pianofortes feine hüpfenden Spiccato-Figuren hinwirft.

Es ift ein von Problemen unbefchwertes hohes Mufizieren in den beiden volkstümlich gehaltenen Vortragsftücken, welches diefelben unverbildeten

Hörern liebenswert erscheinen läßt. Und an solcher gesunden Gebrauchsmusik für Violoncello besteht auch heute noch immer wieder Mangel, so daß Max Fiedler mit diesen zwei vortrefflich gearbeiteten Stücken vielen, wenn auch technisch nur mittelmäßig fortgeschrittenen Spielern eine dankenswerte Gabe darbietet.

F. Peters-Marquardt.

FRIEDRICH-KARL GRIMM: Rhapsodie Espagnole op. 46 und Ballade op. 52 für Violoncello und Klavier. — AFA-Verlag, H. Dünnebeil, Berlin W.

Um es vorweg zu sagen: an die einwandfreie Wiedergabe dieser beiden kurzen — vom Standpunkt des verantwortungsvollen Cellisten aus gesehen — gar nicht leicht zu erarbeitenden, aber im höchsten Grade interessanten Charakterstücke impressionistischer Haltung, dürften sich eigentlich nur Künstlerhände wagen. Der ohne Zweifel hochbegabte Berliner Komponist, der schon durch manches von der Fachwelt lobend anerkannte Musikwerk beredtes Zeugnis seines in hoher Schule erworbenen beträchtlichen Könnens abgelegt hat, gab auch mit den vorliegenden zwei Tonbildern wiederum einen sicheren Beweis dafür, daß er in besonderem Maße dank seiner bedeutenden Fähigkeiten auch gerade die kleineren Formen musikalischer Satzkunst bestens beherrscht und auf diesem oft unterschätztem Gebiet wie wenige seiner Zeitgenossen zu Hause ist. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß solche Miniaturmalereien zwei Spieler erfordern, welche die unbedingt notwendige Einfühlung in die Klangfarbenskala dieses auf nicht ganz leicht zugänglichen Pfaden wandelnden Tonkünstlers von Natur aus mitbringen. Dann aber kann der meisterliche Vortrag dieser Stücke eine dankbare Aufgabe bilden, und die beiden Kostproben der zugleich feinsinnigen und effektreichen Muse des talentvollen Tonmalers werden gewiß auch auf weitere Kreise im Konzertsaal ihre schöne Wirkung nicht verfehlen.

Die „Rhapsodie Espagnole", Werk 46, Prof. Dr. Paul Graener, dem heutigen Führer des Berufsstandes der Deutschen Komponisten, zugeeignet, gibt sich in ihrer schwungvollen Art als eine melodisch und rhythmisch dem spanischen Nationalcharakter wohlangepaßte Komposition mit tänzerischem Einschlag, mit welcher der Autor dem Altmeister einen Dank abstattet. Die zwar durchaus ursprüngliche, aber mit modernsten harmonischen Mitteln geschaffene Phantasie bietet einem über technische Schwierigkeiten erhabenen Cellisten treffliche Möglichkeiten zu klangvoller Gestaltung bis in die höchsten Lagen des Instruments. Der mit denselben wohlvertraute Komponist (Daumenaufsatz!) hat seine Partie allerdings, wie schon betont, mit schwierigen Sechzehntelläufen und Oktaven in hohen Positionen sowie Flageolets ausgestattet, die allein bei meisterhafter Ausführung ihre rechte Wirkung tun werden.

Die „Ballade", Werk 52 Nr. 1 ist dem Solocellisten der Berliner Staatsoper Carl Dechert gewidmet worden und erweist sich in ihrem dem Titel entsprechenden, erzählenden Ton als eine den Violoncellcharakter ausgezeichnet treffende Komposition in gemäßigterem Zeitmaß. Die ausdrucksvolle Führung der durchweg gesangsreichen Melodiestimme des Cellos verhilft dem — wie die vorhergehende Rhapsodie — nicht übermäßig umfangreichen Werk zu prächtiger Entfaltung und bildet so vermöge ihrer unmittelbaren Einprägsamkeit einen geeigneten Gegensatz zu jenem ersten Vortragsstück, dem hingegen gerade in heutiger Zeit im Hinblick auf die aktuelle nationalspanische Erhebung vermehrte Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Cellovirtuosen zu wünschen wäre.

Friedrich-Karl Grimm schuf jedenfalls mit den beiden auch im Klavierteil klanggesättigten Impressionen zwei famose eigenartige und empfindungsstarke Stücke von bestrickender Originalität, die vorzüglich wegen ihrer wohltuenden Kürze sich vorteilhaft in manche Vortragsfolge von Celloabenden zur Auflockerung des Programms einbauen lassen dürften. F. Peters-Marquardt.

### für Kammermusik

DAS STREICHQUARTETT. Leichte originale Streichquartettsätze alter Meister. Simrock Elite Edition 975.

Von Walter Höckner herausgegeben, eine begrüßenswerte neue Sammlung, die geeignet ist, endlich einmal mit den leidigen Quartettbearbeitungen von Symphonie- und Sonatensätzen oder Liedern aufzuräumen. Hier sind nur Original-Quartettsätze alter deutscher und italienischer Meister herausgegriffen, zum Schluß ein ganzes Dittersdorf-Quartett, alles gut mit Phrasierungszeichen versehen. Bei durchaus anspruchsloser Technik aller Instrumente bildet dieses Werkchen eine längst erwünschte Vorstufe für den angehenden Quartettspieler. Herma Studeny.

### für Gesang

HANSMARIA DOMBROWSKI: Drittes Liederheft für eine mittlere Stimme und Klavier nach Gedichten von Hermann Löns. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien, Preis 1.50 Rm.

Nach den ersten beiden Liederheften dieses sympathischen Tonsetzers, die sich noch verschiedenen Dichtern zuwandten, findet man hier wieder einmal den Versuch, dem verhaltenen Wesenskern Löns'scher Dichtung musikalisch näher zu kommen. Man kann ihn sehr wohl gut heißen, weil er bei aller Freiheit des Klanges stets zuchtvoll und zurückhaltend in den aufgewendeten Mitteln und in der Strenge der themengebundenen Form bleibt. Besonders das neckische letzte Lied „Der Spuk"

wird allen Freunden eines gepflegten Liedstiles willkommen sein. Dr. Otto Riemer.

HERMANN SIMON: Die Seele des Weins. Vier ernsthafte Trinklieder für eine Baß-Stimme mit Klavierbegleitung (1937). Musikverlag R. u. W. Lienau, Berlin-Lichterfelde. Carl Haslinger qdm. Tobias, Wien I.

Jede neue Liedveröffentlichung von Hermann Simon fesselt nicht nur durch die Musik, sondern ebenso sehr durch die Auswahl der Dichtungen, an denen sich die Schaffenskraft entzündet hat. Eine Gruppe „Ernsthafte Trinklieder" zu vertonen ist an sich schon ein nicht gerade alltägliches Unterfangen, und es zeugt für die Belesenheit des Komponisten, daß er vier Gedichte ausfindig zu machen wußte, die ausgezeichnet als „ernsthafte" Trinklieder zusammenpassen: Ein feierlicher „Vorspruch" aus der Lyrik Anakreons in Mörikes Übersetzung; „Der einsame Trinker" von Nikolaus Lenau mit seiner ernsten Beschaulichkeit; Christian Felix Weißes neckische „Aufmunterung an Chloe" als heiterer Gegensatz, und als wiederum ernsten Abschluß ein Gedicht der französischen Renaissance, „Die alte Mathurine". In der Führung der Gesangslinie macht sich mehrfach jene Gestaltungsweise bemerkbar, die bereits heute als hervorstechendes Kennzeichen der Simonschen Musik gelten kann: aus der Sprache wächst sinnvoll eine Tonfolge heraus, die sowohl rezitativisch wie melodisch ist, aber nicht zwischen beiden Elementen schwankt, sondern sie zu einer vokalen Ausdrucksweise vereinigt, die geradezu als musikalische Überhöhung der Sprache erscheint. Der „Vorspruch" ist in dieser Art gehalten, und der „Einsame Trinker" meditiert hartnäckig auf einem einzigen Ton, den er im weiteren Verfolg, der gesteigerten inhaltlichen Spannung entsprechend, durch seinen Oktavton erweitert. In diesem Lied ist diese Ausdrucksweise jedoch reizvoll untermischt mit ausgesprochen melodisch gestalteten Bögen, die im nächsten Lied dann vorherrschen, jedoch stark tanzrhythmisch unterbaut, bis schließlich im letzten Lied das melodische Prinzip gewissermaßen in Reinkultur erscheint. So ergeben sich reizvolle Kontraste zwischen den einzelnen Liedern, und dies wird durch die Klavierbegleitung noch unterstrichen; denn jedes Lied gewinnt dem Klavierklang eine besondere, dem jeweiligen Ausdruckscharakter angemessene Wirkung ab, die im ersten Lied harfenartig, im zweiten nach Art eines Bläsersatzes, im dritten mandolinen- und gitarrenmäßig und im letzten streichquartetthaft gehalten ist. Dabei ist die Begleitung immer klaviermäßig, der Komponist setzt eine Art „Variation des Klavierklanges" im Dienst des Liedausdruckes ein. So schließen sich diese Lieder, die schon als Einzelgebilde geschlossene Kunstwerke darstellen, auch von der Klavierbegleitung her zu einem Ganzen zusammen, und dieser Liedkreis, der einer so weltlich-diesseitigen Sphäre wie der Zecherfreude gewidmet ist, erhält noch einen besonderen Hintergrund durch das Wissen um seelische Bezirke, die jenseits der Diesseitigkeit liegen. Diese spürbare Hintergründigkeit verleiht diesen „ernsten" Trinkliedern vor allem ihre überzeugende Kraft. Dr. Horst Büttner.

HUGO RASCH: Fünf Gesänge des Hafis, op. 16. Vier Gedichte von Wilhelm Busch, op. 17. Drei Lieder nach alten Texten, op. 21. Friedrich Mörike Musikverlag, Inh. Hans Gützkow, Stettin. 1937.

Drei Liederhefte, von denen jedes sein eigenes Gesicht hat. Dem Leben zugewandte Sinnenfreude erfüllt die von Hans Bethge wundervoll nachgedichteten Lieder des Hafis. Raschs schön geschwungene Melodiebögen, vermählt mit zauberhaftem Klavierklang von schwebender Rhythmik und transparent schillernder Harmonik, schmiegen sich ihnen aufs innigste an. Unendlich zarte Töne stimmt er an in „Die Himmelsbogen" und „Die liebende Nachtigall", in „Genesung" erlebt man leidenschaftlichen Aufschwung, der in einem Klavierzwischenspiel gesteigert nachklingt, und im letzten Stücke „Der Verschmähte" wird sogar hochpathetischer Liebeskummer verkündet. Ein köstlicher Einfall ist in „Die Freundin des Hafis" das unbeschwerte Hauptmotiv, das in sequenzartigem chromatischem Abstieg sich von G-dur über Ges-dur nach F-dur elegant hinabschlängelt.

Durchschimmert schon diese anmutigen Erotika allerlei musikalischer Humor, so noch mehr in op. 17, worin er vier charakteristische Gedichte des großen Diesseitsphilosophen aus seiner „Kritik des Herzens" vertont hat. Ob er sich nun mit dem rauhen Mann in der Juppe, mit dem Knaben, der beim Tischgebet eifrig der Schönheit des jungen Fräuleins huldigt, oder dem Unentbehrlichen musikalisch auseinandersetzt oder singt „Die Liebe war nicht geringe", überall verbreitet Hugo Rasch sogleich eine Atmosphäre von behaglicher Stimmung, und die feinen Pointen weiß er durch unaufdringliche parodistische Wendungen zu belichten.

Im dritten der genannten Hefte (op. 21) steht an erster Stelle die schmerzliche Klage „Das Kreuz am Wege", die ein tief-religiöses Gefühl offenbart. Von volksliedhafter Haltung sind die beiden andern Gesänge, denen Nachdichtungen von Will Vesper zugrundeliegen, so das innige Liebeslied „Mein Herz hat allzeit Verlangen" und das geistliche „Laß dich nur nichts dauern" (nach Paul Fleming). Im musikalischen Satz spürt man bei aller Schlichtheit die Hand des Meisters.

Dr. Hans Kleemann.

HUGO DISTLER: Neues Chorliederbuch. Vierte Folge: Kalendersprüche. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hugo Distlers kraftvolle, urwüchsige Chormusik zu Worten von Heinz Grunow wird sich ihren

Weg bahnen, atmet frischen Ruch der Scholle. Diese Kalendersprüche fordern nur einen wendigen, blutvollen Dirigenten und einen größeren, guten Chor. Dr. Joh. Maier.

WALTER LOTT: Deutsche Chormusik: Singebuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Als 4. Liederbuchveröffentlichung des Reichsverbandes gibt hier Walter Lott eine ganz ausgezeichnete Auswahl aus der deutschen Chorliteratur vom 15.—19. Jahrhundert. Sehr gut vertreten ist in dieser Sammlung das altdeutsche Chorlied und Madrigal des 15. und 16. Jahrhunderts, kurz das Chorlied des 17. Jahrhunderts, ausführlich das Liedgut des 18. Jahrhunderts (teilweise schon in zeitgenössischen Bearbeitungen) und schließlich ausgiebig das Volkslied in durchwegs hochstehenden und abwechslungsreichen Bearbeitungen namhafter zeitgenössischer Komponisten (teilweise mit Instrumenten). Der billige Preis der Sammlung steht in keinem Verhältnis zu dem auserlesenen Reichtum des Inhalts. Die bekannte taktstrichlose Übertragung (nur mit Abteilungsstrichen) eignet sich nicht für alle Chöre. Dr. Joh. Maier.

# K R E U Z U N D Q U E R

## Frau Professor Gisela Göllerich zum 80. Geburtstag.

Von Paul Günzel, Linz/Donau.

„Zu allen Zeiten haben in hervorragender Zahl Deutsche der Ostmark tapfer mitgeholfen an der Gewinnung jenes geistigen Alldeutschland, das durch keine politischen Grenzen beengt, das echteste Schaffen unseres Volkstums auf allen Gebieten der Kunst und des Lebens bergend, eine ideale Macht geworden, der sich heute die ganze Kulturmenschheit beugt." (Aus der Brucknerfestrede 1891 von August Göllerich.)

Frau Professor Göllerich gehört in jenen erlesenen Kreis dieser genannten Mitkämpfer. Wie ein Markstein des geistig hochwertigen Lebens steht die 80jährige als Wegweiserin der Kunst zwischen Vergangenheit und Zukunft, hochgewertet wie einst die weise Priesterin in altgermanischen Gauen. Geistig von unendlicher Spannung vereinigt sich in ihr Erfahrung und Beobachtung einer pianistischen Kultur, die nur eines kennt: der Kunst zu dienen. Mutter und Künstlerin zugleich — die den Kampf ums Dasein bis in unsere Tage auskämpfen muß — ist Gisela Göllerich weit über die Grenzen der Ostmark als hervorragende Konzertpianistin, Musik- und Klavierpädagogin hochgeschätzt.

Kein Geringerer als Franz Liszt hat ihre Begabung erkannt und nach Kräften gefördert. Rührende Treue bewahrt die Altmeisterin auch heute noch dem großen Künstler und gütigen Menschen durch stilistische Neubelebung seiner Werke in eigenen Konzerten.*)

1858 als zweite Tochter des Beamten der ungarischen Hofkanzlei Alfred Voigt von Leitersberg in Wien geboren, war ihr musikalisches Talent schon in frühester Jugend entdeckt. Mit fünf Jahren erhält sie bereits den ersten Klavierunterricht von ihrer Mutter, einer beachtenswerten Beethovenspielerin. Als Sechzehnjährige fand sie Aufnahme in die Budapester Musikakademie, deren Direktor Franz Erkel — berühmter ungarischer Tondichter und Klaviermeister — sie nach vorangegangenem Prüfungsspiel mit den Worten: „Endlich eine Begabung, auf die ich Liszt aufmerksam machen kann" dem Beherrscher der musikalischen Welt und Präsidenten der Akademie bestens empfahl. Der Meister, der sie kurz darauf hörte, war von Giselas Spiel, ihrem seelischen Vortrag und brillantem Rhythmus so beeindruckt, daß er sie in seinen eigenen Kurs aufnahm und ihr das Liszt-Stipendium der ungarischen Musikakademie verlieh; es war mit einem Weiterstudium bei ihm in Weimar verbunden.

Nach längerer Konzerttätigkeit heiratete Gisela Voigt 1881 den Notar und Großgrundbesitzer Joh. v. Paszthory-Rozsa; aus dieser Ehe stammen drei hochmusikalische Kinder: Gisela, die von der Wiener Akademie diplomierte Pianistin, die ausgezeichnete Geigerin Palma (Schülerin Joachims), Trägerin des großen Mendelssohn-Preises und Besitzerin der Medaille für Kunst und Wissenschaft, und Casimir v. Paszthory, der als ausgezeichneter Cellospieler sich jetzt ganz der Komposition widmet; seine reizenden Opern mit grunddeutschen Märchentexten, seine Kammermusikwerke und Lieder sind bedeutend und nehmen eine vermittelnde Stellung zwischen Romantik und neudeutschem Schaffen ein.

*) Vergl. ZFM Juniheft 1936, S. 262 f.: Gisela Göllerich, „Meine Studien bei Franz Liszt" mit Bildbeilage.

1893 ging Frau Giſela mit Auguſt Göllerich, dem rühmlichſt anerkannten Bruckner-biographen und unvergeßlichen Muſikförderer der Landeshauptſtadt Linz, ihre zweite Ehe ein; auch aus dieſer entſproſſen zwei muſikaliſch begabte Kinder, Erika und Auguſt. Erſtere iſt verheiratet an den erſt kürzlich durch ſein Buch „Aus Hitlers Jugendzeit" bekannt gewordenen Diplom-Kaufmann Hugo Rabitſch, der letztgeborene Sohn Auguſt ſteht als Fliegerhauptmann in der Kampfflieger-Staffel Lechfeld bei Augsburg.

Daß Giſela Göllerich trotz ihres hohen Alters heute noch in öffentlichen und Sendekonzerten für die Kunſt ihres Meiſters wirbt und ein Publikum von Berlin bis Wien und Budapeſt begeiſtert, iſt ein Geſchenk höherer Macht. Grundgütig in ihren menſchlichen Beziehungen, tritt ſie ſtets kampfbereit für das kulturelle und muſikwiſſenſchaftliche Erbe ihres Gatten Auguſt Göllerich ein, deſſen grundlegende Brucknerbiographie im Verlag Guſtav Boſſe erſchienen iſt. So ſteht dieſe Frau und Künſtlerin vor uns, ungebrochen an Geiſt, ſtark in ihrer heroiſchen Seele, ſäend und gebend allen, die aufnahmebereit ſind. Wir beugen uns vor ihrer Kraft und ihrem Lebensmut, aber auch vor ihrer menſchlichen Güte.

## Hugo Raſch 65 Jahre.

Von Dr. Friedrich Welter, Berlin.

Als Dr. Paul Graener beim Kammermuſikabend der 3. Reichstagung der Fachſchaft Komponiſten auf Schloß Burg a. d. Wupper das Wort ergriff, um in herzlichen Glückwünſchen Hugo Raſch als Jubilar zu feiern, da war man erſtaunt. Mit Recht. Denn niemand hätte in dieſem elaſtiſchen Künſtler einen 65-Jährigen vermutet. Dieſe ungeminderte Arbeitsintenſität konnte man gerade in den letzten Jahren des Aufbaues gebührend beobachten. Denn ſeit 1933 führt Hugo Raſch die Geſchicke der Fachſchaft Komponiſten, zunächſt als Stellvertreter von R. Strauß und nunmehr von Paul Graener. Welch eine Unſumme von Kleinarbeit, von taktiſcher Klugheit, von menſchlicher Einfühlungskraft hier in Verhandlungen mit Behörden, im Umgang mit dem beſonderen „Völkchen" der Tonſetzer uſw. ſeiner harrte, und wie er ſich dieſer Aufgaben virtuos entledigte, — das kann eigentlich nur der Näherſtehende recht würdigen.

Auch als Schaffender, als Komponiſt ſorgfältig angelegter, innere Kultur und weitreichende vokale Kenntnis verratender Lieder konnten gerade die letzten Jahre für Hugo Raſch äußerſt glückhaft werden. Wir nennen außer den früheren Liederheften (darunter die ungemein erfolgſicheren und vielgebrachten „Buſch-Lieder") als neue Gaben die „3 Lieder nach alten Texten" (Op. 21), „5 Geſänge des Hafis" (Op. 16) und „4 Gedichte von W. Buſch" (Op. 17), ſämtlich erſchienen im Verlag F. Móricke-Gützkow, Stettin. Dieſe Geſänge leben von einer feingefügten, dem Wortakzent und dem Dichterton ſorgfältig nachſpürenden Melodielinie, die durch eine bewegliche, aber im Grunde doch ſparſame Harmonik ihre Farbe, durch einen klangvollen wie ſelbſtändig geführten Klavierſatz ihre Stütze erhält. Jene auf Schloß Burg von dem Bariton R. Schramek-Wien geſungenen Lieder — und er brachte ſie authentiſch! — zeigten H. Raſch vom eigenbetonten Volksliedſtil her, der, formal abgerundet, den Gefühlswert unmittelbar hervortreten ließ („Ich hab mich ganz verloren", „Maria mit dem Kinde", „Wenn ich nachts", „Ich wollt' zu Land" und „Der Mond iſt aufgegangen").

Bedauerlicherweiſe brachten aber die Jahre nach 1933 die Beendigung zweier Tätigkeiten, die Hugo Raſchs früheres Wirken entſcheidend beſtimmt hatten: ſeine Tätigkeit als Geſangspädagoge von hohen Qualitäten — und mancher Sänger wie manche Sängerin danken ihm die Gediegenheit ihrer ſtimmtechniſchen Ausbildung! —, dann den Abſchluß ſeines muſikkritiſchen Wirkens. Seit 1911 gehörte ſeine Kraft und künſtleriſche Erfahrung neben anderen Zeitungen vornehmlich der A. M. Z. als enger Mitarbeiter von Paul Schwers. Wenn er 1929 Kämpfer für Adolf Hitler wurde und dieſes den Bruch mit manchem alten Freunde bedeutete, wenn er ſpäter bis 1934 ſeine ganze Einſatzbereitſchaft der Berliner Muſikredaktion des V. B. lieh, ſo nehmen wir alles dieſes als ſchönſte Beſtätigung ſeiner inneren Schwungkraft im Zeichen fortſchreitender Entwicklung. Iſt es noch nötig, auf Hugo Raſch, den 65-Jährigen, die üblichen Geſundheits- und Schaffenstoaſte auszubringen? Er beſitzt und pflegt ja beides. Per multos annos hoffentlich!

# „Deutſch ſein heißt: eine Sache um ihrer ſelbſt willen tun".

Ein Dankeswort an Leopold Reichwein.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Am 16. Mai iſt Leopold Reichwein ſechzig Jahre alt geworden. Er iſt Schleſier, was er, obwohl er unſerem Wiſſen und Gefühl nach als ein unlösbarer Beſtandteil zum Kulturleben ſeiner Wahlheimat Wien gehört, in Sprache und Empfinden nicht leugnen kann, Schleſier, wie Jakob Böhme, Eichendorff und die Schuberts. In Breslau, der Stadt, in der einſt Lützow ſeine Scharen um ſich ſammelte und Friedrich Wilhelm III. den Aufruf an ſein Volk richtete, wurde er geboren. Dort beſuchte er das Realgymnaſium am Zwinger. Dort begann auch, als er ſeine Studien an der Berliner Muſikhochſchule abgeſchloſſen hatte, ſein künſtleriſcher Lebensweg, der ihn über Mannheim und London (Covent Garden) nach Karlsruhe führte, wo er als erſte Tat die Aufführung von Pfitzners „Armen Heinrich" vollbrachte. 1913 wurde er in der Eigenſchaft eines „k. u. k. Hofkapellmeiſters" nach Wien berufen, ſeiner künftigen Heimat, in der er ſich wiederum im Einſatz für Hans Pfitzner und die deutſche Muſik ſeine erſte Anerkennung verſchaffte. Seine Tätigkeit erweiterte ſich, als er 1921 die neuen Konzerte der „Geſellſchaft der Muſikfreunde" ins Leben rief und den Wiener Konzertverein übernahm. Dazu kam alsbald die Betreuung des geſamten Muſiklebens der Stadt Bochum, das ihm ſeinen neuen Auftrieb verdankt. Und ſo, zwiſchen Wien und Bochum, bewegt ſich heute nach wie vor ſein unermüdliches Wirken. 1936 jedoch wollte man ihm im damaligen Wien den Mund verbieten. Die Vorgeſchichte dazu geht weiter zurück. „Im Sommer 1932", erzählt Reichwein, „veröffentlichte ich mehrere Aufſätze im Völkiſchen Beobachter, deren einer, ‚Der Einbruch der Juden in die deutſche Muſik', ungeheures Aufſehen erregte. Die Wiener Juden verſuchten, meine Konzerte zu boykottieren — vergebens, der Beſuch blieb glänzend. Sie ließen aber nicht nach, und im Januar 1936 wurde meine Wiener Tätigkeit behördlich unterbunden. Erſt im Februar 1937 konnte ich wieder ein Konzert in Wien leiten, unter erſchütterndem Jubel des Publikums."

Trotz aller Schwierigkeiten, die man ihm entgegenſetzte, blieb Reichwein auf ſeinem Poſten, hier wie da, und führte das von ihm 1936 gegründete „Wiener Tonkünſtler-Orcheſter" zur Erfüllung großer Aufgaben. Aber nicht nur mit dem Taktſtock, auch mit der Feder hat Reichwein zur Muſikwelt geſprochen. Als Komponiſt trat er bisher mit zwei Opern, „Vaſantaſena" (1903) und „Die Liebenden von Kandahar" (1907), einer „Operette „Haſard" (1909), einer Muſik zu Goethes „Fauſt" (1909), mit Liedern und Melodramen hervor. Von der Sachkenntnis und Weite ſeines Schaffenskreiſes zeugt ein ſchriftſtelleriſches Werk: ſeine Monographie über „Bayreuth" (1934).

Es iſt eine ſeltſame Fügung, daß Profeſſor Leopold Reichwein, deſſen dirigentiſches Wirken, gerade in der Zeit mutigen Einſatzes für die deutſche Sache, mit der Verleihung des Titels eines Generalmuſikdirektors durch den Führer ausgezeichnet wurde, in dem gleichen Monat Geburtstag hat, wie die beiden großen Vorbilder ſeiner künſtleriſchen Laufbahn: Richard Wagner und Hans Pfitzner, neben die er ſelbſt mit geſinnungsentſprechendem Bekenntnis Beethoven ſtellt. Der Name Leopold Reichwein hat im deutſchen Muſikleben ſeine beſondere Bedeutung. Denn Reichwein gehört zu denen, die in den Zeiten des drohenden Niedergangs auch als Muſiker tapfer und treu die Fahne aufrecht hielten und ſich durch nichts, durch keine Lockungen und Verſprechungen, beirren ließen. Das hat die Aufgabe dieſes Künſtlers, der früh zur Bewegung kam, beſtimmt. Auch künſtleriſch, d. h. ſein Wirken am künſtleriſchen Werk. Für ihn gibt es kein anderes Geſetz als das der „Werktreue", als der in Noten ausgedrückte Wille des Schöpfers, deſſen Gedanken zu verlebendigen er als die einzige, als die höchſte und zugleich ſchwierigſte Aufgabe des Dirigenten betrachtet. Mit dieſer Zielſetzung iſt er als junger Kapellmeiſter vor ungefähr vier Jahrzehnten in das Muſikleben eingetreten. Und mit der gleichen, jungen, geſinnungstreuen Bekenntnishaftigkeit ſteht er heute zu dem von ihm verfochtenen Ideal. Seine beſondere Liebe iſt die deutſche Muſik, der ſeine Lebensaufgabe gilt.

# Max v. Schillings.

Erinnerungen an eine lebenslange Freundſchaft.

Von Geh. Rat Prof. Dr. Wolfgang Golther, Roſtock.

Deutſche Art und Kunſt war das Hochziel ſeines Lebens und Schaffens. In glänzendem Aufſtieg ſetzte er ſich als Komponiſt, Dirigent, Intendant gegen vielartige fremde Gewalten durch. Er war unter meinen erſten Zuhörern, als ich in München meine akademiſche Laufbahn begann. Ferdinand Graf Sporck, der Dichter der „Ingwelde" und des „Pfeifertags" vermittelte unſere Bekanntſchaft, die von Anfang an auf dem Grunde der Bayreuther Weltanſchauung erwuchs. München war damals (1889) noch die Stadt, wo des Meiſters Werke verhältnismäßig am beſten aufgeführt wurden, in Erinnerung an die Zeit König Ludwigs und Richard Wagners.

Schillings war nach München gekommen, um Rechtswiſſenſchaft zu ſtudieren, aber im Verkehr mit den tonangebenden Perſönlichkeiten der neudeutſchen Richtung erkannte er bald in der Tonkunſt ſeinen wahren Beruf. Mir war es vergönnt, in dauerndem Verkehr mit ihm ſeinen ganzen Lebenslauf aus der Nähe und Ferne zu verfolgen. Eines Tages brachte er mir das Textbuch zur „Ingwelde", das ich prüfen und begutachten ſollte. Ich erkannte bald, daß der Verfaſſer ſich von der Urquelle, einer ſpätisländiſchen Saga, zwar weit entfernte, aber nur zum Vorteil der Neudichtung. „Ingwelde" iſt ein Drama aus der Wikingerzeit mit altgermaniſchen Sagenmotiven durchwoben. Ingwelde iſt die leidvolle Frau, die Frieden will und Streit erregt, gleich jener ſagenberühmten Hilde, um deren Beſitz zwiſchen ihrem Freier und ihrer Sippe eine Vernichtungsſchlacht entbrennt. Von Ingwelde geht allbeſtrickender Zauber aus. Der wilde Seekönig Klauſe entführt ſie mit Gewalt und Liſt. Ihm zur Seite ſteht der ſinnende, träumeriſche Bran, der Skalde, der zum Bluträcher ſeines im Kampfe gefallenen, als Wiedergänger erſcheinenden Bruders werden muß. Die Gegenſätze des friedlichen Sängers und des Bluträchers Bran ſind am Anfang und Ende des zweiten Aktes eindrucksvoll herausgehoben. Das Schlußbild, das Wikingerſchiff mit brennendem Holzſtoß wie bei Balders Beſtattung, iſt ganz aus der Saga-Zeit heraus geſtaltet. Schillings führte mich in die Muſik ein, indem er mir die Partitur vorſpielte und erläuterte. So war ich lange vor der Aufführung der erſte Zuhörer. In meinem Hausbuche bewahre ich noch heute als koſtbares Andenken ſeine Niederſchrift des Ingwelde-Motivs.

In Bayreuth, wohin Frau Coſima Wagner ihn zur Mitwirkung an den Feſtſpielen berief, lernte Schillings Felix Mottl kennen, der ihm ein begeiſterter Vorkämpfer wurde und die Uraufführung der „Ingwelde" in Karlsruhe im November 1894 veranſtaltete. „Seit Wagner das erſte große, wahrhaft ſelbſtändige Werk", urteilte eine verſtändnisvolle Kunſtbetrachterin. Der 23jährige Schillings rückte in die vorderſte Reihe der deutſchen Tonkünſtler. Hermann Zumpe brachte die „Ingwelde" unter der Spielleitung von Hermann Gura im November 1898 in Schwerin heraus und hatte das Glück, auch außerhalb Schwerins dafür eintreten zu können: Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg gewann das Berliner Opernhaus zu einem achtmaligen Gaſtſpiel der Schweriner. Werk und Wiedergabe fanden großen Beifall.

Durch meine Berufung als Profeſſor für Deutſchkunde nach Roſtock (1895) war ich von Schillings räumlich weit getrennt worden. Aber dank Zumpe trafen wir bei der „Ingwelde" wieder zuſammen in Schwerin, wo ich das beglückende Erlebnis hatte, das mir vertraute Werk glanzvoll erſtehen zu ſehen. Im November 1899 folgte die Schweriner Uraufführung des „Pfeifertags". Das waren Kunſtfeſte vor einer empfänglichen Hörerſchaft, die Zumpes Feuergeiſt mit einleitenden Vorträgen vorbereitet hatte. Auch der „Moloch" zog bald in Schwerin ein. Natürlich zuletzt auch die „Mona Liſa".

Da Schillings öfters beim Herzog Johann Albrecht in Wiligrad weilte, hatte ich wiederholt Gelegenheit zur Erneuerung und Feſtigung unſerer Freundſchaft. Unvergeßlich bleibt mir ein Abend, wo Gura noch in ſpäter Nacht zur Begleitung von Schillings das „Hexenlied" vortrug. Damals war ich mit Ausgabe der Weſendonk-Briefe beſchäftigt und verwahrte längere Zeit Wagners Kompoſitionsſkizzen zum „Triſtan". Schillings erklärte dieſe Urkunden für den wunderbarſten Einblick in das Schaffen des Meiſters. Er ſtellte mir in ſpielbarer Form einen Klavierauszug von zwei kurzen Sätzen des zweiten Aktes her, die Wagner in die Partitur nicht aufnahm, ſo daß wir uns ein Bild vom „überſtrichloſen Triſtan" machen konnten.

Schillings war 1908 als Generalmusikdirektor nach Stuttgart übersiedelt. Auch dort fanden wir uns wieder, als ich zu Vorträgen in meine Vaterstadt kam. Er bot mir als Gastgeschenk im damaligen Interimstheater den „Fliegenden Holländer" als dramatische Ballade pausenlos durchgespielt und Liszts „Heilige Elisabeth" szenisch. Dann sahen wir uns längere Zeit nicht mehr. Aber nach dem Krieg während seiner Berliner Generalintendanz konnte der persönliche Verkehr wieder aufgenommen werden. Bei Besuchen in Berlin hörte ich Aufführungen unter seiner Leitung, darunter auch eine „Mona Lisa". Mehrmals kam er nach Rostock als Gastdirigent. Das Rostocker Theater hatte sich in vierzigjährigem zielbewußten Aufstieg zu einem „norddeutschen Bayreuth" entwickelt. In den Wagner-Vorstellungen herrschte strenger Stil, das Orchester war so gut geschult, daß Dirigenten von Weltruf wie Nikisch, Zumpe, Pfitzner seine Leistungsfähigkeit lobten. Ein weiteres Bindeglied zu Rostock war Barbara Kemp, die bei uns ihre Laufbahn begonnen hatte. Schillings dirigierte in Rostock „Walküre", „Tristan" und „Mona Lisa" mit der wundervollen Gestaltung durch seine Gattin. Auch die erste Fassung des umgearbeiteten „Pfeifertags" wurde hier erprobt. Zur Zeit seiner Kämpfe mit der vorgesetzten Behörde, die mit fristloser Entlassung des Generalintendanten endeten, war er oft unser Gast. Er hatte ja jetzt Zeit genug zu Gastfahrten. Am 1. Januar 1933 wirkte ich mit Schillings in einem Wagner-Konzert des Hamburger Senders zum Gedächtnis des 50. Todesjahres unseres Meisters zusammen, indem ich es mit einer Gedenkrede einleitete. In der Pause erzählte er mir von neuen Kämpfen in Zoppot. Das war unser letztes Zusammensein. Aus der Ferne verfolgte ich mit regster Teilnahme seinen neuen Aufstieg, als er vom Führer an die Charlottenburger Oper berufen wurde. Ich hörte seine Gedenkrede auf Wagner am 13. Februar im Leipziger Gewandhaus und einen „Parsifal" aus Charlottenburg. Am 24. Juli vernahm ich mittags durch den Rundfunk tief erschüttert seinen Tod. Vergeblich bemühte ich mich um eine würdige Gedenkfeier: es blieb bei einigen Konzerten und „Mona-Lisa"-Aufführungen!

Staatsrat Tietjen bereitete am 3. Mai 1938 dem einstigen Leiter der Staatsoper mit der „Ingwelde" eine Ehrung, die dadurch besondere Bedeutung gewann, daß Frau von Schillings mit der Spielleitung betraut wurde, um dem Werk ihres Gatten eine stilgemäße Wiedergabe aus seinem Geiste zu sichern. Hier lebte Schillings mit seinem Wikingerdrama vor Auge und Ohr einer für nordische Kunst empfänglichen Gemeinde wieder auf.

## Josef Mysliweczek (Jägerl)

genannt Guiseppe Venatorini — ein sudetendeutsches Musikerschicksal.

Von Richard Stolz, Wien.

Es ist noch nicht so lange her, da konnte man in einer englischen Zeitung folgende interessante Notiz lesen: „Im Brünner Rundfunk wurde vor einiger Zeit anläßlich der 200. Wiederkehr des Geburtstages von Josef Mysliweczek-Venatorini, dieser Meister in bescheidener Weise durch ein sehr spannendes Hörspiel gefeiert. Als Ergänzung hierzu hat dann das Deutsche Staatskonservatorium in Prag (Dr. Johann Branberger) am dortigen alten Ständetheater (auch im Rundfunk) eine ausgezeichnete Aufführung seiner tragischen Rokoko-Oper „Ezio" veranstaltet, deren tief empfundene, wunderschöne Partien selbst den Gegenwartsmenschen entzücken müssen. Der heutigen Generation ist der Name dieses Meisters fast gar nicht mehr geläufig, obwohl Mysliweczek-Venatorini in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der populärste aller lebenden Kompositeure war und nahezu ganz Europa mit seiner Musik erfreut hatte." Unter den Komponisten deutsch-böhmischer, besser gesagt, sudetendeutscher Herkunft, die schließlich von aller Welt umschwärmt und infolge ihrer Schöpfungen mit Ruhm überhäuft wurden, steht Josef Mysliweczek (Jägerl) an erster Stelle. Sein Leben, voll von Entbehrungen, Enttäuschungen und Abenteuern, aber auch reich an sonnigen Tagen, sowie an Jahren intensiver Arbeit, hört und liest man wie eine spannende Sage.*) Er ist neben dem

*) Seit einigen Jahren fahndet man nach den Handschriften der Werke des Vergessenen. Man fand sie in den Archiven und Bibliotheken Belgiens, Italiens, Englands, Österreichs und der Schweiz, ferner auf Schlössern und Kirchenchören, sowie in Aufbauschulen, Seminarien und Klöstern von Böhmen, Mähren

Gründer der fortschrittlichen „Mannheimer Schule", des ebenfalls aus Deutsch-Böhmen stammenden Johann Stamitz (geboren 1717) einer der wichtigsten Meister der deutsch-böhmischen Musikeremigration des 18. Jahrhunderts und Vorläufer des „Wiener Klassizismus".

* * *

Der Müllersohn Josef Mysliweczek wurde am 9. März 1737 in dem damals deutschen Dörfchen Nusle bei Prag geboren. Dieser Deutsch-Böhme hat halb Europa gesehen und Werke geschrieben, die noch heute — 200 Jahre nach seiner Geburt — Bewunderung und Staunen verdienen.

Da ist der Ahnherr, der noch um 1649 lebende Großvater Bernhard Jägerl, Hartl genannt, ein kernfester Mann, der unter Torstenson als Kriegsmann in Deutschland mitgefochten und heimgekehrt, einen durch die Pest verödeten Bauernhof im Iserländchen erworben hatte. Hartls Sohn, Paul, wanderte um 1688 in die „verdeutschte Gegend" von Prag ein, dem die tschechenfreundlichen Prämonstratenser einen Pachthof samt Mühle überließen. Dazumal erhielten deutsche Siedler oder Pächter auch in diesem Gutsbereich auf einmal tschechische Vor- und Zunamen, und aus dem Paul Jägerl wurde ein Pavel Mysliweczek. Ein Umstand, der in jener Zeit politischer Schwäche und Zerrissenheit des Böhmerlandes freilich nicht viel zu denken gab. (Das tschechische Wort Myslivec bedeutet Jäger und Mysliveček ist ein Diminutivum, was so viel heißt, wie Jägerchen oder Jägerl. Im Lateinischen heißt Jäger: venator. Mysliweczek leitete davon dann später seinen italienischen Namen Venatorini ab.)

* * *

Der blutjunge Mysliweczek wurde mit seinem Zwillingsbruder Anton Joachim in einer Prager Vorortschule vorgebildet, dann mit diesem Bruder als Student der „Philosophie" zu den Jesuiten in Prag geschickt. Josef, der brünette, unstete Cherubim und sein gleichartiger Bruder waren schlichte, aber ehrgeizige junge Leute. Sie waren einem Schulfuchsen mit nicht ganz einwandfreier Lebensführung ausgeliefert; vielleicht erklärt sich daraus zum Teil, daß es Josef später an moralischer Festigkeit fehlte. Die beiden Brüder erlernten später das Müllergewerbe und nahmen zwischendurch Unterricht in Hydraulik und Mathematik bei dem Prager Professor Schorr. Josef Mysliweczek war eine empfindliche, zurückhaltende Natur und entschied sich für die Musik. Er nahm zuerst bei Josef Segert, dann bei Johann Habermann Unterricht in Orgel, Harmonie- und Kompositionslehre und bildete sich bei Thomas Zygmund, einem Verehrer J. M. Leclairs, im Violinspiel und Kontrapunkt aus und fing sehr bald an zu komponieren. Seine allerersten Kompositionsversuche waren kleine Klavier- und Instrumentalstücke sowie Arien und zwei Messen im Stile des aus Deutsch-Böhmen stammenden genialen Kirchenkomponisten Andreas Hammerschmidt (der geschichtlich als eine Übergangserscheinung zwischen Schütz und Bach gelten darf). Von seinen weiteren Kompositionen waren sechs „Monat"-Symphonien, die anonym herausgegeben waren, in den Ländern der gewesenen böhmischen Krone mit großem Erfolg aufgeführt worden. So oft Josef Mysliweczek in seiner Freizeit durch die Straßen der damals deutschen Stadt Prag wanderte, bewunderte er immer wieder ihre architektonischen Wunder, die deutsche Baumeister vollbracht hatten. Heute sind diese Prachtbauten das Vermächtnis einer längst vergangenen Zeit. Aber bekanntlich gilt kein Prophet im Vaterland. Auch Mysliweczek hat das fühlen müssen. So reiste er im Jahre 1763 nach Venedig, wo er von dem berühmten Kontrapunktlehrer Pescetti nicht nur im Rezitativ Unterweisung empfing, sondern auch den ganzen übrigen Apparat der italienischen Solooper kennen und handhaben lernte.

* * *

Mysliweczek wirft sich mit allem Eifer auf das Studium der italienischen Sprache, wobei ihm die Kenntnis des Lateinischen sehr zu statten kommt. Er schreibt und spricht außerdem per-

und Schlesien. Soweit sie erreichbar waren, sind sie in dem von den Gebrüdern, Universitätsprofessor Dr. Vladimir Helfert und Direktor Dr. Jaroslav Helfert, im Jahre 1919 begründeten Musikarchiv des mährischen Landesmuseums in Brünn in Evidenz genommen und thematisch beschrieben worden. Dieses unter der Leitung des Dr. Jan Racek stehende Musikarchiv besitzt außerdem noch Filmaufnahmen von Bohemicis, die sich im Auslande befinden.

fekt deutſch, böhmiſch und engliſch. Er geht nach Parma, wo er ſeine erſte Oper komponiert: „Medea", die dort im Mai 1766 mit großem Beifall zur Uraufführung kommt. Der Erfolg dieſer Oper verſchafft ihm eine Einladung nach Neapel, wo er aus Anlaß des Namensfeſtes des jungen Königs die Oper „Bellerofonte" komponiert. Sie hat ſeinen Ruhm begründet. Mysliweczek ſchreibt für italieniſche und deutſche Städte mehr als 30 Bühnenwerke, darunter ſeine berühmteſte Schöpfung: „L'Olimpiade". Über den ſchönen Geſang und das neue „Akkompagnement" dieſer Oper drückt ein junger Komponiſt ſeine Bewunderung aus: Mozart. Neben den erwähnten Bühnenwerken hat Mysliweczek-Venatorini — den neuen Namen hat er in Italien angenommen — noch mehrere monumentale Oratorien, ferner Sonaten, Quartette, 32 Kirchenkompoſitionen, 9 Konzerte für Violine und andere Inſtrumente, dann 40 Kammermuſikwerke, 36 Symphonien, eine Unzahl Vokalkompoſitionen und anderes mehr geſchrieben. Von ſeinen Oratorien ſind die bekannteſten „Passio Jesu Christi", „La famiglia di Tobia" und das 589 Partiturſeiten umfaſſende, für München geſchriebene Oratorium: „Isacco Figura del Redentore", ein Werk mit dramatiſch bewegten Chorſätzen, denen national-volkstümliche Wendungen melodiſche Biegſamkeit und Farbe geben.

* * *

Die Begegnung mit der Marcheſa Madlene Querini im Mai 1761 zu Prag bezeichnet im Leben Joſef Mysliweczek's den Beginn eines neuen Zeitabſchnittes. Mysliweczek verfällt dem ungewöhnlichen Zauber dieſer geiſtreichen Dame.

Im Herbſt des Jahres 1773 ſehen wir ihn in Neapel, wo er Mittelpunkt des geſellſchaftlichen Lebens iſt, und wo ſeine duftige Oper „Romolo ed Ersilia" aufgeführt wird.

Mysliweczek-Venatorini war als Cembaliſt, Orgel- und virtuoſer Violinſpieler der berufenſte Interpret ſeiner eigenen Kompoſitionen. Mysliweczeks Arien, Concerti, Divertimenti und Symphonien bezauberten damals die Mitglieder der höfiſchen Muſikzirkel zu Aachen, Augsburg, Berlin, Dresden, Heidelberg, Koblenz, Köln, Mainz, München, Salzburg, Prag, Regensburg, Schwetzingen, Wien, Wolfenbüttel und Würzburg. Auch iſt heute ſo gut wie erwieſen, daß Mysliweczek ein Freund und Helfer des jungen Mozart mit den ſtets leeren Taſchen war, daß er ihn an der Tafel öfter „freihielt" und dem ſtets mit der Not Kämpfenden viele Wege ebnete.

* * *

Es gehört zur Tragik von Mysliweczeks Leben, daß die durchſchlagende Wirkung ſeines Meiſterwerkes „L'Olimpiade" durch Mozarts gewichtiges Werk mit der Zeit abgeſchwächt, ja totgeſchwiegen wurde. Mysliweczek wußte das ſehr gut. Das Geld, das er ſich erworben hatte, ging nach dem Durchfall ſeiner letzten zwei Opern „Armida" und „Il Medonte" verloren. Schließlich war er nicht mehr arbeitsfähig, glitt in bodenloſe Tiefe des Elends. Alle hatten ihn verlaſſen: die guten Freunde und Freundinnen. — Auch Sorgen um das tägliche Brot hatten ſeine Nervenkraft aufgezehrt. Es war ganz ſtill um ihn.

Mysliweczek ſtarb an einem Februartag Anno 1781 in einem Armenviertel Roms. Sein Lieblingsſchüler Lord Barry ließ ihn mit großer Pracht beſtatten und errichtete ihm in der Kirche San Lorenzo in Lucina in Rom ein koſtbares Grabmal. Der Ort, an dem er beerdigt wurde, iſt nicht mehr feſtſtellbar.

## Deutſcher Muſikpädagogiſcher Verband in der Tſchechoſlowakei.

Der Deutſche Muſikpädagogiſche Verband in der Tſchechoſlowakiſchen Republik hat in ſeiner diesjährigen, anfangs Mai in Troppau in Schleſien abgehaltenen Hauptverſammlung den einſtimmigen Beſchluß gefaßt, ſich vorbehaltlos und geſchloſſen hinter den Führer der Sudetendeutſchen Konrad Henlein zu ſtellen, ſich daher der ſudetendeutſchen Erzieherſchaft, wie ſie in der SDP (Sudetendeutſchen Partei) gegeben iſt, einzugliedern, das bisherige Verbands-Organ, die Muſikpädagogiſchen Blätter des „Auftakt", als Verbandszeitſchrift aufzulaſſen und an ſeine Stelle die „Muſikblätter der Sudetendeutſchen" treten zu laſſen. Mit dieſen Entſchließungen iſt nun auch im ſudetendeutſchen Muſiklehrberuf die zweckmäßige Einigung zuſtande gekommen, eine

Einigung, die auch von einer entsprechenden notwendigen Reinigung der sudetendeutschen Musikpädagogik von artfremden Einflüßen begleitet sein dürfte. Die Auflassung der Musikblätter des „Auftakt" als Verbandszeitschrift des sudetendeutschen musikpädagogischen Verbandes wird voraussichtlich das Ende des „Auftakt" überhaupt bedeuten.

Hoffentlich gelingt es nun endlich auch, den deutschen Rundfunk in der Tschechoslowakei, nämlich den deutschen Melniker Sender und die deutschen Sendungen in Brünn und Mährisch-Ostrau, den Wünschen und berechtigten Ansprüchen der sudetendeutschen Hörer entsprechend umzugestalten, das heißt von den widernatürlichen Einflüßen und der durch nichts gerechtfertigten Vorherrschaft der artfremden Elemente zu befreien. Bisher haben sich die artreinen sudetendeutschen Kreise dadurch geholfen, daß sie eine Art stillen Boykotts gegen die deutschen Rundfunksendungen durchführten, indem sie sich weder aktiv noch passiv an ihnen beteiligten. Es wäre also endlich an der Zeit, daß der deutsche Rundfunk in der Tschechoslowakei zu jener Institution wird, die er sein soll und sein muß: Zu einer die Kulturinteressen der Sudetendeutschen, nicht aber artfremder Machthaber wahrenden Volksbildungsanstalt wirklich deutschen Geistes und Sinnes. E. J.

## Josef Reiter in der Heimat.

Ehrender Empfang in Linz.

Von Paul Günzel, Linz/D.

Josef Reiter, der unermüdliche Vorkämpfer, der im Jahre 1933 wegen nationalsozialistischer Weltanschauung seine Heimat verlassen mußte, ist zurückgekehrt. Auf dem Bahnhofe in Linz hatten sich zur Begrüßung führende Männer von Staat und Partei eingefunden. Landesstatthalter Ing. Reinthaler hieß im Namen der Landesregierung den deutschösterreichischen Altmeister herzlich willkommen. Trotz des ungünstigen Wetters hatte eine große Anzahl von Verehrern aus dem musikliebenden Kreise von Linz und Umgegend es sich nicht nehmen lassen, den heimischen Tondichter begeistert zu begrüßen. Der Oberösterreichische Sängerbund (Gauchormeister Karl Springer) empfing den Altmeister in der festlich geschmückten Bahnhofshalle mit Reiters „Deutschen Volksruf". Josef Reiter ist wegen der Verdienste um die musikalische Kunst vom Führer mit der Goethe-Medaille ausgezeichnet worden. Seine Goethe-Sinfonie, die er dem Führer widmete, ist als Krönung seines umfangreichen Tonschaffens zu bewerten.

## Im Hause Schemann zu Gast.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Es war an einem schönen Sommerabend des Jahres 1911. Im Naturtheater auf dem Lousberg zu Aachen wurde Hauptmanns „Versunkene Glocke" gegeben. Der Zauber des Märchens, in den Zauber der Landschaft und der Stunde verwoben, schuf unvergeßliche Eindrücke. Am unvergeßlichsten aber hatte das Rautendelein sich in die Herzen der Zuschauer hineingespielt. Seine Darstellerin hieß — Bertha Schemann.

Wer Bertha Schemann war und woher sie kam, erfuhr ich damals nicht. Ich frug aber auch nicht danach. Genug: dies Rautendelein war ein Erlebnis, wie ich stärker noch kein Bühnenerlebnis gehabt hatte: voller Wohllaut, voller Gesang und voller Seele . . .

Fünf Jahre später. Eine schwere Armerkrankung machte mich für die Folge kriegsdienstunfähig. So suchte ich denn in der Heimat meiner Kampfespflicht nachzukommen, indem ich mithalf, die Erkenntnis über die wahren Ursachen des furchtbaren Krieges in den Daheimgebliebenen zu verbreiten und Klarheit über die notwendigen deutschen Ziele des Weltkampfes unter die Leute zu tragen. Der Alldeutsche Verband war damals die einzige politische Vereinigung, der sowohl das Eine wie das Andere als große Aufgabe am deutschen Volke vorschwebte. So wurde ich also sein Mitglied. In den „Alldeutschen Blättern" aber begegnete mir zum ersten Male und dann immer öfter der Name des Mannes, dem diese Zeilen der Erinnerung gelten: Ludwig Schemann. Was nämlich Schemann als

Gründer und Leiter der Gobineau-Vereinigung der Öffentlichkeit mitzuteilen hatte, wurde u. a. auch in jenen Blättern bekanntgegeben.

Anfänglich blieben mir die Umrisse des Forschers, Denkers, Künstlers und Kämpfers Schemann naturgemäß im Ungewissen. Allmählich aber hoben sie sich deutlicher aus dem Liniengewirr der „Köpfe" und „Bewegungen" der Zeit heraus. Denn wo immer es um Fragen der Rasse und der völkischen Kultur ging, da erschien Schemann als wissenreicher, scharfsinniger, vornehmer und unerbittlicher Ausleger, Künder und Kämpfer auf dem Plane. Bayreuth hatte ihn zu seinen ersten Getreuen gezählt, für Paul de Lagarde war er der Erwecker seiner Größe geworden, und nun gar alles das, was Jahr um Jahr aus, um und für Gobineau erwuchs! Es war eine schier unerschöpfliche Fülle. Und doch herrschte, wie gesagt, in Schemanns Schaffen eine Richtung und ging es darin um ein Ziel: die Besinnung auf die rassisch-völkischen Grund- und Hochwerte und die Wiedereinsetzung dieser Werte in das von hundert Ismen zerrissene, von jüdischen und ultramontanen Politikern und Literaten mißleitete und zersetzte deutsche Volks- und Staatsleben.

Aber noch fehlte mir eins: die genaue Kenntnis des Werdens Schemanns, der Blick in sein Haus und in seine Werkstatt. Die Ungewöhnlichkeit seines Menschentums, über die ich mir schon sehr bald klar geworden war, ließ die Frage nach diesen Dingen nicht zur Ruhe kommen. Eines Tages wurden diese Fragen dann, wie so vieles andere, das seine Zeit zur Reife gebraucht hatte, in ungeahnt erschöpfender Weise beantwortet. „Lebensfahrten eines Deutschen" hieß das schöne Buch, in dem der Siebzigjährige Rechenschaft über sein Leben und Bekenntnis über sein Tun ablegte. Ich verschlang es wie wenige Bücher seiner Art. Und nun war die sozusagen persönliche Verbindung mit dem aus der Ferne Bewunderten und Verehrten hergestellt; denn nun war ich, von ihm selber geleitet, mit durch sein reiches und tiefes, mühseliges und gesegnetes Leben gewandert . . .

Inzwischen schrieb man das Jahr 1926. Die eigene Stellung in der völkischen Front hatte sich während der hinter einem liegenden Jahre geklärt und befestigt, der Einsatz hauptsächlich auf musikalischem Gebiete war entschieden.

Eines Tages führte mich die Kritikerpflicht wieder ins Naturtheater auf dem Lousberg. Wieder wurde „Die versunkene Glocke" gespielt. Und wieder war das Rautendelein das Beste der Aufführung. Die Erinnerung an das erste Rautendelein konnte sie jedoch nicht auslöschen. Im Gegenteil: dessen Bild drang aus der Unbewußtheit von Stunde zu Stunde stärker ins Bewußtsein. Und so kam der Name Bertha Schemanns ganz wie von selber in die Besprechung der Aufführung hinein.

Einige Monate später erhielt ich einen Brief aus Freiburg im Breisgau. Da mir die Schriftzüge der Aufschrift unbekannt waren, war ich sehr gespannt, wer mir von dorther geschrieben habe. Wer aber ermißt meine Überraschung, als ich las, das Rautendelein jenes ersten, starken Darstellereindruckes habe von rheinischen Bekannten meine Besprechung zugesandt erhalten und es sei grenzenlos darüber erstaunt, daß seine Leistung von vor 15 Jahren sich einem Menschen so tief habe einprägen können, wie dies aus der Erwähnung seines Namens hervorgehe.

Dieser Brief stellte die Verbindung mit „Freiburg" her. Wunderbar einfach, aber eben doch — wunderbar.

Da ich dazumal die Aachener Ortsgruppe des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend leitete, ergab sich bald eine Gelegenheit, die Tochter Ludwig Schemanns — denn die war die Briefschreiberin —, zur Mitwirkung nach Aachen zu bitten. Der gemeinsam durchgeführte Abend galt Wagner und Gobineau! (Übrigens war dieser Abend auch noch dadurch ausgezeichnet, daß die heute so gefeierte Staatsopernsängerin Tiana Lemnitz einen herrlichen Sang aus Siegfried Wagners „Sonnenflammen" vortrug).

Dem ersten Zusammenwirken folgte später ein zweites in einem Balladenabend. Bertha Schemann trug deutsche Balladen mit reifer Meisterschaft vor, ich setzte mich für die Musikballaden Martin Plüddemanns ein.

Plüddemanns Schaffen war mir durch Schemanns Buch „Martin Plüddemann und die deutsche Ballade" (Deutsche Musikbücherei Nr. 57) verpflichtend nahegerückt worden. Den daraus emp-

fangenen Anregungen einmal hör- und sichtbaren Ausdruck zu geben, stand lange bei mir fest. Zur Ausführung des Planes kam es aber erst nach den entscheidenden Besuchstagen im Frühjahr 1930.

Für die Osterferien war eine Fahrt zu dem treuen Kampfgefährten Dr. Kulz in Darmstadt, dem Schriftleiter der „Sonne“, sowie zu Oskar Goguel in Heidelberg, dem tapferen Streiter wider den undeutschen Musikgeist jener Tage vorgesehen. Was lag da näher, als einer verschiedentlich ausgesprochenen Einladung nachzukommen und die Reise bis nach Freiburg auszudehnen? Und wer war glücklicher als ich, als es von dort hieß, ich sei willkommen?!

Das Haus Schemann lag in einer Alleestraße Freiburgs, nicht weit vom Herzpunkte der Stadt entfernt und doch so weit weg, daß deren Lärm und Getriebe nicht störend in ein Künstler- und Gelehrtenheim zu dringen vermochten, dessen Segenskräfte sich nur in der Stille voll entfalten konnten. Aber auch noch aus einem anderen Grunde bedurfte dieses Heim der Stille: war doch sein Herr seit Jahrzehnten ein kranker Mann.

Und das war vielleicht das größte Wunder des Hauses Schemann: der, der diesem Hause den Namen gab, hätte ärztlichem Spruche nach längst, längst unter der Erde liegen sollen! Und nun lebte, ja schuf er immer noch! Kaum zu fassen . . . Aus den „Lebensfahrten“ wußte ich, wer jenes Wunder zuwege gebracht hatte —: die Gattin. Im Gedenken an die Tage, da Frau Berthas Fürsorge auch mich umgab, ist es mir eine liebe Pflicht, die ihrem Manne nur um wenige Wochen im Tode Voraufgegangene hier an erster Stelle zu grüßen.

Wie anders wirkt doch der lebendige Mensch selber als die noch so liebevolle und ausführliche Schilderung seines Wesens und Tuns! Der Eindruck Frau Schemanns auf den Besucher bewies die Wahrheit dieser Erfahrung wieder aufs neue. Denn so zutreffend ich mir das Äußere der Greisin ausgemalt hatte — klein, hager, sehnig, mit klaren Augen und bestimmtem Sprechtone —, so wenig hatte ich eine Vorstellung von der Hoheit und dem fraulichen Herrschertume, die von ihr ausstrahlten. Vor ihr stehend begriff ich auf den ersten Blick, weshalb diese Frau die ihr vom Schicksal gestellte schwere Aufgabe hatte meistern können: sie besaß die dazu unerläßliche innere Größe. Als Teil dieser inneren Größe — wohl als deren tragender Teil — nahm von der ersten bis zur letzten Stunde ihre herrliche Natürlichkeit gefangen. Aus dieser Natürlichkeit floß zuweilen ein in jeder Hinsicht herzhafter Ton; vor allem aber war sie die Quelle ihrer ans Fabelhafte grenzenden Kenntnisse und Fertigkeiten in der Heilkunde. So hatte sie denn auch ihren Mann nicht mit irgendwelchen künstlichen Arzneien oder Anwendungen immer wieder vom Abgrund des Siechtums, ja des Todes zurückgerissen und der Arbeit wiedergeschenkt, sondern stets hatte sie sich dazu Rat und Hilfe bei der Natur geholt. Ein unbeugsamer Wille und eine eiserne Beharrlichkeit halfen ihr, das einmal für heilsam Erkannte in die Tat umzusetzen. Der letzte Grund all ihres Helfens, all ihres Ratens und all ihres — Opfernkönnens aber war ihre über alles große Liebe zu dem Manne, dessen Lebensgefährtin sie geworden und für den sie im Laufe der gemeinsamen langen Lebensfahrt so unendlich mehr geworden war, als man gewöhnlich unter diesem Worte versteht. Seien wir ehrlich und fügen wir hinzu: als man für gewöhnlich unter diesem Worte zu verstehen braucht.

Bezeichnend für die Rastlosigkeit, den eigenen Einsatz und die Naturverbundenheit der erstaunlichen Frau war das letzte „Bild“, in dem ich sie sah: im Gartenarbeits-„aufzuge“ pflanzte sie im heitersten Frühlingssonnenschein die ersten Stiefmütterchen und Vergißmeinnicht auf das Mittelbeet des kleinen Vorgartens! Als treue Pflegerin alles dessen, was in ihre Obhut gegeben war, als wahre „Gärtnerin aus Liebe“ lebte und lebt Frau Bertha Schemann so in meiner Erinnerung weiter. —

Vater Schemann hatte soeben eine leichte Grippe überstanden, war aber noch schonungsbedürftig. Ich sah ihn infolgedessen in den ersten anderthalb Tagen nur bei Tisch. Merkwürdig: in das Wesen des Mannes hatte ich mich im Laufe der Jahre so sehr hineingelebt, daß mir kaum etwas neu oder gar fremd vorkam, als ich jetzt der ein wenig gebeugten Gestalt mit dem mächtigen Haupte und den gütig forschenden Augen im leidengezeichneten Antlitze gegenübersaß. Nur die ziemlich leise, leicht gebrochene und doch tragende Stimme,

sowie das trotz aller Beherrschtheit ausdrucksvolle Mienenspiel des über Siebenundsiebzigjährigen waren durch die gedruckte oder erzählte Mitteilung nicht zu vermitteln gewesen.

Die Gespräche drehten sich meist um die Tagesereignisse; Ludendorff, Hindenburg, Hitler, Tirpitz und andere spielten hierbei die Hauptrolle. Der alte Herr mit dem überlegenen und doch so jugendfrischen Geiste nahm Personen wie Ereignissen gegenüber die charaktervolle Haltung ein, die ich von seinen Werken her kannte und so überaus schätzte, die mich nun aber umso mehr beglückte, als ich Zeuge davon sein durfte, wie diese Haltung sich im einzelnen gestaltete.

Aus den Worten Ludwig Schemanns sprach nicht selten tiefe Besorgnis, ja Bekümmernis über die Aussichten seines Lebenskampfes. Verständlich; denn nicht lange vorher hatte ihm die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft die Unterstützung für die Vollendung seines großen Werkes „Die Rasse in den Geisteswissenschaften" entzogen, und außerdem schien allüberall die Unsicherheit der völkischen Belange im Wachsen begriffen zu sein. Dennoch brach immer wieder ein lichter Strahl der Heiterkeit aus den Wolken solcher Kümmernis hervor, und unfehlbar verscheucht wurde jedes Schwarzsehen durch Schemanns wahrhaft goldenen Humor. Dieser echt germanische Humor kündete stärker als alle sorgende und abwehrende Kritik, stärker selbst noch als das Gewicht der geistigen Leistung, das seiner Persönlichkeit wie eingewogen schien, welch tiefen Glaubens an den endlichen Sieg des Rechten, d. h. aber: des dem deutschen Volke zutiefst Innewohnenden, der ehrwürdige Greis lebte. So, wie dieser Glaube nie versagte, so hat er auch schließlich nicht getäuscht: drei Jahre später sah Ludwig Schemann Deutschland im Aufbruche zu seinen Hochbildern, und wieder einige Jahre später stand er selber im Mittelpunkte hoher Ehrungen durch den Führer dieses neuen Deutschlands! Die Tage, um deren Anbruch er fast zwei Menschenalter lang gekämpft hatte, waren gekommen . . .

Am Abend des zweiten Besuchstages fühlte sich der Hausherr so frisch, daß er glaubte, sich eine Stunde Musizierens zutrauen zu dürfen. Damit begann für mich das Schönste, dessen ich während der ganzen Gastzeit teilhaftig und — gewürdigt ward. Ich durfte mir wünschen, was ich hören wollte. Was hätte ich vom Verfasser des Cherubini-Buches wohl anderes wünschen können als Unbekantes von Cherubini?!? Ohne sich zu besinnen, griff Schemann in die Tasten des bis dahin stumm gebliebenen Flügels und spielte frei aus dem Gedächtnisse, was ihm gerade als schön, bezeichnend und kennenswert einfiel! Vorspiele, Chöre, Solis — meist aus völlig vergessenen Opern des Meisters und einstigen Nebenbuhlers Beethovens wechselten in bunter Folge. Ich wußte im Augenblick nicht, was ich mehr bewundern sollte: Cherubini, für den Schemann in immer glühenderer Begeisterung entflammte oder Schemann, dessen Gedächtnis sich die Herrlichkeiten des geliebten Verkannten so unverlierbar eingeprägt hatten, daß er jetzt nur so in die Fülle des Aufbewahrten hineinzugreifen brauchte. (In der nämlichen Weise beherrschte Schemann auch Bach, Beethoven und Wagner!) Und wie dieser „Dilettant" spielte! Ein Künstler vom Fach hätte ihn darum beneiden können.

Eine Äußerung bei der Erläuterung einer cherubinischen Stelle brachte plötzlich die Wendung zu Plüddemann. Schemann befaß alles Erreichbare seines anderen geliebten Verkannten, und nun kam die Reihe des Mittuns auch an mich. Ich mußte einige Balladen singen bzw. mitsingen, hernach auch selber begleiten. Schemann streute dazu Bemerkungen über Dieses und Jenes in Aufbau und Ausschmückung ein und wies auf Beziehungen zu Wagner und Loewe hin. Wie von selber gelangten wir so endlich zum unbekannten Loewe. Da ich bereits mehrere Vortragsabende mit wenig oder gar nicht bekannten „Loewes" bestritten hatte, betraten wir hiermit ein uns beiden geläufiges Gebiet und trafen uns dabei überdies in vollster Einhelligkeit unserer Anschauung über die Höhe der Kunst des Stettiner Meisters . . .

So waren unvermerkt aus einer geplanten Musizierstunde deren drei und so war ebenso unvermerkt aus einem hinfällig erscheinenden Greise ein Mann in der Vollkraft des Könnens und der Eingebungen geworden. Das Wunder des Zeit- und Raumvergessens hatte sich ereignet und die befeuernde Macht geistig-seelischen Eintauchens in die Welt der Großen war wieder einmal durch das Erlebnis bewiesen.

Ich aber tat in dieser Nacht kein Auge zu, stand schon im Morgengrauen des folgenden Tages auf und wandelte von der ersten Tageshelle an im Obstgarten hinter dem Hause umher. Die Eindrücke des Abends forderten einfach tiefsten Nachgenuß und gaben durch diesen Nachgenuß gleichzeitig festestes Besitzwerden des Gehörten . . .

Im halben Morgen traf ich den kaum angestrengter als sonst Aussehenden wieder über der Arbeit. Sie galt dem letzten Bande seiner „Rasse in den Geisteswissenschaften". Bedächtig und doch geschäftig wanderte der Unermüdliche zwischen irgendwelchen „Quellen" in den wandhohen Bücherregalen des straßenwärts gelegenen Arbeitszimmers zum Schreibpult am Fenster hin und zurück, ohne sich sonderlich stören zu lassen.

Übrigens auch ein wesentlicher Zug des Schemannschen Hauses: es wurde so garnichts um den Gast „dahergemacht": man war da, gehörte mit dazu und fühlte sich infolgedessen frei und wohl. —

Der Abschied war kurz und schlicht: ein Blick, ein Händedruck, ein Dank — und fort ging's, der fernen Heimat zu. — —

Zum 80. Geburtstage Schemanns hatte ich die Ehre — Freund Kulz hatte sie mir verschafft — im Frankfurter Sender über Persönlichkeit und Lebensleistung des Gefeierten sprechen zu dürfen. Wurde mir damals — 1932! — auch mancher Satz über den Rassenforscher und völkischen Vorkämpfer Schemann gestrichen oder „gemildert" —: im großen und ganzen ließ man mich dennoch zum Ausdrucke bringen, was es mit dieser Persönlichkeit und Lebensleistung auf sich hatte. Im so gründlich veränderten Heute stehen beide nicht mehr als die widerwillig Geduldeten, sondern als leuchtende Vorbilder vor dem ganzen deutschen Volke da. Denn heute wissen wir nicht nur, sondern heute sollen wir auch sagen, was uns Leben und Leistung Ludwig Schemanns sind und in alle Zukunft hinein sein können.

„Besitz stirbt,
Sippen sterben.
Eines weiß ich,
was ewig lebt:
der Toten Tatenruhm".

Dieses Wort der Edda gilt auch für Ludwig Schemann. Wie kaum ein Künder und Kämpfer vor ihm rang er einem gebrechlichen Körper ab, ihm, das heißt: seiner als unabdinglich erkannten Aufgabe, dienstbar zu sein. Und er zwang es. Kein „Recke" und kein „Kämpe" hat mehr leisten müssen und mehr geleistet. Und so wird Ludwig Schemann „ewig" unter uns fortleben als der große Geistesmensch, der seltene Künstler und die lautere Persönlichkeit, als die ihn ungezählte Männer und Frauen aller Kulturvölker Europas kennengelernt haben und als deren einer auch ich einmal für drei unvergeßliche Tage in seinem Hause habe weilen dürfen.

## Wolfgang Graeser zum Gedächtnis.

Zur 10. Wiederkehr von Graesers Todestag, dem 13. Juni 1928.

Von Fritz Müller, Dresden.

Wenn irgendwo Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge aufgeführt wird, so geschieht es meist nach der Einrichtung von Wolfgang Graeser. Viele Musikfreunde kennen zwar diesen Namen, wissen aber nicht, wer der Träger dieses Namens war.

Graeser wurde am 7. September 1906 in Zürich geboren. Sein Vater war Mediziner und stand damals im 50. Jahre. Die Mutter, eine ehemalige Geigerin, war bei der Geburt des Knaben 38 Jahre alt. Schon als Kind fiel Wolfgang Graeser durch seine außergewöhnlichen Anlagen auf. Bis 1917 besuchte er in Neapel, wo der Vater ein Hospital leitete, eine deutsch-schweizerische Schule. Nach dem Eintritt Italiens in den Weltkrieg zog die Familie Graeser nach München. Dort war der junge Graeser vier Jahre lang Gymnasiast. Er dichtete, philosophierte, komponierte und malte. Seine Bilder erregten in einer Kunstausstellung viel Aufsehen. 1921 siedelte der Vater nach Berlin über. Wolfgang bereitete sich durch Hausunterricht auf die Reifeprüfung vor, die er im Alter von 17 Jahren glänzend bestand. In dieser Zeit

trieb er viel Sport und befaßte sich auch mit Bachs Kunst der Fuge. Zufällig kam ihm eine um 1800 in der Schweiz erschienene Ausgabe in die Hände. Graeser betrachtete verschiedene gedruckt vorliegende Ansichten über Bachs Alterswerk kritisch. Durch Versenken in Bachs Urhandschriften gelangte er zu der Überzeugung, daß der 2. Teil der Kunst der Fuge unmöglich nach des Meisters Willen überliefert worden sein kann. Graeser ersann eine bessere Anordnung der einzelnen Nummern von XII an[1]. Weiterhin erkannte er, daß die einzelnen „Kontrapunkte" kein knöchernes Rechenwerk und nicht lediglich fürs Auge des Theoretikers bestimmt sind, sondern förmlich darnach schreien, in Töne umgesetzt zu werden[2]. Und so instrumentierte denn Graeser die Kunst der Fuge.

Während er dafür kämpfte, daß Bachs letztes Werk aufgeführt werde, studierte er Mathematik, Physik, morgenländische Sprachen und Religionsgeschichte. Er wollte die Schriften persischer, indischer und chinesischer Religionsstifter und Philosophen in den Ursprachen lesen. Ferner schwebten ihm eine Arbeit über den Hörsinn und eine Gesamtausgabe von Bachs Alterswerken vor, die er zu einer Abhandlung „Der späte Bach" verwenden wollte.

Auf den Bachfesten zu Essen (1925) und Berlin (1926) sollte Bachs Kunst der Fuge in Graesers Einrichtung aufgeführt werden. Aber das Vorhaben stieß auf Widerstände. Verschiedene Theoretiker hatten nämlich — und zwar mit Recht — die Ansicht vertreten, Bachs letztes Werk könne auch in anderer Anordnung seiner Teile und in anderer Instrumentierung dargeboten werden. Graeser nahm sich das sehr zu Herzen. Er, der inzwischen ein Buch mit dem Titel „Körpersinn" begonnen hatte, erlitt Anfang 1927 einen Nervenzusammenbruch. Auf Capri suchte er Erholung.

Am 26. Juli 1927 fand in der Thomaskirche zu Leipzig unter Straubes Leitung jene Uraufführung von Bachs Kunst der Fuge statt, die allen Teilnehmern in steter Erinnerung bleiben wird. Man verlangte den Jüngling zu sehen, der das gewaltige Werk der Vergessenheit entrissen hatte. Gar mancher fürchtete, er würde einen früh gealterten ehemaligen Wunderknaben erblicken. Aber es kam ein frischer junger Mensch zum Vorschein, der harmlos-knabenhaft dreinschaute.

Im Jahre darauf erwarb Wolfgang Graeser den Doktorhut. Mit einem ihm zugefallenen Stipendium begab er sich auf Entdeckerfahrten nach Ägypten. U. a. nahm er in Theben zahlreiche Grabornamente auf und photographierte in Kairo über 100 Fenster einer berühmten Moschee. Mit einer Fülle von Material kehrte er heim. Da überkam ihn das Empfinden, er sei auf der Höhe angelangt, und es gehe mit ihm bergab. Es mag ihn auch die Fülle dessen überwältigt haben, was er in Angriff genommen hatte. Da schied er am 13. Juni 1928 freiwillig aus dem Leben. Mit ihm wurden wertvolle geistige Besitztümer und noch reichere Hoffnungen begraben.

## Münchener Turmmusik 1938.

Das Programm für den Festsommer.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Wie bisher werden auch in diesem Jahr die Münchener Turmmusiken durch den Festsommer als feierlicher „cantus firmus" hindurchziehen. Dank der persönlichen Anteilnahme, mit der sich Ratsherr M. Reinhard als Direktor des Kulturamtes der Hauptstadt der Bewegung dieser wertvollen Sache widmet, ist es möglich geworden, den Gedanken der Turmmusiken zu festigen und auszubauen. Was hier bereits geschaffen ist, soll und wird Vorbild werden für eine neue eindringliche Pflege alter deutscher Kunst, deren Wiederaufnahme nicht nur der Belebung zu Unrecht vergessener Werte der „ritterlichen Trompeter- und Paukerkunst" dient, sondern darüber hinaus dem Schaffen unserer Zeit Wege weist. Allein, was im vergangenen Jahr durch Friedrich Rein und die Bläser des Staatstheaterorchesters geboten werden konnte, war

[1] Es sei auf die Partiturausgabe mit unterlegtem Klavierauszug verwiesen, die 1927 als Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft (Jahrgang XXVIII, Heft 1) erschien.

[2] Man vergleiche Graesers tiefschürfende Ausführungen im Bach-Jahrbuch 1924, S. 1—104 nebst Notenbeilage!

Zeugnis genug dafür, daß dieser in München geborene Gedanke der neuen Turmmusik über seine lokale Bedeutung weit hinausgegangen ist. Wir hörten Werke alter Meister und erlebten das Wirken neuer Kräfte, die sich entschlossen für die Fortführung einer hohen Tradition einsetzen und im Geiste unserer Zeit dort anknüpfen, wo die geschichtliche Entwicklung vor hundert Jahren abriß.

Auch in diesem Sommer wird alte und neue Bläsermusik zu hören sein. Der soeben abgeschlossene Plan sieht nicht weniger als elf Uraufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten wie Richard Würz, Max Seeboth, Heinrich Kaspar Schmid, Max Büttner, Georg Donderer, Rudolf Hänsel, Ernst Haftetter, Gustav Friedrich Schmidt, Alfred von Beckerath und Karl Pottgießer vor. Dazu kommen die alten Meister: Josquin de Près, Jean Japart, Adriano Banchieri, Miguell de Fuenllan, William Brade, Hans Leo Haßler, Giovanni Gabrieli, Johann Fischer, Valentin Haußmann, Johann Steffens, Heinrich Schütz, Melchior Frank, Michael Praetorius, Joachim Wittenberg, Isaac Posch, Paul Peurl, Johann Petzel, Johann Tunder, August Kühnel, Gottfried Reiche und Johann Ernst Altenburg sowie Volkslieder und Johanniterfanfaren. Zwei Bearbeitungen stammen von Friedrich Rein, eine von Christian Döbereiner.

Das Programm ist in zehn Veranstaltungen gegliedert. Die erste Turmmusik fand am 17. April (Ostern) statt und enthielt Werke von Schütz, Würz und Seeboth. Am 5. Juni (Pfingsten) folgt die zweite mit Werken von Reiche, Posch und Würz. Der 12. Juni bringt Sätze von Frank, Praetorius, Schmid und Büttner, der 10. Juli solche von Wittenberg und Kühnel. Peurl, Pezel, Donderer und Hänsel stehen auf dem Programm des 24. Juli, Altenburg und Haftetter auf dem des 31. dieses Monats. Die Turmmusik des 7. August ist dem nationalen Schaffen verschiedener Meister des 15. und 17. Jahrhunderts gewidmet. Am 14. August werden Werke von Haßler, Gabrieli und Schmidt erklingen, am 21. August Sätze von Fischer, Hausmann und Beckerath. Die Münchener Turmmusiken des Sommer 1938 schließen am 28. August mit Schöpfungen von Steffens, Tunder und Pottgießer.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

### *Bühnenwerke:*

Ottmar Gerster: „Der ewige Kreis". Tanzspiel (Duisburger Stadttheater).

A. E. M. Grétry: „Freundschaft und Liebe". Bearbeitung von Bruno Laaß (Erfurt, Volkstheater).

Mark Lothar: „Schneider Wibbel". Komische Oper (Berliner Staatsoper unter KM Johannes Schüler, Mitte Mai).

Ludwig Maurick: „Simplicius Simplicissimus. Ein heiter-besinnliches Spiel (Reichsmusiktage 1938 Düsseldorf, unter Leitung des Komponisten, 23. Mai).

Herbert Trantow: „Odysseus bei Circe" (Braunschweigisches Landestheater, 29. Mai).

### *Konzertwerke:*

Theodor Berger: Capriccio und Fantasie (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, 29. Mai).

Otto Besch: Ostmark-Ouverture (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, 22. Mai).

Edmund von Borck: Präludium (Berlin).

Gerard Bunk: Variationen und Fuge über ein Altniederländisches Volkslied für Cembalo Werk 80 (Reichssender Köln durch den Komponisten, 18. Mai).

Helmut Degen: Sinfonisches Konzert (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest Baden-Baden, April).

Hugo Distler: „Kalendersprüche" Werk 16 (Bonn, Oberhausener Singgemeinde unter Karl Heinrich Schweinsberg).

Adolf Fecker: Vier Chorlieder (Thüringer Sängerknaben, Erfurt, 23. März).

Martin Georgi: Trio für Violine, Viola und Klavier in a-moll Werk 43 (Kulturring Auerbach i. V., 28. März).

Ottmar Gerster: Heitere Musik für 5 Blasinstrumente (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest, Baden-Baden, April).

Paul Graener: Feierliche Stunde (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf, unter GMD Hugo Balzer, 22. Mai).

Paul Graener: Turmwächterlied. Werk 107 (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest Baden-Baden, April).

Armin Haag: „Notturno". Männerchor mit Sopransolo (Berliner Sängerverein unter Max Eschke, Sol. Margarete Schiele, 22. April).

Paul Höffer: „Sinfonie der großen Stadt" (Dresden, Philharmoniker unter Paul van Kempen).

Werner Hübschmann: „Die Dinge des Lebens". Chorsuite (Musikfest der Stadt Chemnitz unter KMD Paul Geilsdorf, April).

Hans Humpert: „Musik für Orchester" (Dresden, Philharmoniker unter Paul van Kempen).

Wilhelm Joerges: Klavierkonzert es-moll (Barmen-Elberfeld).

Paul Juon: Rhapsodische Sinfonie (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, 22. Mai).

Frieda Kern: Sinfonische Radiopausen (Reichssender Wien).

Jan Koetsier: „Variationen auf ein eigenes Thema" (Berlin, Dahlke-Trio).

Egon Kornauth: 2. Sinfonische Suite, Werk 35 (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde unter GMD Oswald Kabasta, 11. Februar).

Fred Lohse: Konzert für Klavier und Orchester (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest, Baden-Baden, April).

G. Francesco Malipiero: Zweites Konzert für Klavier und Orchester (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest, Baden-Baden, April).

Götz Mayerhofer: „Männerchöre der neuen Zeit" (Kölner Männergesangverein unter GMD Eugen Pabst).

Karl Meinberg: Sonate für Bratsche und Klavier f-moll (Hannover durch Kammermusiker Friedrich Both und Toni Zimmer, 9. Mai).

Karl Meinberg: Sonate für Flöte und Klavier in A-dur (Hannover durch Kammermusiker Karl Ulrich und Karl Meinberg, 9. Mai).

Karl Meinberg: Sonatine für Klavier in C-dur (Hannover, durch Toni Zimmer, 9. Mai).

Karl Meinberg: Sonatine für Violine und Klavier in a-moll (Hannover, durch Konzertmeister Ludwig Rust u. Karl Meinberg, 9. Mai).

Erich Mirsch-Riccius: Karnevals-Suite (Deutscher Kurzwellensender Berlin).

Sigfried Walther Müller: Konzert f-dur für Fagott und Kammerorchester Werk 56 (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest, Baden-Baden, April).

Wolfgang Niederste-Schee: Klavier-Sonate (Frankfurt/M. durch Georg Kuhlmann, 6. April).

Ernst Pepping: Dritte Sonate für Klavier (Frankfurt/M. durch Georg Kuhlmann, 6. April).

Kurt Rasch: Ostinato. Werk 29. (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest, Baden-Baden, April).

Hermann Reutter: Gesang des Deutschen. Kantate. (Frankfurt/M., Staatl. Musikhochschule).

Johannes Rietz: Rhapsodie für Orgel und Orchester (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, Solist Walter Drwenski, 22. Mai).

Hans Wolfgang Sachse: „Festliche Musik" für großes Orchester Werk 24 (Ölsnitz i. V., KdF-Veranstaltung „Werkfeiertag", 24. April).

Gustav Adolf Schlemm: Sinfonietta (Hannover, Opernhausorchester unter Rudolf Krasselt).

Heinrich Kaspar Schmid: „Boarische Gstanzeln" (München, Schlußsingen der städt. Singschule).

Gustav Schwickert: Sinfonietta (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, 29. Mai).

Otto Siegl: Konzert für Klavier und Orchester Es-dur, Werk 90 (Bielefeld, unter MD Werner Gößling, Solist: Karl Delseit-Köln, April).

Hans-Joachim Sobanski: Romantisches Konzert für Bratsche und Orchester (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf, unter GMD Hugo Balzer, Solist Emil Seiler, 22. Mai).

Erich Thabe: Streichquartett (Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf durch das Fehse-Quartett, 27. Mai).

Kurt Thomas: Vier Chöre für Frauenstimmen, Werk 32: Abendliche Bitte, Volkslied, Geheimnis, Herbstliche Weihe (Konzertgemeinschaft Gotha unter Walter Niemann, 28. April).

Max Trapp: Cello-Konzert (Essener Musikfest, unter Albert Bittner, Solist Prof. Ludwig Hoelscher, März).

Otto Trillhaase: „Vergänglichkeit". Kantate für Männerchor, gr. Orchester, Orgel und Tenorsolo (Kurhaus Wiesbaden unter Heinz Berthold).

Hermann Wagner: Kleine Bläsermusik und Lustiges Bläserspiel (Nürnberg, Städt. Bläserquintett: Schneider, Eder, Medau, Kehlert, Görler; 12. März).

Hermann Wagner: „Kleine Partita für Klavier" und „Spielmusik zu zwei Stimmen für Klavier" (Leipzig, Klavierabend Walter Bohles, 15. März).

Fritz Werner: „Kleines Konzert für Blockflöte, Viola da Gamba und Cembalo" (Potsdam).

Fritz Werner: „Heilige Flamme!" Kantate für gem. Chor, Streichorchester und Bariton-Solo (Bayreuth, durch Prof. Landgrebe, Ende April).

Eberhard Ludwig Wittmer: Sinfonietta für Orchester (Freiburg i. Br.).

Fritz Zech: Quartett in f-moll (Kurhaus Wiesbaden).

Hermann Zilcher: „An die Künstler" (F. v. Schiller) für Männerchor, Sopransolo und gr. Orchester und „Vaterunser" (Klopstock) für gem. Chor, Knabenchor, Sopran- und Baritonsolo und gr. Orchester (Frankfurt/M., Festwoche für deutsche Chormusik, Mai).

Winfried Zillig: Tanzsinfonie (3. Internationales zeitgenössisches Musikfest, Baden-Baden, April).

Erich Zweigert: Stefan George-Lieder (Reichssender Hamburg).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Otto Jochum: „Volkwerdung der Nation" (Junggeſang der Augsburger Singſchule, Ende Juni).

Otto Jochum: Unſer Lied: Deutſchland (nach Worten von A. M. Miller) (Junggeſang der Augsburger Singſchule, Ende Juni).

Hans F. Schaub: „Stimmen der Auslandsdeutſchen", Zyklus für Frauenchor (Hamburg, KM Wenk).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## KONZERTREISE DES AACHENER DOMCHORS.

Von J. F. Lambertz, Aachen.

Der Aachener Domchor, der ſeit der ruhmvollen Italienfahrt im Jahre 1935 nicht mehr im Ausland geſungen hatte — von gelegentlichen Konzerten im benachbarten Holland und Neubelgien abgeſehen — unternahm im letzten Herbſt wieder eine größere Reiſe nach Paris und nach Flandern. Ein Name gab der Fahrt Gepräge und Sinn: Anton Bruckner. Er, für deſſen Werke die Aachener in Deutſchland ſo oft verdienſtvoll eingetreten ſind, ſollte vor allem in Paris in ſeinen beſten Chorſchöpfungen dargeſtellt werden. Die Reiſe wurde in engſter Verbindung mit der Internationalen Brucknergeſellſchaft unternommen. Mit beſonderem Grund hatte man Paris gewählt. War es doch in Paris, wo Bruckner, bis dahin ein kleiner, unbekannter öſterreichiſcher Muſiker, durch ſein Orgelſpiel in Notre Dame mit einem Male weithin bekannt und berühmt wurde. Auch daß als Hauptwerk in Paris die e-moll-Meſſe gewählt wurde, hatte eine tiefere Bedeutung, denn in dieſer Meſſe ringt ſich Bruckner zum erſtenmal durch zu dem monumentalen Stil der Symphonien, zu ſeinem Stil.

Wenige Stunden nach ihrer Ankunft mußten die Aachener im Hauſe der deutſchen Kolonie ſchon eine Probe ihres Könnens ablegen. Sie erfreuten die zahlreich verſammelten Landsleute durch eine Fülle herrlicher deutſcher Volkslieder, bis die ſpäte Stunde zur Heimfahrt zwang. Nach einem Ruhetag folgte der Montag mit zwei Konzerten: Nachmittags ſang der Chor in dem Orgelkonzert des Organiſten der Berliner Hedwigskathedrale, Ahrens, in der ſchönen Kirche St. Auguſtin mehrere Motetten von Waldbröl, Strecke, A. v. Hohenzollern u. a. und das phrygiſche Tantum ergo von Bruckner; abends war das Hauptkonzert im Saal Gaveau. Das Programm des Abendkonzerts enthielt neben anerkannten und wirkungsſicheren Werken wie etwa dem Tedeum von Meßner und der Motette „Komm, Jeſu, komm" von J. S. Bach eine Reihe neueſter deutſcher Kompoſitionen, z. B. das Tryptichon Mater dolorosa von Kaſpar Roeſeling und den Goethe-Zyklus von O. Jochum, die an die Leiſtungsfähigkeit eines Chores erhebliche Anforderungen ſtellen. Der Aachener Domchor löſte ſeine Aufgabe vortrefflich. Beſonders das Tedeum von Meßner, bei dem 16 Bläſer des Aachener Städtiſchen Orcheſters mitwirkten, war ein machtvoller Abſchluß des Abends. Neben den Vertretern der deutſchen Auslandsbehörden war der Freiburger Erzbiſchof, Kardinal Gröber, ſowie die Kulturdezernenten der Stadtverwaltung Aachen erſchienen.

Der folgende Tag brachte die von vielen franzöſiſchen Kreiſen mit Spannung erwartete e-moll-Meſſe von Bruckner. Es war die erſte Aufführung der Meſſe in Paris und, ſieht man von einer Aufführung kurz vor dem Kriege in dem damals deutſchen Straßburg ab, die erſte in Frankreich überhaupt. Das Ziel, das ſich DomKM Rehmann und ſein Chor geſtellt hatten, den franzöſiſchen Hörern eine Vorſtellung von der Größe Bruckners zu geben und den Boden für eine weitere, planmäßige Brucknerpflege zu ebnen, wurde voll erreicht: es war die beſte Aufführung der Meſſe, die dem Aachener Domchor bisher gelungen iſt. Die Zuhörer, welche die Kirche St. Sulpice bis auf den letzten Platz füllten, folgten dem erhabenen Werk, bei dem die Aachener Sänger und Bläſer ihr Beſtes gaben, mit atemloſer Spannung bis zum letzten Ton. Anſchließend veranſtaltete die Stadt Paris im Hotel de Ville einen Empfang für die Teilnehmer der Kirchenmuſiktagung, in deren Rahmen die Darbietungen des Aachener Domchors ſtattfanden. Auch hier ſangen neben einem franzöſiſchen Chor und dem Wiener Kammerchor die Aachener („Nunc dimittis" von Desderi) und das Aachener Orcheſter ſpielte die Brucknerfanfaren von V. Goller. Unmittelbar nach dem Feſtakt wurde ein Kranz am Grabmal des Unbekannten Soldaten niedergelegt.

Damit waren die anſtrengenden, aber ſchönen und fruchtbringenden Pariſer Tage vorüber, und der Domchor reiſte weiter nach Flandern. Ebenſo wie die Flandernfahrt im Jahre 1932 wurde es wieder ein Triumphzug des Aachener Chores. Geſungen wurde in Löwen, Antwerpen und Gent. Das Konzert in Löwen, veranſtaltet vom flämiſchen Studentenverband und ausgezeichnet durch die Anweſenheit des Rektors der Univerſität, Ladeuze, wurde durch den Sender Brüſſel II übertragen. Weit mehr als der künſtleriſche Erfolg freute die Aachener die herzliche gaſtliche Aufnahme, die ſie fanden. Und nicht nur in Löwen, ſondern auch in den anderen Städten. Vor allem ſei hier des deutſchen Generalkonſuls in Antwerpen, Schmid-

Rohlke, und des Genter DomKM van Laere gedacht. Das Konzert im Antwerpener Zoo brachte im ersten Teil neben den großen Bruckner-Motetten „Virga Jesse", „Locus iste" und „Ave Maria" u. a. Werke von Brahms und Bach, im zweiten Teil die „Missa solemnis" von Van Hoof unter Leitung des Komponisten. Die Wiedergabe der Messe und das Werk selbst fanden verdiente Anerkennung. Trotz der Mühen, die eine solche Reise vor allem für die Knaben mit sich brachte, bildete das Auftreten in Gent in jeder Hinsicht den Höhepunkt. Das Kirchenkonzert in der Kathedrale St. Bavo, bei dem auch wieder die großen Bruckner-Motetten gesungen wurden, war — nicht zuletzt durch die hervorragende Mitwirkung des Kölner Domorganisten H. Bachem an der deutschen Klaisorgel — für alle ein Erlebnis. Am Sonntag sang der Domchor dann noch im Pontifikalamt in unmittelbarer Nähe des Genter Altars die Messe „Quam pulchri sunt" von Vittoria und „Tui sunt coeli" von Lassus. Zum Abschied erhielt der Chor zahllose Beweise höchster Anerkennung, viele neue Einladungen und er konnte mit dem Bewußtsein scheiden, nicht nur dem Chor und der Heimatstadt Aachen, sondern der deutschen Musik und damit der deutschen Sache im Ausland in hervorragender Weise gedient zu haben.

## III. INTERNATIONALES ZEITGENÖSSISCHES MUSIKFEST IN BADEN-BADEN.

22.—25. April 1938.

Von Else Bauer, Baden-Baden.

Vom 22.—25. April fand unter der Gesamtleitung von GMD Gotth. E. Lessing in Baden-Baden das dritte internationale zeitgenössische Musikfest statt.

Es kamen in drei Orchesterabenden, einer Kammermusikveranstaltung und einem Ballett-Abend zwanzig Komponisten aus Deutschland, England, Belgien, Frankreich, Ungarn, Italien, Rußland, Schweiz und Schweden mit Ur- und Erstaufführungen zu Gehör.

Interessant war es zu beobachten, wie sich aus der Vielheit des Gebotenen im schöpferischen Willen der Komponisten Landschaft, Alter, Ausrichtung auf das Musikschaffen der Vergangenheit, völkische Bindung wiederspiegeln. Wie sich aus Neuformung der Lebensstrom ergibt, der durch die Zeit geht.

### Orchester-Konzerte.

#### Deutschland:

Johann Nepomuk David: Sinfonie a-moll (EA).

Auf dem Weg der Brucknerfolge, der Verwaltung tiefsten deutschen Musikgutes und der Lösung aus der Problematik zeitgenössischen Musikschaffens dürfte David der berufene Mittler sein. Seine a-moll-Sinfonie op. 18 ist zwar ein Jugendwerk, aber von einer gedanklichen Tiefe, die bereits den Meister zeigt. Die Musik ist absolut, die Strenge Bachs wohnt ihr inne. Die als Hauptthema erscheinende dorische Melodie wiederholt sich in allen 4 Sätzen. Im Allegro als cantus firmus eines Choralvorspieles, im Andante sostenuto scharf rhythmisiert. In weiterer Veränderung in dem berückend schönen Scherzo und im Allegro con brio zu einem kontrapunktischen Bündel mit dem übrigen thematischen Material zusammengefügt. Das polyphone Tongewebe zeigt eine allem Spekulativen abgewandte tonale Geschlossenheit.

Helmut Degen: Sinfonisches Konzert (UA).

Der junge Komponist hatte auch in diesem Jahre mit seinem Werk einen außerordentlichen Erfolg. Die drei Sätze verbinden die große symphonische Form mit dem konzertierenden Prinzip. Degen ist eine eigenwüchsige Persönlichkeit. Was er sagt, ist sachlich und doch gefühlsecht, es steckt Substanz in seiner Musik. Die Form ist übersichtlich, musikantisch erfüllt, spannungsreich. Die einzelnen Sätze sind gut gegeneinander ausbalanciert. Der letzte Satz ist der Höhepunkt des Werkes, besonders reizvoll der zart ausklingende Schluß instrumentiert. Das Adagio von fast religiöser Feierlichkeit.

Paul Graener: Turmwächterlied Werk 107 (UA).

Dem „Turmwächterlied", Orchester-Variationen über ein Gedicht von Goethe, sind die Verse aus dem zweiten Teil des Faust vorangestellt: „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt" usw. Es ist Graeners bisher letztes Werk und deswegen im besten Sinne zeitgenössisch, weil es der Problemstellung zwar nicht aus dem Wege geht, aber keine Probleme um jeden Preis aufrollt, wenn sie sich nicht aus Thema und Abwickelung zwangsläufig ergeben. Die Komposition ist ein reifes, abgeklärtes, in traulicher Versunkenheit in die Natur versponnenes, schönes Bekenntnis zur Tonalität. Warme Melodik durchzieht die reichhaltige Orchesterpalette. Die Verwebung und Verflechtung der musikalischen Eingebung stößt auch zu dramatischer Verdichtung vor, bis zur vollen Inanspruchnahme des Unisono, das in voller Gefühlsweite jene Worte Goethes musikalisch an uns weitergibt: „Ihr glücklichen Augen, was je ihr geseh'n, es sei wie es wolle, es war doch so schön".

Fred Lohse: Konzert für Klavier und Orchester (UA).

Lohse ist 1908 in Leipzig geboren, studierte bei Grabner und S. W. Müller, lebt in Leipzig, bekannt geworden durch sein Klavierbuch. Das Konzert für Klavier und Orchester knüpft an das Konzert der vorklassischen Zeit an und versucht aus den

klanglichen und technischen Möglichkeiten des Klaviers her die Gestaltung. Lohse behandelt in den drei Sätzen das Klavier kraftvoll und geschickt im wesentlichen als virtuoses Soloinstrument, das oft nur mit einem concertino von Streichern und Bläsern musiziert und massive Wirkungen verschmäht. Das Werk wirkt sehr ansprechend und gefällig, ist jedoch nicht sehr organisch. Der gesuchte neue Ausdrucksstil scheint noch nicht völlig erreicht. Der Solist Karl Weiß aus Dresden spielte den Klavierpart mit unfehlbarer Sicherheit, Bravour und vollendeter Klarheit ausdrucksvoll.

Sigfried Walther Müller: Konzert: Introduktionen, Variationen und Rondo F-dur für Fagott und Kammerorchester Werk 56 (UA).

Das in der Art alter Tafelkonzerte gehaltene, in Thematik und satztechnischer Hinsicht gepflegte Stück bereichert in seiner Eingängigkeit die Literatur des Soloinstrumentes. Das Fagott steht konzertierend unter Ausnutzung seiner Klangmöglichkeiten im Vordergrund. Zwei Themen verbinden die Sätze in kontrapunktlicher Auswertung und Abwandlung. Unser Orchestermitglied J. H. Voß erwies sich als ein Solist erster Ordnung auf seinem Instrument, in der frischen, lebendigen und ausdrucksvollen Wiedergabe.

Kurt Rasch: Ostinato Werk 29 (UA).

Der erste Tonmeister des Deutschlandsenders hat dieses kurze, äußerst prägnante, von rhythmisch fesselnder Diktion getragene Orchesterstück eigens für das Musikfest als Eingangsstück komponiert. Das Ganze ist, dem Titel entsprechend, auf eine 16taktige Baßperiode als gesamtes Themenmaterial aufgebaut. Ostinato ist mehr als Begriff aufzufassen. Die 12 Variationen des Themas quasi Charaktervariationen.

Winfried Zillig: Tanzsinfonie (UA).

Die Sinfonie besteht aus 4 knappen Sätzen: perpetuum mobile, nach den durchgehenden Sechszehntelpassagen der Streicher benannt, Sarabande, Ostinato, Rondo. Es spricht aus dem Werk ein klarer, eigenwilliger Musiker. Die musikalische Substanz wird mit kompositorischer Meisterschaft und farbigen Effekten ausgebreitet, Anklänge an Strauß und Reger nicht scheuend. Die Ecksätze sind von motorischer Bewegung, starke rhythmische Kraft und Intensität des Ausdrucks wird fühlbar, die durch Verwendung des Schlagzeugs und Unisonos unterstrichen wird. Die Sarabande ist etwas süßlich und fällt gegen das Format der anderen Sätze ab.

England:

Arnold Bax: VI. Sinfonie (EA).

Das dreisätzige Werk mit innerlich vorsichtiger Einbeziehung der Ausdrucksmittel moderner Tonsprache, die allzu grelle Farben und gewagte Vorstöße vermeidet, zeigt ernsthafte Grundhaltung, klardisponierte Form und übersichtliche Stimmführung. Der ernst und herb beginnende erste Satz wendet sich in der Weiterführung seiner heiteren Weise zu und endet mit einem zart lyrischen Thema. Der zweite Satz ist durchaus romantisch und sehr melodiös. Im letzten Satz ist ein reizvolles Bläserintermezzo, die Melodik keltischen Ursprungs, wie auch im Thema des zweiten Satzes; er geht dann in einen marschartigen Scherzosatz über und führt zum Epilog mit Wiederholung des Eingangsthemas.

Belgien:

Marcel Poot: Allegro Symphonique (EA).

Poot ist 1901 in Brüssel geboren, Gründer und zugleich bedeutendster Repräsentant einer Gruppe junger Musiker, die sich zum Ziele gesetzt haben, eine Synthese zwischen den Elementen der Tradition und neuen Gedanken herbeizuführen. (Les Synthétistes.) Er ist seinem Temperament und seiner Kultur nach Flame und versucht die flämische Gefühlswärme mit klassischem Geist zu verschmelzen, Weg und Ziel zu einer neuen belgischen Musik. Aus seinem einsätzigen Werk spricht ein eigenwüchsiger Musiker eine klare und gekonnte Sprache. In seiner spielfreudigen Natur zeigt sich ein ungestümes Ausdrucksbedürfnis. Das an modernen kennzeichnenden Zügen reiche Stück zeigt bedeutende Erfindungsgabe und Struktur; eine gute Formbeherrschung, eigenartige instrumentale Effekte sind maßvoll verwendet. Es mußte wiederholt werden.

Frankreich:

Henry Barraud: Poème (EA).

Nach einer düsteren, beinahe chaotisch anmutenden Einleitung mit stockenden Rhythmen bricht plötzlich ein D-dur-Dreiklang von lauterer Färbung, die erregte Atmosphäre entspannend, durch und leitet zu einem ruhigen, in der Hauptsache von Streichern getragenen Satz über, der nach seiner Steigerung zum triumphalen Schluß dieses dramatisch-lyrischen Musikalischen Gedichtes führt. Barraud ist ein Meister der Proportionen. Es geht ihm weniger um harmonische und polyphone Probleme, als vielmehr um eine klare übersichtliche Gestaltung. Seine Rhythmik und Harmonik ist gewählt und ohne Qual. Auch er, wie seine Landsleute, die wir hörten, spricht eine geschliffene, von Geist erfüllte, nie überladene Sprache.

Marcel Delannoy: Serenade concertante für Violine und Orchester (EA).

Delannoy ist Pariser, 1898 geboren, widmete sich erst verhältnismäßig spät der Musik. Seine Werke umfassen Tanzspiele, Balletts, Kammermusik, Opern und Operetten. Die Serenade concertante wurde 1937 komponiert und umfaßt drei Sätze: Allegro, Andante, Capriccioso. Eine liebenswürdige konzertante Musik, melodiös, doch nie profan. Das Allegro, von klassischem Stilgefühl, teilweise nor-

diſchem Tanztyp durchzogen, das Andante ſehr klangvoll und melodiös. Das Capriccioso, polniſchen Rhythmus zeigend, wechſelt mit lyriſchen Momenten und kommt in kapriziöſer Art auf das Anfangsthema zurück. Robert Soetens, Paris, dem das Werk gewidmet iſt, ſpielte den Solopart in feiner Klanggebung, techniſch virtuos mit nobler muſikaliſcher und geigeriſcher Geſinnung.

Italien:

Alfredo Caſella: Introduzione, Aria e Toccata op. 55 (EA).

Das muſikaliſch reich abgeſtufte Orcheſterwerk mit Orgel entfaltet, wenn es ſeine volle und ſtarke Klangkraft einſetzt, einen pompöſen Charakter. Die Toccata, auch innerhalb des Formalen von durchlaufendem Fluß, iſt beinahe bachiſch. Ein kurzes prägnantes Motiv, das beharrlich auftaucht, bleibt Keimzelle und Stütze des Ganzen. Wie Caſella die Themen ausweitet und gegenſätzliche Motive gerade durch den Kontraſt zu einer Einheit verbindet und dieſe Einheit dann durch Ausweitung zum affektuoſen Schluß führt, zeigt den Muſiker von Format.

G. Francesco Malipiero: Zweites Konzert für Klavier und Orcheſter (UA).

Eine bemerkenswert geiſtvolle Schöpfung Meiſter Malipieros. Sie beſteht aus drei kurzen Sätzen: Allegro molto marcato, ein energiſches Hauptthema, das in ſeiner Entwickelung zum zweiten Satz lento führt von ſchwermütig intermezzohaftem Charakter. Der dritte Satz allegro und allegro marcato. Das Konzert iſt von einer außerordentlichen inneren Straffung, ſehr feinſinnig im Dialog zwiſchen Bläſern und Klavier; die ſtrenge Form ſcheint vielfach aufgelockert, alle drei Sätze klar durchgearbeitet. Der letzte Satz beſonders bemerkenswert durch ſeinen unerhörten Rhythmus und die Aufteilung der muſikaliſchen Themen und Phraſen im Wechſel des Klaviers und der übrigen Inſtrumentalgruppen. Gino Gorino, Venedig, ſpielte den Solopart mit ausgezeichneter Klangkoloriſtik, erſtaunlicher Energie im rhythmiſchen und muſikaliſchen Vortrag, in den lyriſchen Stellen ungemein zart, ein Künſtler von imponierendem Stilgefühl.

Ungarn:

Bela Bartok: Fünf ungariſche Volkslieder (EA).

Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündet, muß mit erneuter Kraft im Innern des Komponiſten aufglühen, den Ton erwecken, der in ſeiner Seele als Geheimnis ruht. Bartok weiß um dieſes Geheimnis. Wie er dieſe teils traurigen, teils luſtigen Weiſen mit der Orcheſteruntermalung geſtaltet iſt faſzinierend. Wort- und Tonbeziehung in gehaltlicher Differenzierung, die Begleitung emotionelle Klangfarbenvariation. Unter wiegender Monotonie ſchwelen innere Spannungen. Rhythmik, Klang und Farbe entfalten ſich gleichzeitig. Yella Hochreiter-Stuttgart ſang mit warmem, weichen Mezzoſopran die 5 Lieder. Sehr ſchön in Ton und Geſtaltung die traurigen Weiſen, im „Kerker“, „Traurige Weiſe“ und „Klage“. Die luſtigen Liedchen waren ihr weſensfremd.

Schweden:

Lars Erik Larſſon: Divertimento für kleines Orcheſter op. 15 (EA).

Das liebenswürdige, heiter beſchwingte Werk iſt im Satz und Aufbau ſauber gearbeitet, ſehr hübſch die kammermuſikaliſche Beſetzung der Holzbläſer. In allen drei Sätzen allegro con spirito, Adagio, presto ein ſchöner klanglicher Reiz, nicht ſchwer zu ſpielen und zu verſtehen. Es gehört in die Gattung beſter Unterhaltungsmuſik.

Kammermuſik.

Hier gab es Perlen kammermuſikaliſcher neuerer Literatur. Als erſtes

Ottmar Gerſter, Deutſchland: Heitere Muſik für 5 Blasinſtrumente (UA).

Eine Serenade und Variationen. Das kleine Werk, für das der Verzicht auf problematiſche Eigenwilligkeit des Ausdrucks zugunſten einer unbeſchwerten muſikantiſchen Haltung ebenſo bezeichnend iſt, wie die ſprachliche Angleichung an den barocken Stil, fand ungemeinen Beifall. Der erſte Satz iſt in ſtreng durchgeführter Sonatenform komponiert, der Zwiſchenſatz leitet vom erſten zum zweiten Thema über; nach kurzer Durchführung folgt die Repriſe, in ihr werden die Themen breiter entwickelt. Es folgen wechſelnde rhythmiſche und ſtimmungsgemäße Varianten des Themenmaterials. Die Mitglieder unſeres Orcheſters K. Splietorb (Flöte), W. Plato (Oboe), A. Seeländer (Klarinette), I. H. Voß (Fagott), O. Oftger (Horn) gaben das Werk in meiſterhafter techniſcher und künſtleriſcher Geſtaltung wieder.

Philipp Jarnach, Deutſchland: Sonatine für Violoncello und Klavier (Neufaſſung, UA).

Die Sonatine iſt ein Frühwerk Jarnachs, das in der Neufaſſung hier uraufgeführt wurde. Es beſteht aus einem allegro, einem langſamen Zwiſchenſatz mit anſchließendem kurzen Finale im Charakter eines ſpukhaften Geſchwindmarſches. In Tempo, Prägnanz, Schlagkraft, Beweglichkeit, wie im Rhythmus durchaus im Geiſte der neuen Muſik. Eine in jedem Sinne formvollendete Zwieſprache der beiden Inſtrumente. Das außerordentliche Zuſtimmung erweckende Werk wurde von Prof. Karl Maria Schwamberger-Köln (Cello) und Karl Weiß-Dresden (Klavier) kulturell und techniſch überlegen ausgezeichnet interpretiert.

Othmar Schoeck, Schweiz: Violin-Sonate op. 46 (EA).

Drei Sätze: Tranquillo, Scherzo und ein breit und kräftig dahinströmendes Finale. Das Werk hat eine lyrische Stimmungsgrundlage, wie sie uns aus dem ruhig bewegten, im Volkston gehaltenen Thema des ersten Satzes entgegenströmt. Fragend und grüblerisch, gleich einem nach innen gerichteten Schauen ist der Dialog der Violine und des Klaviers. Trotz der reichen Bewegung im Scherzo und der stark konstruktiven Elemente im Finale eigentlich ein besinnliches Stück. Die bekannten schwizer Künstler Fritz Hirt (Violine) und Franz Josef Hirt (Klavier) erspielten Komponisten und Werk mit bewunderungswürdiger Überlegenheit eines rhythmisch und musikalisch reifen Zusammenspiels einen herzlichen Erfolg.

Der Höhepunkt des Konzertes war das Streichquartett E-dur op. 24 von Karl Höller, Deutschland.

Von diesem Kammermusikwerk gingen unerhörte Wirkungen aus. Es bestätigt in vollem Maße die schöpferische, die Erfindungs- und Kombinations-Gabe, das enorme satztechnische und kontrapunktische Können des jungen Autors. In den 4 Sätzen klingt trotz aller Kompliziertheit, der dem Ohre oft Herbes, ja Böses zufügenden Stimmführung, bei aller Kühnheit der Harmonik nichts absichtlich gewollt, sondern intuitiv gewachsen. Wie im ersten Satz des ganz nach dem klassischen Formenideal aufgebauten Werkes das kraftvoll profilierte Hauptthema, harmonisch und kontrapunktisch mannigfach durchgeführt, zum Abschluß drängt, ist einzigartig. Innerlich tiefe Wirkung geht von dem mit wundervoll melodischen Einfällen durchwobenem Larghetto aus. Das Strub-Quartett (Max Strub, Iraba, W. H. Trampler, L. Hoelscher) meisterte das rasend schwere Werk in seelischer, geistiger und technischer Beziehung, in Intonation, Metrik und Rhythmik vollendet.

### Ballett-Abend.

Le jeu sentimental von Jean Françaix und Persephone von Strawinsky. Sicherlich waren die hier aufgeworfenen musikalischen und choreographischen Probleme für ein intellektuelles, feinschmeckerisches Publikum äußerst interessant; vom Standpunkt unserer angestrebten neuen Musikkultur her aber nicht gelöst. Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube! Der Glaube, daß von hier aus eine wesentliche Befruchtung und Bereicherung ausgehen kann und wird. Strawinsky verfolgt die Linie des von ihm angeschnittenen Opernproblems auf einer anderen Ebene und der junge Franzose Françaix schreibt ein gefälliges amüsantes Ballett, wie man es vor 10 Jahren in anderer Aufmachung auch schon hören konnte.

Le jeu sentimental, eine Suite von sechs Sätzen, durchaus französische Musik von unbeschreiblicher Grazie, Leichtigkeit, ja Leichtsinnigkeit, und unbekümmertem tänzerischen Frohsinn. Dabei ist Françaix ein großer Könner. Technische Schwierigkeiten gibt es nicht. Er jongliert mit Rhythmus, Takt und melodischer Eingebung, daß man ihm, innerlich mitbeschwingt, vergnüglich zuhört.

„Persephone" von Igor Strawinsky. Der Stoff zu diesem Werk ist dem homerischen Hymnus auf Demeter entnommen und mit Motiven des nordischen Frühlingsmythos verknüpft (Text André Gide). Die Musik, weder Oper, noch Schauspiel, noch Tanzwerk, noch Pantomime ist eine Mischung von Chor, Melodram, Sologesang mit tänzerischer Untermalung. Es ist die Musik eines um den letzten musikalischen Ausdruck Ringenden, streng und unpathetisch, bewußt einfach, ja teilweise monoton. Eine bei aller Differenziertheit klare und durchsichtige Orchesterpallette, soviel Gehirn und Sensibilität, daß man es beinahe schmerzhaft spürt. Wunderschön sind die Chöre mit ihrem Pathos, das jenseits von Gut und Böse ist. Das Werk wirkt fast wie ein Oratorium, hat aber nichts Erlösendes. Die choreographische Ausdeutung beider Balletts lag in den Händen der Solisten und Tanzgruppe des Bayerischen Staatstheaters mit Sonja Korty (Tanzleitung und Persephone), Heinz Denies (Hermes) und Laurenz Hofer-Berlin, Tenor (als Eumolpos) als Gästen. Die Chöre wurden von Mitgliedern des Cäcilienvereins und des Liederkranz „Frohsinn" (Baden-Baden) sehr tonschön gesungen. MD Schäfer hatte sie mit gewohnter Sorgfalt einstudiert.

Die gesamte musikalische Leitung lag bei GMD Gotth. E. Lessing. Es war eine seelische und geistige Höchstleistung. In wochenlanger Probenarbeit hatte er sich für die gewählten Werke eingesetzt und sie sich so zu eigen gemacht, daß er fast sämtliche Werke aus dem Gedächtnis dirigierte. Wie sich Dirigent und Orchester oft drei Mal am Abend bei den verschiedenen Stilelementen umstellten, war über alles Lob erhaben. Jedes Detail, jede Note war bedacht, eine Werktreue waltete, die allgemeine Bewunderung erregte. Unser unermüdliches Orchester, von denen die Bläser insbesonders noch teilweise hochwertige Soloarbeit zu leisten hatten, unterstützte den Dirigenten in jeder Beziehung. Hier galt das Wort „Einer für alle, alle für einen".

Die anwesenden Komponisten wurden mit Lessing lebhaft gefeiert, es gab viele Blumen.

## MUSIKFEST DER STADT CHEMNITZ.

1.—4. April 1938.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

GMD Leschetizky gehört zu den wagemutigsten Dirigenten Deutschlands; was die Zahl der Erstaufführungen betrifft, so marschiert er mit an der

Spitze, und dies ist umso höher einzuschätzen, als sein Einsatz für lebende Tonsetzer im Publikum nur schwachen Widerhall weckt. Auch das dreitägige Musikfest, in dem er alle tüchtigen Kräfte unserer Stadt zu einem Vorstoß ins Neuland zusammenfaßte, konnte das Trägheitsmoment der Bequemen, allem Neuen Abgeneigten nicht überwinden. In einem Orchester-, einem Chor- und einem Kammerkonzert wurden hier unbekannte Werke von Zeitgenossen aufgeführt, für die sich die ZfM immer warm eingesetzt hat, nämlich von Franz Schmidt, J. N. David, Hermann Grabner und Hermann Simon.

Leschetizky eröffnete das Fest mit Joh. Nepomuk Davids bewundernswerter Orchesterpartita, dem sich immer mehr durchsetzenden Werk, das in seiner strenglinearen Kontrapunktik und seiner Abwendung von jeglicher Romantik für die Haltung des jungen Tonsetzergeschlechts kennzeichnend ist. Das ausgebreitete Präludium und die kunstreiche Fuge erregten Bewunderung, wenn auch ihre herbe Sprache dem Durchschnittshörer schwer einging; mehr Freude hatte er an dem duftig instrumentierten Allegretto und dem beschwingten Schlußsatz. Zum ersten Mal setzte Leschetizky seinen Landsmann Franz Schmidt aufs Programm und zwar mit den melodienfrohen, klangüppigen „Orchestervariationen über ein Husarenlied". Die musikantische Freude am Abwandeln und Gestalten, die gediegene Satzkunst, der sinnliche Orchesterklang nahmen für Schmidt ein und weckten den Wunsch, bald einmal eine seiner Symphonien zu hören. Zwischen beiden Werken spielte KM Herbert Charlier (der in letzter Stunde für den erkrankten Prof. Franz Wagner einsprang!) Rachmaninoffs effektvolles Klavierkonzert e-moll mit erstaunlicher Gedächtniskraft und virtuoser Fertigkeit. Leschetizky deutete die Neuheiten mit dem ihm eigenen Feingefühl für das Wesen jedes Komponisten aus, wobei er von der Städtischen Kapelle in seinen Ausdrucksabsichten bestens unterstützt wurde.

Im Chorkonzert führte KMD Paul Geilsdorf zwei zyklische Chorwerke auf, in denen sich der zeitgemäße Wille zur formalen Klarheit, volkstümlichen Einfachheit und verständlichen Ausdruckswahrheit erfüllt. Von Werner Hübschmann, der stärksten Begabung unter den jüngeren Tondichtern, wurde eine Chorsuite uraufgeführt, in der er mit eigenwüchsiger Tonsprache, diatonischer Melodik, gezügelter Harmonik und durchgeformter Stimmführung „Die Dinge des Lebens" (Dichtung von Pfanner) besingt. Hübschmann, im Chorsatz ein Schüler der großen Meister des 16. Jahrhunderts, findet für alles den rechten Ausdruck vom volkstümlichen Humor bis zum mystischen Urerlebnis. Das sangbare Werk machte Sängern und Hörern die gleiche Freude. Die Werte des tätigen Lebens verherrlicht auch Hermann Grabner in der groß angelegten Chorfeier „Segen der Erde" (Dichtung von Marg. Weinhandl). Auch diese Musik ist erdnah und gesund, von klarer Linienführung und Formgestaltung. Sie knüpft an Volkslied, Choral, Marsch und Volkstanz an, fesselt durch ihre eingängige Melodik und starke Rhythmik, aber auch durch die überlegene Kontrapunktik, die sich in Nachahmungen, Kanons und einer mitreißenden Chorfuge gefällt. Für die Neuheit setzten Paul Geilsdorf und seine Chorvereine, die städtischen Musiker, Paula Schneider (Sopran) und Karl Kamann (Bariton) ihr hervorragendes Können ein.

Im Kammermusikabend hatte noch einmal Franz Schmidt mit seinem Streichquartett A-dur das Wort, einem aus Schubertscher Musizierseligkeit geborenen Werk, das meisterliche Beherrschung des intimen Quartettstils zeigt. Ihm folgte das rhapsodisch gebaute, durch seine gepflegte impressionistische Sprache fesselnde Klaviertrio von Ravel. Zu diesen klangschwelgerischen Sätzen bildeten Hermann Simons „Drei Goethe-Gesänge" einen starken Gegensatz, da in ihnen das Tiefste und Hintergründigste mit knappsten Mitteln gesagt wird. Theodor Blumers Kammerkantate „Werbung und Vollendung", gesungen von Alt- und Baritonsolo, begleitet von Streichquartett, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Klavier, steht näher bei Strauß. Blumer weiß die Pastellfarben seines Kammerorchesters sehr fein zu mischen und die Stimmungen der Dichtung auszuschöpfen. Um das Gelingen des Abends machten sich Emmy Senff-Thieß und Günther Baum als hervorragende Sänger, Herbert Charlier und die städtischen Kammermusiker als ausgezeichnete Spieler verdient.

## EISENACHER BACHFEST 1938.

20.—27. März.

Von Günther Köhler, Weimar.

Unter den musikalischen Ereignissen des Frühjahres ragten die Eisenacher Bachtage des städtischen Kulturamtes ganz bedeutsam hervor. Als Oberbürgermeister Dr. Müller-Bowe das Bachfest in Anwesenheit von Vertretern der Wehrmacht, der Partei und Behörden eröffnete, erklärte er mit stolzer Berechtigung, daß Eisenach als Stadt großer kultureller Tradition eine Verpflichtung habe, die Werke dieses größten Sohnes zu ehren und zu pflegen. Und wie in kaum einer Stadt Thüringens hat sich gerade in der Stadt Luthers und Bachs seit Jahren durch die unermüdliche Tätigkeit der verantwortungsbewußten Leiter des städtischen Orchesters, MD Walter Armbrust, des Bach- und Georgenkirchenchores, Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger, und des Musikvereins, Studienrat Konrad Freyse, eine hervorragende Bachpflege begründet. Ihrer umsichtigen Leitung unterstanden die Konzerte der Festtage. Eine feier-

liche Geburtstagsmusik am 21. März brachten Li Stadelmann-München (Cembalo) und Hermann Diener-Berlin (Violine) im kerzenerhellten Eisenacher Bachhaus. Zu Gehör kamen die Violinsonaten in A-dur und E-dur und die G-dur-Arie mit 30 Veränderungen für Cembalo solo. In einem Orchesterkonzert des städtischen Orchesters unter Walter Armbrust erklangen Werke von Philipp Emanuel, Christoph und Johann Sebastian Bach, u. a. das Gambenkonzert in B-dur von Ph. E. Bach mit Prof. Walter Schulz-Weimar als Solisten. Im Rokokosaal des Eisenacher Stadtschlosses kamen kammermusikalische Werke für Violine (Karl Wolfchke-Leipzig), Flöte (Karl Bartuzat-Leipzig) und Cembalo (Erhard Mauersberger) zu Gehör. Mauersbergers Bach- und Georgenkirchenchor sang in einer Abendfeier in der Georgenkirche die doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" und Prof. Günther Ramin-Leipzig steuerte die c-moll-Passacaglia und das e-moll-Präludium mit Fuge bei. Den Abschluß fanden die Tage mit einer stilgetreuen Aufführung der „Johannispassion" unter Erhard Mauersberger und mit den Solisten Maria Augenstein-Leipzig (Sopran), Elisabeth Raymann-Stein-Dresden (Alt), Willy Heese-Leipzig (Tenor), Horst Günter-Leipzig (Baß) und Christian Gäbel-Waltershausen (Baß).

Die besonders erfreuliche Tatsache liegt aber über die Veranstaltung des Bachfestes — das ja zweifelsohne nicht mit irgendeiner Jubiläumszahl in Zusammenhang steht — hinaus darin, daß wohl zum ersten Male die kulturellen Kräfte der Stadt an einer gemeinsamen Aufgabe tätig gewesen sind und damit bewiesen haben, daß der erste erfolgversprechende Schritt für einen gemeinsamen Marsch zum Neubau des kulturellen Lebens getan ist.

Die letzte große Veranstaltung in der Konzertreihe des Eisenacher Musikwinters war ein Solistenkonzert des städtischen Orchesters unter MD Walter Armbrust mit Rosl Schmid (Klavier), Hellmuth Hidegheti-Berlin und Karl Weiß-Dresden.

## DAS FEST DER CHÖRE SCHLESWIG-HOLSTEINS IN FLENSBURG

23. bis 25. April 1938.

Von Erich Hoffmann, Flensburg.

„Wenn im neuen Großdeutschen Reiche Adolf Hitlers Deutsche zusammentreten, um an der Reichsgrenze gemeinsamen Kulturwillen und gemeinsames volkspolitisches Bekenntnis zu bekunden, so können sie dafür kaum ein besseres Mittel wählen als das des Chorfestes. Die Männer und Frauen, die zum „Feste der Chöre Schleswig-Holsteins" in Flensburg mit den volksdeutschen Chören aus dem abgetretenen Gebiet zusammenkommen, wollen nicht nur ihr künstlerisches Streben und Können unter Beweis stellen, sondern im Zeichen der Musik dem übergreifenden und bindenden Gedanken der deutschen Volksgemeinschaft und des deutschen Gesamtstaates huldigen. Sie wollen ein Treuebekenntnis ablegen zu Führer und Reich, zur Einheit von Blut und Kultur, und sie wollen es in die Form der höchsten staatsbildenden Kunstmacht kleiden, die wir kennen: in die Form der Musik."

Diese Sätze stehen im Geleitwort, das Prof. Dr. Friedrich Blume, der Leiter des Chorkreises II im Chorgau Nordmark innerhalb des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, dem Programmheft des Grenzlandtreffens mitgegeben hat. Und diese zwei Gesichtspunkte — pflegliche Chorarbeit und volksdeutsches Bekenntnis — bestimmten den Verlauf der Festtage in Wort und Klang in inniger Verbindung; denn was wäre eine Chorpflege, die nicht zugleich Bekenntnis ist, und was ein Bekennen, das nicht auf strenger Selbsterziehung zur Höchstleistung beruht? Auch die Festrede, die Präsidialrat Reichskultursenator Heinz Ihlert an die Teilnehmer und Gäste des Grenzlandtreffens richtete, betonte mahnend und aufklärend beides: Leistung und Gesinnung. Leistung im Dienste des Volkstums, und Gesinnung, die sich in täglicher Steigerung der Leistung beweisen muß. Den Komponisten hielt er die Pflicht vor, in das Volk zu gehen, zu erlauschen, was ihm nottut. Denn ihre Arbeit sei zwecklos, wenn sie keinen Widerhall im Volke finde. Die Chorleiter mahnte er zu unermüdlichem Streben nach Vervollkommnung; die Chorsängerinnen und Sänger erinnerte er, daß ihre opferwillige Arbeit ebenso wichtig sei wie die der politischen Soldaten; sie sei schlechthin unentbehrlich. Brüderliche Grüße und das Bekenntnis zur Volksgemeinschaft, die keine Staatsgrenze trennt, klangen aus seiner Rede und den Begrüßungsansprachen des Oberbürgermeisters Dr. Kracht und des Festleiters Professor Dr. Blume über die nur 2 Kilometer entfernte Nordgrenze des Reiches hinüber zu den Volksgenossen in Nordschleswig. Diese Kundgebung — sie fand bei strahlendem Frühlingswetter auf dem verkehrsreichsten Platze der Stadt im Schatten der ehrwürdigen Nicolaikirche statt — stand im Mittelpunkt des Festes. Reden und Ansprachen waren umrahmt von Gemeinschaftsliedern und einer Anzahl von Blasmusiken (König, Blumensaat, Jörns, Höffer), die von Bläsern der Musikkorps der beiden Wehrmachtteile klangschön und sauber ausgeführt wurden (I. R. 26, Musikmeister Sinkula, und Marinestandort Flensburg-Mürwik, Musik-Feldwebel Gustavs); wertvolles neues Musikgut für Bläservereinigungen und -kapellen, das endlich den Mißbrauch von Wehrmachtsmärschen in schlechter Bearbeitung und unzulänglicher Besetzung oder gar die immer noch beliebten Salon- und Salon-

Tanz-Nummern bei volkstümlichen Feiern verdrängen möge!

Den Ausgangspunkt des Festes bildete am 23. April eine Nachmittagsfeier im Grenzlandtheater. Nach einem hochinteressanten Vortrag, der namentlich das rege musikalische Leben Schleswig-Holsteins im Reformationszeitalter und seine Bedeutung für die gesamtdeutsche Musikentwicklung behandelte, bot Professor Dr. Friedrich Blume mit seinem Collegium Musicum Vocale et Instrumentale in vollendeter Form je zwei Kantaten von Dietrich Buxtehude und seinem Schüler, dem musizierfreudigen Husumer Organisten Nikolaus Bruhns. Die große Abendveranstaltung dieses Tages galt dem Schaffen zeitgenössischer, aus Schleswig-Holstein gebürtiger oder dort tätiger Komponisten. Die beiden Eckpfeiler der Werkfolge waren die niederdeutsche Totentanzkantate „Dood un Leben" von Hans Friedrich Micheelsen und der 1932 in Zürich mit allgemein beachtetem Erfolge uraufgeführte „Hymnus" von Heinz Schubert. In den Dienst der herben, kraftvollen Kantate von Micheelsen hatte sich der Kieler St. Nicolai-Chor unter der Leitung von Dr. Oskar Deffner gestellt. Die verbindenden Worte sprach W. Bichel (Grenzlandtheater Flensburg). Der Flensburger Städtische Oratorienchor sang unter der Leitung des Komponisten das mystisch schöne Werk von Schubert. Die Sopransoli beider Chorwerke führte Martha Schilling, Berlin, stimmlich und musikalisch ganz hervorragend aus. Den Instrumentalkörper stellte bei diesen wie bei den übrigen Chorwerken des Abends das unermüdlich mit gepflegtem Klang musizierende Grenzlandorchester Flensburg. Zwischen diesen Hauptwerken wurde dem volkstümlichen Humor sein Recht. Mit einer wackeren Sängerschar der Nordschleswiger Chöre erfreute Alfred Huth (Hadersleben) durch sein anspruchsloses, aber herzerfrischend warm gehaltenes „Volksliederspiel" (Werk 58) für kleinen Chor und Kammerorchester; mit seinem St. Johannis-Chor führte Gust. Scholz-Kiel eine schulgerecht gebaute hochpathetische „Fuge und Hymne" mit überaus komischer Kontrastwirkung zum Text („Wasser und Wein") vor. Erwin Zillinger-Schleswig hatte die Aufführung der Chorsätze seines humorgesättigten, im Grunde doch ernsten und tief gemütvollen Lehrstückes „Der Zoologische Garten" der Musikvereinigung Bad Oldeslos übertragen, deren Leiter, Organist Adalbert Schütz, sich mit überzeugender Liebe für das hochwertige Werk einsetzte. Dieser Abend, mannigfaltig und doch geschlossen im Aufbau, erwies den Reichtum an fruchtbaren schaffenden, leitenden und musizierenden Kräften im nördlichen Grenzlande und gab wieder einmal dem Heimatdichter Klaus Groth Recht, der das geflügelte Wort „Holsatia non Cantat" in „Holsatia kann dat" gewandelt hat.

Der unberechenbare Wetterhimmel der Nordmark erwies sich am Hauptfesttage, dem Sonntag, gut gelaunt, an dem sich außer der großen Kundgebung ein nicht unwichtiger Teil der Festfolge unter freiem Himmel abspielen sollte. Bei froher Anteilnahme der Bevölkerung sangen verschiedene Chöre der Provinz a cappella oder mit Instrumenten neues Liedgut oder alte Weisen in originalen oder wertvollen neuen Sätzen. Vom DSB sind schon früher Anregungen ausgegangen, solch ein „Platzsingen" in Städten und ländlichen Ortschaften einzubürgern. Welch eine Werbekraft könnte das deutsche Lied entfalten, wenn so etwas wirklich zum oft und gern geübten Sonntagsbrauch würde! Am Nachmittag hatten die Festgäste die Wahl zwischen zwei Parallelveranstaltungen. In der Nicolai-Kirche ließ Gottfried Gallert die nach seinen Plänen von der Orgelbauwerkstätte Sauer in Frankfurt a. O. erneuerte Orgel in Werken von Bach, Reger und einer meisterhaften eigenen Improvisation erklingen; unter seiner Leitung sangen der Kantatenchor und Nicolai-Kirchenchor in abgeklärter Schönheit Motetten von Schütz, Kuhnau und Distler. Im Grenzlandtheater musizierte Ilse Struck mit dem Chor und der Instrumentalgruppe ihrer „Wanderkantorei" (Cembalo, Streicher, Blockflöten) eine heitere, edle, Haus- und Kammermusik mit kostbarem Musikgut aus fünf Jahrhunderten. Den gewaltigen Ausklang dieses Tages bildete im großen Saale des Deutschen Hauses die Aufführung der Kantate „Lob der Gemeinschaft" von Paul Höffer. Ein Standchor von 250 Sängern aus Flensburg, Kiel und Neumünster, zu denen sich in der vorgeschriebenen Aufmarschordnung mit den Liedern der neuen Zeit Chöre der Werkscharen, des Arbeitsdienstes, der Wehrmacht, der HJ, SA und SS gesellten, bildete, eingerechnet das Orchester und die Fanfaren der Wehrmacht, den mindestens fünfhundertköpfigen Träger der mitreißenden Bekenntnisfeier, der Höffer eine monumentale, dabei aber in jedem Zuge vornehme und feinsinnige musikalische Gestaltung gegeben hat, aufgebaut auf den leitenden Gedanken „Jeder strebe, daß Deutschland lebe". Die musikalische Leitung übte der Kieler GMD Hans Gahlenbeck mit straff beherrschender Sicheheit des Gestaltens und unwiderstehlicher Schwungkraft aus. Aus der zeit- und landschaftsbetonten Sphäre des Grenzlandtreffens führte der Abschluß, zugleich als Abschluß des Flensburger Konzertwinters in die Höhe zeitloser Gestaltung des deutschen Geistes mit der Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" durch den Städtischen Oratorienchor und das Grenzlandorchester Flensburg, von MD Heinz Schubert sorgfältig geformt und mit leidenschaftlichem inneren Erleben durchglüht. Der Chor machte seine zahlenmäßige Schwäche (namentlich in den Männergruppen) durch restlosen Einsatz jedes Sängers wett.

Ein prachtvolles Soloquartett bildeten Martha Schilling (Berlin), Doris Jochimsen (Grenzlandtheater Flensburg), Heinz Matthéi und Karl O. Dittmer (Berlin).

## ERSTES HAMBURGER BRUCKNER-FEST vom 25. bis 30. April 1938.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Eine weitere, endgültige Verankerung des Tonschaffens eines unserer größten deutschen Meister, Anton Bruckners, an den Konzertgestaden der Wasserkante durch eine entsprechende Hamburger Festwoche im April fiel, ungewollt und doch mit kulturpolitischer Folgerichtigkeit aufgezogen, unter den günstigen Stern des großdeutschen Zusammenschlusses. Nicht, als ob der große St. Florianer hier nicht schon seit Jahren, seit Jahrzehnten eine gebührende Aufführungsstatt gefunden hätte. Der entsprechende Einsatz eines Siegmund v. Hausegger, eines Alfred Sittard, eines Karl Muck für das Tonschaffen des Oberösterreichers hat ihm im Trio der großen „Been", neben dem heimatbürtigen Brahms, neben Jupiter-Beethoven, schon immer einen ebenbürtigen Streitplatz zu verschaffen gewußt. Ein Muck war es, der schon 1932, als einer der ersten, durch den Vortrag der „Neunten" von Anton Bruckner mit dem Originalschaffen des Meisters in den damals zum ersten Male wiederentdeckten Neufassungen bekannt machte. Und StaatsKM Eugen Jochum, ab 1934 Hamburger Generalmusikdirektor, setzte diese Brucknerpflege, angehalten durch seine süddeutsche Mentalität, auf der Linie einer zielbewußten Interpretation mit Nachdruck fort. Sie hat nunmehr ihren sinnfälligen Ausdruck gefunden durch die Gründung einer Hamburger Ortsgruppe der „Internationalen Bruckner-Gesellschaft", die als organisatorisch festigender Auftakt der Hamburger Bruckner-Festwoche voraufging.

Das Festprogramm selbst setzte sich für eine angemessene, treffliche Auswahl aus fast sämtlichen Werkgattungen des Meisters ein, nicht nur der Sinfonik, sondern auch der Kirchen- und Kammermusik. Der Chor der Hamburger Singakademie, das Philharmonische Staatsorchester, sowie einheimische Einzelsänger brachten am Eröffnungstage unter Jochums Leitung Bruckners hymnisch jubelndes „Tedeum"; der Solochor der Hamburgischen Staatsoper — ausgesuchtes Stimmenmaterial — ließ zu St. Michaelis die mittlere der drei Brucknermessen, die in e-moll, unter der Leitung seines Dirigenten Max Thurn, unterstützt von dem Bläserchor der Hamburger Philharmoniker, wirkungsvoll erstehen; an Gebrauchsmusiken für den katholischen Gottesdienst erklang auch der Meister der „kleinen Form" mit drei „Graduales", der Anbetung „Ave Maria" und dem gregorianische Anlehnungen zeigenden Antiphon „Das himmlische Haus" (die letztgenannten beiden Chorsätze in Verdeutschungen von G. Gräner), wobei der Hamburger Städtische Kirchenchor unter Leitung von KMD Karl Paulke seine hervorragende a-cappella-Kultur zeigen konnte. Im Mittelpunkt eines Kammermusikabends stand das F-dur-Quintett (mit zwei Bratschen), als einzige kammermusikalische Manifestation des Meisters, wirkungsvoll vom Hamburger Hanke-Quartett zum Ertönen gebracht.

Das Schwergewicht der Festwoche allerdings lag, aus verständlichen Gründen, auf dem Vortrag des sinfonischen Schaffens Anton Bruckners. Es erklangen die hier bereits eingeführten Originalfassungen der Fünften, der Sechsten und der Neunten unter Jochum. Als Gastdirigent machte der Zürcher Dirigent Volkmar Andreae mit der Neuheit der erst im September vorigen Jahres in der Originalfassung von Robert Haas im Auftrag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft herausgegebenen ersten, sogenannten Linzer Sinfonie des Meisters bekannt. Das himmelstürmende „Jugendwerk eines Vierzigers" wurde zum Erlebnis des Festes. Abgehalftert sind hier die Änderungen, die Bruckner diesem in den Linzer Jahren (1865/66) entstandenen ersten authentischen sinfonischen Werk in der weiteren Entwicklung der Jahre (bis in die neunziger hinein!) aus zeitgebundenen Rücksichten glaubte anhängen zu müssen (formale Verschiebungen innerhalb der einzelnen Sätze, Uminstrumentierungen, Phrasierungsänderungen). Es ersteht das Werk eines Vierzigjährigen, das in seiner unbehauenen, himmelstürmenden Kraft einzigartig unter den neun Sinfonien des Meisters dasteht. War doch der St. Florianer selbst in Erstaunen und in Verwunderung gesetzt, als man ihm zwanzig Jahre später dieses vergessene Werk einmal wieder vorspielte. Es ersteht, gerade in der Urfassung, in der Vollkommenheit eines Genies, an dem es nichts herumzudeuteln und herumzukritteln gibt, und dem der zeitliche Abglanz großer Geister nur Vertiefung der persönlichen Note bedeutete: das Scherzo skizzierte der Meister 1865 in München, wohin Wagner seine Anhänger zu einer „Tristan"-Aufführung berief. Nichts von Wagners Geist ist in dieser Sinfonie, hingegen sind Schubert-Einflüsse nicht zu überhören (nicht nur gleich das erste Sinfonie-Hauptthema spricht in seiner Verwandtschaft mit dem Hauptthema von Schuberts zweitem Streichquartett hierfür); und pulst in dieser Sinfonie nicht auch etwas von jener kraftvollen, frühlingsfrischen Romantik eines Schumann, den der St. Florianer 1865, als ihm von einem Gönner eine Schumannsche Messenpartitur als Geschenk wurde, „periodisch" genau studierte? — Jedenfalls, der „Oktaven- und Quinten-Parallel-Wahn", wie ein „Schalk" einmal die unbehaunen Blöcke dieser ersten Bruckner-Sinfonie benannte, wurden auch in

der Hansestadt zum beseelten Zeugnis eines jugendlichen Vierzigers, der in der Patenstadt des Führers, in Linz, seine einschneidendste schöpferische Entwicklung durchmachte.

Mit diesem Erlebnis konnte sich die freudige Überraschung nicht messen, die eine sinfonische Uraufführung der Woche bot: der von Jochum vermittelte Vortrag der ebenfalls von Haas herausgegebenen „Originalfassung" der II. Sinfonie in c-moll, die unter Zugrundelegung der Brucknerschen Fassung aus dem Jahre 1877 auf viele Einzelheiten der Urfassung von 1871/72 (so beispielsweise des schönen Violinsolos im Adagio) zurückgreift. Wenn diesem seinerzeit als „Pausensinfonie" übel beleumundeten Werk (auch in Neuerstehung) auch der kühne Aufschwung, der Zug zur größeren Auseinandersetzung fehlt (bewußt legte der Meister, um nicht wiederum, wie mit der Ersten, die Wiener zu „erschrecken", sie „konservativer" an) — sie hat doch vieles Liebenswerte: ouvertürenmäßige Frische und manche schönen idyllischen Einzelzüge.

Zu der stolzen Zuversicht, auch im Norden Deutschlands Anton Bruckner endgültig mit seinem Gesamtschaffen als klassischen Meister erobert zu haben, paarte sich nach Abschluß der Woche die freudige Erkenntnis, in dem Zurückgehen auf die von Bruckner verschiedentlich „als erst für spätere Zeiten verbindlich" erklärte Originalität der Eigenschriften einen Meister neu (und endgültig) erobert zu haben, dessen heroische Fugenauseinandersetzung im neuerstandenen Finale der Fünften, dessen prächtiger Sturm und Drang in der Originalfassung der ersten Linzer, dessen wiedergewonnene Härte in der monumental gereckten Originalität der Neunten heute schwerlich der wahre Bruckner-Liebhaber mehr missen möchte!

## SYMPHONIEKONZERT „SUDETENDEUTSCHE TONDICHTER" IN TROPPAU.

Von Prof. Karl Brachtel, Troppau.

Troppau, die einstige Hauptstadt des ehemaligen österreichischen, später des tschechischen Schlesien, ist eine alte Musik- und Theaterstadt. Es besitzt weit über hundert Jahre ein ständiges deutsches Theater, das auch heute noch alle drei Spielgattungen pflegt, und hatte auch stets ein reges und hochentwickeltes Konzertleben aufzuweisen. Der Deutsche Theater- und Musikverein in Troppau veranstaltete kürzlich ein Symphoniekonzert, dessen Vortrags-Ordnung ausschließlich Orchesterwerke lebender sudetendeutscher Tondichter enthielt, und bot damit einen Einblick in das vielseitige sudetendeutsche Musikschaffen der Gegenwart.

An der Spitze des reichhaltigen Programms stand das symphonische Zwischenspiel „Die Heimkehr" aus der Oper „Die Jakobsfahrt" von Fidelio Finke, dem auch als Tondichter moderner Richtung allgemein bekannten Rektor der Deutschen Singakademie in Prag. Das Stück fesselt durch virtuose polyphone Bearbeitung der Themen. Von Felix Petyrek, der aus Brünn stammt und an der Hochschule für Musik in Stuttgart wirkt, hörte man eine „Sinfonietta". Petyrek ist bekannt durch seine Sammlung von Volksliedern, namentlich von osteuropäischen Liedern, deren Erforschung er sich während des Weltkriegs als Soldat zur Aufgabe machte. Sehr wirkungsvoll ist auch seine „Steirische Bauernhochzeit". Seine „Sinfonietta" zeigt als Jugendwerk noch Einflüsse von Schreker und Richard Strauß, es tritt aber in ihr auch schon eine starke Persönlichkeit eines nach eigenem Ausdruck ringenden Musikers hervor. Ein älterer, erfahrenerer, durchaus ernst zu nehmender Musiker, der auch in Wien und Salzburg vielfach Anerkennung gefunden hat, ist der aus Schlesien stammende Paul Königer. Seine Doppelfuge in d-moll mit vorausgehendem Präludium stellt ein satztechnisch gut durchgearbeitetes, modern harmonisiertes Tonwerk dar und verrät einen Meister der strengen Form. Der junge Brünner Fritz Mareczek, Klavier- und Violinlehrer an der Brünner Musikakademie, stellte sich mit „Variationen über ein heiteres Thema" ein, die sehr geschickt geschrieben und blendend instrumentiert sind und namentlich in der vielfachen, gut charakterisierenden Verwendung der Holzblasinstrumente viel Witz zeigen.

Von zwei sudetendeutschen Tondichtern waren Orchesterlieder zu hören. Hugo Dawid, aus einer Troppauer Musikerfamilie stammend, besitzt einen weit über die schlesischen Grenzen hinausgehenden Namen als Konzertsänger und als Schöpfer von Liedern, Orchester- und Kammermusikwerken. In seinen beiden Orchesterliedern „Es ist eine alte Stadt" (Karl Bulcke) und „Winternacht" (Nikolaus Lenau) bekennt er sich in erfreulicher Aufrichtigkeit zu den Gesetzen der Melodie und neigt der gefühlsreichen Tonsprache der Romantik zu. Anders in dem eigenartigen Lied „Am heiligen See" (Bethge): Schon die pentatonischen Harmonien, in denen die Einleitung gehalten ist, drücken ihm den Stempel des fremdartigen auf und auch das Lied selbst zeigt exotische Färbung, die überaus zart wirkt. Der Deutschböhme Theodor Veidl ist Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Deutschen Universität in Prag und hat neben Liedern und anderen Werken auch eine Buffooper „Die Kleinstädter" (nach Kotzebue) geschaffen. Die Vertonung zweier Hölderlin-Texte („Der Morgen" und „Am Abend") wies reiche Innerlichkeit des Ausdrucks und tiefen Gehalt auf. Der Orchesterpart erscheint oft nicht nur begleitend, sondern behauptet sich selbständig und gleichwertig neben der Singstimme. Die Lieder von Dawid und Veidl wurden von Opernsänger Walter König, auch einem Sudetendeutschen, mit tiefem Verständnis und mit Wärme gesungen. Sein

gehaltvoll klingender Bariton kam dabei prächtig zur Geltung. Das Troppauer Theaterorchester zeigte sich unter der sicheren Führung des vielbewährten Opern-Kapellmeisters Franz Ehrenberger allen technischen Schwierigkeiten vollkommen gewachsen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß schon in dem vorhergehenden Troppauer Symphoniekonzert ein Werk des sudetendeutschen, in Wien wirkenden Tondichters Dr. Egon Kornauth einen großen Erfolg aufzuweisen hatte, nämlich die „Ballade" für Violoncello und Orchester. Der Komponist dirigierte seine Tondichtung selbst, ließ die Themen plastisch hervortreten und brachte deren kunstvolle kontrapunktische Verarbeitung zu voller Geltung. Am Soloinstrument wirkte Konzertmeister Willi Geyer mit großer Künstlerschaft.

### DAS 39. SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN YVERDON.

30. April und 1. Mai.

Von Dr. Hans Ehinger, Basel.

Es ist die Gepflogenheit des Schweizerischen Tonkünstlervereins, seine Tagungen, die ja zugleich Musikfeste sind, bald mit beträchtlichem Aufwand in größeren Städten, bald mit bescheidenen Mitteln in kleineren Orten durchzuführen. Die „kleinen" Feste, zu denen das diesjährige vom 30. April und 1. Mai in der Pestalozzistadt Yverdon am Neuenburgersee zählt, sind oft vom allergrößten Reiz, weil sie künstlerisch manchmal Überraschungen bringen und weil sie dem Zusammensein der schaffenden und der ausübenden Künstler sehr entgegenkommen. Der zweite Vorzug trat heuer wieder deutlich in Erscheinung, wogegen der erste mehr nur bedingt zur Geltung kam. Denn als Überraschung kann es unmöglich gewertet werden, wenn Willy Burkhard (Bern) mit den einfachsten Mitteln des unisono geführten a cappella-Chors und der Orgel den 93. Psalm in lapidarer Weise vertont. Die Jungen aber, die zum Wort gekommen sind, haben wohl schöne Versprechen abgelegt, bei denen völliges Innehalten jedoch noch auf sich warten lassen dürfte. Wohl ist alles sehr fein gesagt und schön geformt, was der 1912 geborene Albert Jenny (Solothurn-Stans) in den Chören aus der Kantate „Von den letzten Dingen" zum Ausdruck bringt; noch fehlt aber begreiflicherweise eine gewisse innere Kraft. Der drei Jahre ältere Basler Hans Vogt zeigt sich in seiner zweiten Klaviersuite sehr temperamentvoll, weist sich zudem als guter Beherrscher des Satztechnischen aus; indessen hat er zu dem ihm entsprechenden Stil noch nicht ganz durchgefunden. Darin ist ihm der freilich wesentlich ältere Werner Wehrli (Aarau) bei seinem Orgelstück Introduction, Passacaglia und Fuge über B-A-C-H um einiges voraus. Sehr verschiedenartig, ein jedes aber aufschlußreich geben sich drei Schöpfungen, die den Streicherklang in den Mittelpunkt nehmen. Zu ihnen ist Walter Langs (Zürich) Klaviertrio op. 24 zu rechnen, denn das Tasteninstrument ist so eingesetzt, daß es seinen Partnern die volle Geltung läßt, und daß Lang etwas einfällt, das er fein zu formulieren versteht, hat er hier neuerdings bewiesen. Nicht ganz so aufgeschlossen, etwas herber im Ausdruck sind das Streichquartett der Genferin Fernande Peyrot und das Streichtrio des Züricher Reinhold Laquai. Über den Kantatenversuch „Renouveau" des Lausanner Malers und Musikers Jean Apothéloz kann man hinweggehen, wohingegen es Roger Vuataz (Genf) in seiner Motette „La Flûte de roseau" op. 52 gelingt, die Kinder-, Frauen- und Männerchorgruppen in recht effektvoller Weise aufzuteilen. Verdiente Ehrung endlich wurde Jacques Ehrhart zuteil, der Ende letzten Jahres seinen 80. Geburtstag hat feiern dürfen. Seine „Valses Mulhousiennes" für Klavier und Bläser sind erstaunlich jung geblieben. — Vuataz teilte sich mit Jacques Burlet in die Dirigieraufgaben. Als weitere verdienstvolle Interpreten sind der Pianist Hans Vogt, der Organist Hans Erismann, das Langtrio und das Berner Streichtrio zu erwähnen.

## OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

### JACOV GOTOVAC: „ERO, DER SCHELM".

Uraufführung am Badischen Staatstheater Karlsruhe.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

In den Bemühungen, aus dem Bannkreis des Musikdramas heraus und auf ein neues Kraftfeld der Opernentwicklung zu gelangen, lassen sich im Augenblick zwei große Frontlinien unterscheiden: die eine steht unter der Losung „Zurück zur Nummern-Oper!" Aber während man noch bis vor kurzem in diesem Zusammenhang mit Recht von neuklassischer Stilkopie sprechen konnte — was übrigens nicht im Sinne des ablehnenden Vorwurfs, sondern einer beklagenswerten Bindung gemeint war —, wird neuerdings eine unbedingte Entschlossenheit wahrnehmbar, sich der klassischen Form, anstatt ihr wie einem ehernen Gesetz zu verfallen, mit einer gewissen Freiheit zu bedienen. D. h. die Form wird — und darin kommt eine durchaus natürliche Auffassung zur Geltung — zum organisch wandelbaren; nicht die überkommenen Formen, sondern die Form an sich, die Unerläßlichkeit der opernmäßigen, theatralischen Struktur wird anerkannt. Die zweite Frontlinie bezieht ihren eigentlichen Kraftstrom aus der radikalen Abwendung von aller Kunstmusik mit der bedingungslosen Blickrichtung auf die Volksmusik als ebenso natürliche wie uner-

schöpfliche Quelle melodischer und rhythmischer Ursubstanz. In beiden Fällen allerdings fordern Voraussetzungen ihr entscheidendes Recht, die außerhalb der Sphäre des noch so hohen Wollens und Könnens liegen: wer sich zur Nummern-Oper bekennt und ihre Formen aus Subjektiven zu wandeln unterfängt, hat das Gewicht einer Persönlichkeit von elementarer Substanzkraft in die Wagschale zu legen. Die Erneuerung der Oper aus den Quellen der Volksmusik aber ist nur dort denkbar, wo die musikalische Folklore noch im lebendigen Bewußtsein und Brauch steht.

Diese grundsätzlichen Bemerkungen sind der Würdigung der kürzlich in Karlsruhe uraufgeführten Oper „Ero, der Schelm" des jugoslawischen Komponisten Jacov Gotovac vorauszuschicken, weil sich daraus von selbst wichtige Gesichtspunkte der Beurteilung ergeben. Der heute zweiundvierzigjährige Komponist ist Kroate, genauer gesagt: Dalmatiner. Er ist nicht nur blutmäßig mit einem Volke verbunden, dessen lebendiger Schatz an melodischem und tanzrhythmischem Volksgut im selben Maße unerschöpflich zu sein scheint, wie er für die Kunstmusik unerschlossen ist, er steht auch an der Spitze einer nationalen Musikbewegung, deren ausgesprochenes Ziel es ist, „für Geist und Seele des südslawischen Volkes mit durchaus modernen musikalischen Mitteln eine unbedingt eigene Ausdrucksform zu finden" (wie er uns selbst bedeutete) und im besonderen das nationale Musikgut dem Werden einer nationalen Oper dienstbar zu machen. Wobei zweierlei von Bedeutung ist: die strikte Ablehnung der tschechischen Nationalmusik, die sich der klassischen Formen bediente, eine vielleicht mehr gefühlsmäßige Ausrichtung auf die nationalrussische Sinfonik und Oper (vor allem Mussorgskys) und eine klare Einsicht in den durch die Nachbarschaft gegebenen Einflußbereich der italienischen Oper. Verdi ist der Herr dieser letzteren Domäne, und von ihm kommt, um damit zur Musik des „Ero" zu gelangen, der freilich in einer eigenen, großen, ja elementaren Empfindung akklimatisierte gesangsdramatische Atem, der bei Gotovac in das Melos seines „lyrischen" Volkes strömt. Mit dem Beispiel der lapidaren szenischen Akzentuierungen Verdis jedoch ist diese Einflußsphäre begrenzt, der Gotovac u. a. auch einige großartige, in ihrer melodischen Substanz und ihrer pointierten dramatischen Prägung Ensemblesätze eigenster Prägung verdankt. Für die Art, wie er seine weiten, gefühlsgeladenen lyrischen Linien zieht und mit prachtvoll profilierten Orchesterkontrasten versieht, bieten eher die besten Beispiele der nationalrussischen Oper Vergleichsmöglichkeiten. Ungeachtet solcher, im gehörigen Abstand zu haltender Berührungen bleibt bei Gotovac des Eigenen genug. Dahin gehört vielleicht vorweg der blendende musikalische Erzähler, der soviel Glanz der orchestralen Farben, soviel anschauliche musikalische Charakterisierung, vor allem aber auch soviel bis in die ironische Pointe reichenden musikalischen Humor besitzt, daß er den Hörer keinen Augenblick aus der Spannung entläßt. Diese erzählerische Anschaulichkeit fügt sich sehr glücklich mit dem Stoff der Oper und dem von Milan Begowich nach einer kroatischen Volkslegende geschaffenen und vorbehaltlos als dichterisch anzusprechenden Textbuch zusammen. Ero ist die kroatische Variante des Eulenspiegel, des Nasreddin, des Figaro und anderer nationaler Prägungen eines behenden Schalks, der sich mit Schlauheit hilft, wo Kraft und Waffe versagen. In Eros Rolle schlüpft hier der Bauernbursch Mitscha, um die Liebe seines Mädchens auf die Probe zu stellen. Er fällt als Ero, als armer Landstreicher, „vom Himmel", vom Heuschober auf den Hof des reichen Marko, dessen Tochter Djula die Auserwählte ist, um nun eine Situation um die andere auf Kosten des braven Volksaberglaubens an Ero, den Schelm, für sich und seine Liebe auszunützen.

So frisch und echt, wie in diesem Streich die Volksseele spricht, ist die Sprache Gotovacs, die in ihrer lyrischen wie dramatischen Phrasierung immer blutvoll, warm und plastisch bleibt und auch im Orchesterpart, der ein blendendes satztechnisches Können und eine gesunde Eigenart der Harmonisierung aufweist, trotz aller Raffinesse der Formen und Farben organisch gewachsen und nirgends gewollt wirkt. Der erste Akt verströmt in kleineren Formen eine Fülle volksmelodischer Lyrik, die unter einfallsreicher Verwendung der Holzbläserstimmen entzückende humorige Lichter erhält.

Der zweite Akt erweitert in einer wuchtigen und gegensatzreichen dramatischen Ballung diese Formen über den Angelpunkten zweier Liednummern zu bewegten größeren Ensemblesätzen. Der dritte Akt (ein Jahrmarktsfest) führt zu einem rauschhaft verschwenderischen Einsatz sowohl der kammermusikalischen Pointenkunst, wie des gesangsdramatischen Elans und grandioser Chorensembles, um in einen hinreißenden Hochzeits-Kolo (den kroatischen Nationaltanz) zu münden, der das einprägsame Ero-Motiv glänzend variiert. Im ganzen: das herzenswarme, temperament- und humorerfüllte Bekenntnis eines Musikers von absolut eigenartigem könnerischen Profil zur Musik seines Volkes, der er mit dieser echten nationalen und Volksoper den Weg zum Westen erschlossen hat.

Davon überzeugte die deutsche Uraufführung des Werks (zugleich die erste Aufführung einer kroatischen Oper in deutscher Sprache) durch die Karlsruher Oper. Karl Köhlers musikalische Interpretation hatte die federnde Kraft, das schillernde Gewebe der wundervoll durchprofilierten und effektstarken Faktur zu entfalten, aber auch

die Solisten und den von Georg Hofmann ausgezeichnet einstudierten Chor (dem hier eine herrliche Aufgabe zufällt) sicher zu führen. Dieselbe lebendige, bald malerisch und locker gestaltende, bald die großen Ensembles zu straffem Ausdruck bewegende Kraft war in Erik Wildhagens Inszene spürbar, der H. G. Zircher (kostümlich von Margarete Schellenberg unterstützt) einen an origineller Stimmung reichen Bildrahmen geschaffen hatte. Dem Ero, einer Rolle, die ebensoviel lyrischen Glanz wie dramatische Fülle, dazu ein schwebendes Parlando und eine nicht geringe Spielintelligenz voraussetzt, gab der Augsburger Tenor Karl Albrecht Streib den vollen Zauber einer aus der Volkslegende unmittelbar auf die Bühne gelangten Gestalt. Neben ihm behauptete Hedwig Hillengaß die lyrische Innigkeit der Djula. Der ins Derb-Drollige gehenden Natürlichkeit des von Fritz Harlan gesanglich und darstellerisch prachtvoll gerundeten Müllers stellte Franz Schuster einen in fast grotesk komischen Strichen gehaltenen Bauern zur Seite, der die feinkomische musikalische Pointierung des Paares schärfer prägte als die zu bewegliche Bäuerin der Elfriede Haberkorn.

Der Erfolg des Abends wuchs von Akt zu Akt. Nach dem von der Tanzgruppe unter Almuth Winkelmann glutvoll verlebendigten Hochzeitskolo wurde der anwesende Komponist stürmisch gefeiert.

### A. E. M. GRÉTRY: „FREUNDSCHAFT UND LIEBE".

(Bearbeitung von Bruno Laaß.)

Uraufführung am Deutschen Volkstheater Erfurt.

Von Dr. Rudolf Becker, Erfurt.

Das Auftreten des „Vollenders der französischen Nationaloper" fällt in die Hochblüte der Rokokosentimentalität. Typisches Zeugnis dieses Stiles ist eine zweiaktige Oper „Freundschaft und Liebe" (L'amitié à l'épreuve), die der Erfurter Spielleiter Bruno Laaß durch eine den gesprochenen Text straffende Bearbeitung für unser modernes Theater zu retten sucht. Daß Grétrys Musik diesen Erneuerungsversuch wert ist, weiß jeder Musikfreund, der einmal an der köstlichen Ballettsuite aus Tanzstücken einer Grétryschen Oper (von Felix Mottl zusammengestellt) seine Freude gehabt hat. Auch in der jetzt wiedergewonnenen Oper strömen uns die anmutigen, aus wirklichen musikalischen Eingebungen stammenden Stücke entgegen, leicht und unaufdringlich, fein und durchsichtig in der Instrumentation, dabei der Ausdrucksehrlichkeit Glucks schon nahestehend. Aber das Textbuch ist nicht ganz problemlos: Eine Frau steht zwischen zwei Männern, die untereinander durch herzliche Freundschaft verbunden sind. Die von beiden verehrte Frau ist der Gefahrenpunkt für die Freundschaft. Aber eine lange hinausgezögerte Aussprache zu dritt führt sofort zu der Lösung, daß die umstrittene Frau den Jüngeren wirklich liebt, den Älteren nur wie einen Vater verehrt. So bleibt die Freundschaft aller erhalten; der leerausgehende Dritte stimmt sogar überraschend froh mit in den Jubel der Schlußszene ein.

Das ist für uns Heutige kein Problem, sondern ein Problemchen. In der Zeit Grétrys ist freilich das Allernatürlichste oft so verpönt, daß es nur auf Umwegen erreicht werden kann. Wenn also Grétrys Personen „lebensnah" sind, so doch nur dem Scheinleben nahe, wie es die vornehme französische Welt vor der Revolution führt. Was wir heute als Kokettieren mit Gefühlen empfinden, ist damals das natürliche Sichgeben.

Und so muß man sich bei dieser Oper entscheiden, ob man nur ein Werk haben will, in dem wie in einem Spiegel die Zeit Grétrys zu sehen wäre — das wäre dann Kulturgeschichte auf der Opernbühne — oder ein auch den Menschen des 20. Jahrhunderts bewegendes, Leben und Erleben offenbarendes Stück. Bruno Laaß entscheidet sich für die erste Möglichkeit. Und das ist sein gutes Recht. Dauernd könnte das Werk aber wohl nur für unser Theater gerettet werden, wenn man sich zu entschiedeneren Änderungen des Textbuches entschlösse. Nimmt man es in der vorliegenden Fassung als Vorwand, um schöne Rokokomusik zu bringen, so würde alles Gelingen vom gesanglichen Können der Solisten abhängen. Bei der Erfurter Uraufführung, bei der Bruno Laaß selber mit sorgsamer Hand Regie führte, zeichneten sich als gestaltende Gesangskünstler Margarete Kalz und Folke Svensson aus. Musikalisch wurde die Aufführung von Heinrich Bergzog betreut, der gerade für die Leichtigkeit des französischen Rokoko das nötige Fingerspitzengefühl hat. Das Publikum nahm die Neuheit mit herzlichem Beifall entgegen. Da das Stück nicht abendfüllend ist, so schloß man eine von guten Geistern des Humors getragene Aufführung der Ballettpantomine „Der Zauberladen" von Rossini-Respighi an.

## KONZERT UND OPER

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben):

Mittwoch, 16. März: Joh. Seb. Bach: Toccata (Dorisch) für Orgel, Choralvorspiel über „Schmücke dich, o liebe Seele" (vorgetr. von Friedrich Röhr), Motette zu fünf Stimmen „Jesu, meine Freude".

Mittwoch, 23. März: Max Reger: Introduktion und Passacaglia d-moll für Orgel, Pastorale op. 65 Nr. 3 für Orgel (vorgetr. von

Friedrich Röhr). — Adolf Fecker: Vier Chorlieder: „Erde" (Otto Pohle), „Bauerndank" (Otto Pohle), „Dennoch" (G. Schumann), „Eigen Land" (B. von Münchhausen) (UA). — Erwin Zillinger: „Norddeutsche Landschaftsbilder". Fünf Gesänge für gem. Chor nach Dichtungen von Th. Storm u. a. —

Mittwoch, 30. März: Max Reger: Präludium d-moll für Orgel op. 65, 7, Rhapsodie für Orgel op. 65, 1 (vorgetr. von Friedr. Röhr). — Zwei alte Passionslieder: „Jesu, deine Passion" (Satz für drei Knabenstimmen von Hermann Poppen), „Du großer Schmerzensmann" (Satz für drei Knabenstimmen von Hermann Poppen). — Julius Weismann: „Vom jüngsten Tag" (für vierstimm. Knabenchor) op. 65, 6 (EA). — Joh. Nepomuk David: Motette zu vier Stimmen „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" (EA). — Siegfried Kuhn: „Crucifixus" für sechsstimmigen Chor (EA).

Mittwoch, 20. April: Joh. Seb. Bach: Toccata, Adagio und Fuge C-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Walter Rein: „Erde!" (Herm. Claudius). — Adolf Fecker: „Eigen Land" (B. von Münchhausen). — Karl Lampart: „Deutschland, mein Vaterland" op. 40, Drei gem. Chöre zu fünf und sechs Stimmen (EA).

Mittwoch, 27. April: Max Reger: Präludium und Fughetta für Orgel op. 80 Nr. 1 und 2, Intermezzo für Orgel op. 59, 3 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Bodo Wolf: Motette für Knabenchor op. 40 (Worte nach Grimms Märchen). — Max Reger: „Ich liege und schlafe" (aus op. 110). — Siegfried Kuhn: „Crucifixus" für sechsstimm. Chor. — Hugo Distler: Das deutsche „Et in terra" 1537 für zwei dreistimmige Chöre.

Mittwoch, 4. Mai: Max Henning: Toccata und Fuge G-dur op. 77 für Orgel (EA). — Günther Ramin: Canzona con Fugato (e-moll) op. 8a für Orgel (EA) (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Zoltan Kodaly: Motette zu vier bis acht Stimmen „Jesus und die Krämer" (EA). — Max Reger: Drei Gesänge für vierstimm. Chor aus op. 137: „Klage vor Gottes Leiden", „Laß dich nur nichts dauern", „Am Abend".

ARGENTINIEN. In den letzten beiden Jahrzehnten gelangte die deutsche Musik in Argentinien zu immer größerer Bedeutung. Waren es zunächst die Opern Wagners, die die Vorherrschaft der italienischen Oper und des französischen Impressionismus erschütterten, so eroberte sich bald ein deutscher Meister nach dem anderen das argentinische Musikpublikum: Beethoven, Brahms, Schuberts und Schumanns Lieder (das Wort „Lied" ist als Fremdwort ins hiesige Spanisch übernommen worden) und in den letzten Jahren auch Bach und Mozart. Nur die Welt der Brucknerschen Symphonien bleibt den hiesigen Musikfreunden nach wie vor verschlossen.

Das Jahr 1937 brachte erfreulicherweise eine Reihe weiterer Triumphe für die deutsche Musik. Drei musikalische Ereignisse sind vor allen Dingen herauszuheben: Die deutsche Opernsaison unter Leitung von Erich Kleiber, die Klavierabende von Wilhelm Kempff und die Konzerte der Regensburger Domspatzen, die auf ihrer Südamerika-Rundreise für längere Zeit in Argentinien weilten und die über das ursprüngliche Programm hinaus eine ganze Reihe von Konzerten einschieben mußten.

Erich Kleiber bot an der Spitze eines erstklassigen deutschen Ensembles (Anni Konetzni, Edith Fleischer, Caecilia Reich, Lydia Kindermann, Max Lorenz, Koloman von Pataky, Joel Berglund, Jaro Prohaska, Ivar Andresen u. a.) Beethovens „Fidelio" und „Missa solemnis", Wagners „Tannhäuser" und „Meistersinger" sowie Glucks „Iphigenie auf Tauris". Es ist schwer zu sagen, welche dieser Werke den tiefsten künstlerischen Eindruck hinterließen. Auch die Symphoniekonzerte Kleibers fanden ein großes und begeistertes Publikum.

Wilhelms Kempffs Meisterschaft als Interpret deutscher Meister der Klassik und Romantik ist in aller Welt bekannt und anerkannt. Es genügt zu sagen, daß seine Konzerte in Buenos Aires, vor allem ein Beethoven-Abend mit den letzten sechs großen Sonaten des Meisters, Höhepunkte des diesjährigen Konzertwinters bildeten.

Die Regensburger Domspatzen hatten in Argentinien zunächst mit der Erinnerung an die Wiener Sängerknaben zu kämpfen, die nach äußerst geschickter Reklame im vorigen Jahre in zahlreichen Konzerten seltene Triumphe feiern konnten. Nach dem ersten Konzert jedoch war entschieden, daß die Regensburger sich die Herzen der hiesigen deutschen und argentinischen Musikfreunde erobert hatten. Zahlreiche Konzerte folgten und ein jedes wurde ein voller Erfolg. Auf dem Programm standen kleinere Werke aus der Palestrina-Epoche sowie deutsche Volkslieder. Als einziges größeres Werk wurde die „Missa Papae Marcelli" gesungen. Wenn die Regensburger Domspatzen in einem der nächsten Jahre wiederkommen, so werden sie uns, wie wir hoffen, eine Anzahl der großen a cappella-Werke musizieren, deren Bewältigung für hiesige Chöre unmöglich ist und die deshalb hier bisher völlig unbekannt sind.

Und schließlich müssen zwei Musikvereinigungen genannt werden, die in Buenos Aires beheimatet sind, und denen die hiesige Musikgemeinde viele erhebende Stunden verdankt: Es sind das das „Pro-Arte"-Streichquartett, das inter-

national zusammengesetzt ist, auf dessen Programmen jedoch ganz vorwiegend deutsche Werke stehen, und das uns auch im letzten Jahre wieder die Bekanntschaft mit einer ganzen Anzahl von Meisterwerken der deutschen Kammermusikliteratur vermittelte; und die „Deutsche Konzertgesellschaft (Singakademie)", die einzige Chorvereinigung in Argentinien, die sich an die Aufführung von Oratorien heranwagen kann. U. a. bot diese dankenswerte Vereinigung unter der Stabführung von Joseph Reuter eine wohlabgewogene, sehr eindrucksvolle Aufführung der „Schöpfung" von Haydn. Die „Singakademie", die im neuen Jahre anläßlich ihres 25jährigen Bestehens ihr 100. Konzert geben kann, hätte noch sehr viel größere Wirkungsmöglichkeiten, wenn die Lösung der Solistenfrage hier nicht meist unüberwindliche Schwierigkeiten machen würde.

Dr. Wilhelm Lütge, Buenos Aires.

BEUTHEN/Oberschlesien. Das Oberschlesische Landestheater hat seine Winterspielzeit abgeschlossen. Wir hörten folgende Opern: „Regimentstochter", „Nachtlager in Granada", „Schauspieldirektor", „La Bohème", „Schwarzer Peter" von Schultze, „Ariadne auf Naxos", „Eugen Onegin", „Don Carlos". Der musikalische Stand der Aufführungen war diesmal nicht einheitlich hoch. Diese Feststellung bezieht sich nicht auf die rein instrumentale Seite, bezieht sich nur zum Teil auf die szenische Gestaltung, trifft aber die gesanglichen Leistungen. Mit Nachdruck muß wieder festgestellt werden, daß zum Einstudieren eines Bühnenwerkes — vornehmlich eines musikalischen — Zeit und Ruhe gehört, daß jede Ablenkung und Kräftezersplitterung notwendigerweise den Hochstand der Aufführung gefährden muß. Wie kann zielstrebig gearbeitet werden, wenn der ganze Theaterapparat fast täglich im Theaterautobus sitzen muß, wenn der bis dahin ohnehin große Aktionsradius unseres Landestheaters noch vergrößert wurde und bis nach Teschen und Bielitz, im ehemaligen österreichischen Gebiet reicht! Und weiter, wer läßt sich an Sängern unter solchen Bedingungen für ein Theater verpflichten? Unser Landestheater hat eine große grenzpolitische Aufgabe zu erfüllen. Beste Theaterkunst für unser Grenzvolk, und mindestens ebenbürtige gegenüber dem recht gepflegten Theater unseres Grenznachbarn muß die Aufgabe sein, die gelöst werden muß, will sich das Theater als Exponent deutscher Kultur beweisen. Falls es weiterhin die entlegenen Orte jenseits der Grenze bespielen muß, schon im Interesse unserer vielen deutschen Brüder dort drüben — dann ist eine starke Vergrößerung besonders des darstellenden Personals einfach unerläßlich, um Überbeanspruchungen auszuschließen. Diese großen Aufgaben zu lösen muß der neue Intendant übernehmen, der zum 1. Mai angetreten ist, Intendant Huber, bisher Saarbrücken.

Von den acht Opern hielt sich am längsten Kreutzers „Nachtlager", die Aufführungszahl konnte selbst nicht vom „Bettelstudent" und „Vogelhändler" übertroffen werden, was gewiß recht viel bedeutet, wenn man die Vorliebe des Oberschlesiers für die Operette bedenkt, für diese leichte Musik, die immer volle Häuser brachte.

Erstmalig wurde ein Versuch gemacht, eine Reihe von „Deutschen Feierstunden" einzuführen, in denen die Musik neben gesprochenen Proben aus deutschen Werken den Geist der jeweiligen Zeit vermitteln sollte. Diese Kulturzeitabschnitte sollten die letzten 400 Jahre umfassen; sie endeten mit der 5. Stunde „Die Zeit der Erhebung". Die Anteilnahme des Publikums blieb gering. Dagegen waren die sechs Symphoniekonzerte des Landestheaterorchesters verhältnismäßig gut besucht. Über die ersten zwei ist hier bereits berichtet worden. Die anderen brachten Beethovens 2. und 3. Symphonie, Mozart, Tschaikowsky, einen Abend mit dem Pozniak-Trio und das Karfreitagskonzert, wieder unter Peter Raabes Leitung, Wagner und Liszt. Das Orchester behielt seinen künstlerischen Hochstand unter dem vorzüglichen Orchestererzieher Erich Peter.

An Gastkonzerten hörten wir das prachtvolle Reichssymphonieorchester mit Franz Adam.

Der Städtische Singverein hat sich wieder zusammengefunden. Dies ist eine besonders erfreuliche Feststellung, wenn man die nun fast chronischen Krankheitserscheinungen bedenkt, denen dieser Verein mit seiner vornehmen Tradition ausgesetzt war. Georg Kluß hat es vermocht, die Sänger zusammenzuführen; er hat mit der „Jahreszeiten"-Aufführung den denkbar besten Eindruck hinterlassen. Hoffentlich verhilft dieser Erfolg zu weiterem treuen Zusammenhalten.

Die Städtische Singschule unter Leitung des Berichters konnte ihren ersten Geburtstag mit einem Konzert im Stadttheater feiern. Der Aufführung dieses jüngsten Pflänzleins im Garten der heimischen Musikpflege war begreiflicherweise starkes Interesse entgegengebracht worden.

Josef Reimann.

BREMEN. Es wäre erfreulich, wenn uns Wilhelm Evers alljährlich solche Kostbarkeiten wie die drei Bachkantaten 33, 161, 111 bescherte. Der starke Besuch und damit das Verständnis und Bedürfnis beim Publikum für solch Unternehmen rechtfertigt diesen Wunsch. Evers gab diesen Proben musikalischer Schönheit eine Fassung, die Hochachtung abnötigte. Ein sauber singender Chor, ein kleines, vorzüglich spielendes Orchester und ihr Bestes gebende Solisten unterstützten die feine Musikalität Evers'. Dieser Abend in der Stephanikirche wird noch lange nachklingen.

Seit der Dom seine musikalische Herrschaft ausübt, sind musikalische Feierstunden in den anderen Kirchen Bremens selten geworden. Um Weihnachten und Ostern herum hört man aber auch da Werke, die mit Liebe und Ehrfurcht aus dem Schoße der Vergangenheit ans Licht gezogen werden.

Die NS-Kulturgemeinde hat ihre geplanten Solistenkonzerte nicht weitergeführt, dafür aber ein Konzert veranstaltet, dessen Leitung GMD Beck übernommen hatte. In zäher Probenarbeit hat er nimmermüde das „Bremer Sinfonie-Orchester" (eine Vereinigung freier Berufsmusiker) zu einer Einheit zusammengeschweißt, so daß man das Orchester kaum wieder erkannte. So kam dank der suggestiven Kraft Becks und seiner großen Kunst eine Aufführung der 5. Sinfonie Tschaikowskys und Webers Freischützouvertüre von hohem Niveau zustande. Die helle Freude der Hörer tat sich in brausendem Beifall kund.

Für die Aufführung der Matthäuspassion durch den Philharmonischen Chor und das Staatsorchester unter GMD Schnackenburg sei als ein Plus gebucht, daß man (wenigstens zum Teil) auf die von Schneider herausgegebene Urfassung zurückgegriffen hatte. Es war das unleidliche Cembalo zur Stützung des Evangelisten gefallen, die Begleitung der Orgel übertragen. W. Evers machte das sehr geschmackvoll, die Fülle der Elemente zu einer stilgerechten Aufführung zu zwingen, ist nicht leicht. In Tempo und Dynamik brachte der Chor einige Überraschungen, die vielleicht in der Rücksicht auf die Akustik des Domes ihren Grund hatten. Störend wirkte der sentimentale, absolut unbachische Christus. Der Evangelist war untadelig, die Alt- und Sopran-Soli gut.

In einem Konzerte für den Pensionsfond des Staatsorchesters trat der 75jährige MD Ed. Nößler ans Pult und dirigierte zur Feier seines Geburtstages seine 1891 entstandene a-moll-Sinfonie. Das treffliche Werk ist schon seinerzeit von mir gewürdigt worden. Der Beifall war groß und verdient. Der junge Carl Seemann spielte Liszts A-dur-Konzert mit glänzender Technik und reifer Gestaltung. GMD Schnackenburg schloß das Konzert mit einer zündenden Aufführung von R. Straußens „Don Juan" ab.

Zwei Höhepunkte des Bremer Konzertlebens seien noch gebucht. Die Münchner Philharmoniker zelebrierten unter Mennerich Bruckner und Beethoven, die Berliner Philharmonie unter Furtwängler nur Beethoven. Das Amt des Merkers ist hier Schweigen und Genießen.

Der Instrumental-Verein hatte in seinem letzten Konzerte Mozarts „Konzertante Sinfonie mit Violine und Bratsche" aufs Programm gesetzt. Die Violine spielte Lou v. Wersebe ebenso hervorragend wie Marion Bastanier die Bratsche. Das Zusammenspiel der beiden war vorbildlich.

Auf alle Solistenkonerte auswärtiger Künstler einzugehen ist unmöglich. Die Fülle der Veranstaltungen dieser Art war überreich und brachte nicht immer auch materiellen Erfolg. Die musikalisch interessierte Gemeinde Bremens ist nicht so groß und aufnahmefähig als man gemeiniglich glaubt. Alles in allem, in Bremen wird gute Musik gemacht. Über die Oper am Schluß ihrer Spielzeit.

Prof. Dr. Kratzi.

DANZIG. Im Mittelpunkt der Konzertveranstaltungen des vergangenen Winterhalbjahres standen die Konzerte der Landeskulturkammer mit namhaften deutschen Solisten. Hier hörten wir u. a. von der Kammermusikvereinigung Eta Harich-Schneider das „Musikalische Opfer" von J. S. Bach, einen Abend mit konzertierender Musik des Spätbarocks vom Ramin-Trio, Sonatenabende von Wilhelm Stroß - Claudio Arrau und Kulenkampff-Kempff, eine „Heitere Musik" des Collegium musicum Hermann Diener sowie einen Klavierabend mit dem hier lange nicht mehr gehörten Walter Giefeking. Erfreulicherweise kamen im Rahmen dieser Konzerte an zwei Abenden auch Danziger Künstler zu Wort: Der erste von ihnen brachte die Uraufführung von Werken Danziger Komponisten, darunter die drei in dem Komponistenwettbewerb des Senats der Freien Stadt Danzig 1937 preisgekrönten Werke. Die „Konzertante Suite" a-moll für Violine, Bratsche, Violoncello, Kontrabaß und Klavier von Johannes Hannemann (1. Preis) bewies aufs neue das gediegene Können dieses hier bereits früher genannten Komponisten. Allerdings waren auch in diesem Werk wieder Anklänge an den konzertanten Stil Bachs so stark, daß bisweilen der Gedanke an eine Stilkopie auftauchen konnte. Das Streichquartett f-moll (Totentanz) von Alfred W. Paetsch (2. Preis) ist ein von der Klangwelt der Nachromantik herkommendes, dabei aber höchst fesselndes und persönlich geformtes Werk. Werner Schramm bekennt sich in seinem Streichquartett Nr. 2 (3. Preis) durch die Bevorzugung polyphoner Arbeit und eines herben Klanges zu dem Ausdruckswillen der jüngeren deutschen Generation. Eine „Sonate im alten Stil" von Ella Mertins für Violine und Klavier vervollständigte das Programm. Um die Ausführung der Werke machten sich Erich Kindscher, Eugen Schwideffki (Violine), Alfred Scholz (Bratsche), Joh. Hannemann (Violoncello), Gustav Weiß (Kontrabaß) und Ella Mertins (Klavier) verdient. Der zweite Abend, ausgeführt von einigen der eben genannten Künstler und Irene Tonn (Sopran), Karl Schröder (Flöte) und Josef Kräupl (Klarinette) galt dem Schaffen Max Regers, dessen Werke in Danzig leider viel zu selten zu hören sind.

Die Danziger Singakademie beging ihr 120jähriges Bestehen im November vorigen Jahres mit einer Festaufführung des Oratoriums „Die Jahreszeiten" von Haydn unter der Leitung von KMD Reinhold Koenenkamp, die ein erneutes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit des Chores ablegte. Die Soli waren mit Elvira Hausdörffer-Danzig, Heinz Matthéi-Berlin und Horst Günter-Leipzig trefflich besetzt. Als Karfreitagskonzert folgte, von der Singakademie und dem Domchor zu St. Marien gemeinsam ausgeführt, eine Aufführung der h-moll Messe von Bach mit Charlotte Bonsa-Piratzky (Königsberg), Irmgard Pauly (Hamburg), Albrecht Linke (Danzig) und Paul Seebach (Schwerin) als Solisten. Die würdige Wiedergabe auch dieses Werkes ist Reinhold Koenenkamp zu danken.

Besondere Beachtung durfte ein Konzert des Danziger Männergesangvereins und seines Frauenchors unter der Leitung von Walter Karp beanspruchen, das ausschließlich Chormusik (zum Teil mit Instrumenten) zeitgenössischer Tonsetzer enthielt, u. a. von Ottmar Gerster, Hermann Erdlen, Kurt Lißmann, Hans Lang, Walter Rein und Walter Hensel.

Eine erhebliche Verminderung ihrer Zahl, die fast einer Streichung gleichkam, mußten sich leider die staatlichen Sinfoniekonzerte gefallen lassen, die im vorangegangenen Konzertwinter eine so erfreuliche Aufwärtsentwicklung genommen hatten. Neu eingeführte musikalische Morgenfeiern im Staatstheater konnten keinen vollwertigen Ersatz bieten und nicht darüber hinwegtäuschen, daß von einer planvollen Pflege der sinfonischen Literatur unter diesen Umständen nicht die Rede sein konnte. Die musikalische Leitung der beiden Konzerte sowie der Morgenfeiern lag bei KM Georg Pilowski in bewährten Händen.

In der Oper erwiesen sich unter den neuverpflichteten Kräften besonders Albert Hansmüller (Tenor) und Vera Mansinger (Sopran) als entschiedener Gewinn. Aus der Reihe der Opernaufführungen, die durchweg ein erfreuliches Niveau hatten und stets sorgfältig vorbereitet waren, ragte eine zweimalige Festaufführung von Wagners „Meistersingern" mit Max Roth, Hermann Wiedemann, Paul Kötter und Rudolf Bockelmann als Gästen hervor. Heinz Kühl.

DRESDEN. (Die Dresdner Philharmonie im Dienste neuzeitlichen Schaffens: Sonderkonzerte mit zeitgenössischer Musik.) An der Wende von der Winter- zur Sommerspielzeit pflegt die Dresdner Philharmonie zwei festliche Konzertabende mit nur zeitgenössischer Musik zu veranstalten. Dieses von Paul van Kempen eingeführte Bekenntnis zum Schaffen der Gegenwart wurde auch im Mai 1938 wieder abgelegt. Den größten Erfolg errangen dabei diesmal allerdings zwei Schöpfungen, die man heute bereits gar nicht mehr als „zeitgenössisch" im problematischen Sinne empfindet: das Klavierkonzert von Hans Pfitzner und das Cellokonzert von Max Trapp. Über beide bekannte Werke ist hier nichts weiter zu sagen, als daß sie in prächtigem Zusammenmusizieren der Dresdner Philharmonie unter van Kempen mit vorzüglichen Solisten geboten wurden: dem Pianisten Johannes Schneider-Marfels und dem Cellisten Ludwig Hoelscher. Neben solchem Eindruck hatten es die anderen Neuheiten nicht leicht, sich zu behaupten.

Verhältnismäßig gut gelang dies aber doch dem ersten der beiden als Uraufführung gebrachten Werke, der „Sinfonie der großen Stadt" von Paul Höffer. Der Komponist selbst hat auf dem Programm vermerkt, daß sein Werk kein „Tongemälde" sei, sondern daß nur der unwiderstehliche Rhythmus der Großstadt es beherrsche. Und — das ist der Eindruck des Hörers — daneben doch auch der Lärm der Großstadt. Denn auch ohne realistische Geräuschnachahmung, geht es streckenweise nervenaufreizend laut in dieser Sinfonie zu. Daneben stehen dann freilich mit dem teilweise sehr fein abgetönten langsamen Satz und auch mit der schönen Adagioeinleitung des Finales Augenblicke stiller Weltentrücktheit.

Und schließlich glaubt man den Sinn des Kunstwerkes gerade im Herausstellen dieses Gegensatzes verstehen zu sollen: so in wohligen, schwärmerischen Adagiostimmungen wünschen wir uns zu leben, aber leider bedeutet das wirkliche Leben für uns oder doch wenigstens für viele, viele von uns — nur ein Allegro furioso e strepitoso. Die „Tragik des Gebundenseins an die Großstadt", die auf dem naturentrückten Zeitgenossen lastet, nimmt man als inneren Nachklang des Werkes mit sich.

Als Musiker aber freut man sich an der sauberen, klaren, technischen Arbeit und der vorzüglichen Formung, die jeder der vier Sätze zeigt. Der Komponist ist bekannt als ein Vorkämpfer der Laienmusik. So ist ihm auch selbst ein durchaus ungekünsteltes Musizieren eigen, das trotz des Aufgebotes großer Mittel stets auf verhältnismäßig sehr einfache Linien hält. Paul Höffer, der von seiner Wirkungsstätte Berlin zu der Uraufführung herübergekommen war, konnte sich eines ansehnlichen Erfolges erfreuen.

Sehr viel kühler aufgenommen wurde die zweite Uraufführung, eine „Musik für Orchester" des in Paderborn beheimateten Komponisten Hans Humpert. Genau besehen ist es eine dreisätzige Sinfonie. Das erste Allegro hat eine langsame Einleitung. Scherzo und Finale sind zu einem Schlußsatz verschmolzen. Es ist eine sehr laute herbe Musik mit Entfaltung starker Orchesterbesetzung und dabei rücksichtslos linear geführt. Nur im Adagio wird so etwas wie eine Sehnsucht nach

Stimmung ſpürbar, ſonſt muß es die rhythmiſche Triebkraft tun und die üppig ohne Zugeſtändniſſe an harmoniſchen Zuſammenklang entfeſſelte kontrapunktiſche Zeichnung. Die Hörer wußten offenbar recht wenig mit der Sache anzufangen und beſchränkten ſich auf Höflichkeitsbeifall.

Nicht von ſehr viel anderer Art war die Erſte Sinfonie des Engländers Edmund Rubbra. Sie hat aber immerhin wenigſtens ein bißchen etwas feinfarbigen Impreſſionismus abbekommen. Außerdem verſucht ſie mit einem eigenartigen altfranzöſiſchen Tanzſatz ſo ein ähnliches brillantes Steigerungsſtück zu geben, wie wir es in Ravels berühmten „Bolero" kennen. Durch das ſehr gedehnte melancholiſche Finale findet man ſich am ſchwerſten durch.

Wenig Kopfzerbrechen bereitete die ſinfoniſche Dichtung „Tartarin de Tarascon" von Ennio Porrino, ein Orcheſtervirtuoſenſtück reinſten Waſſers. Mit ſeiner Schilderung der Abenteuer eines überſpannten Prahlers iſt es ein für jeden unverkennbares Seitenſtück zum Straußſchen „Eulenſpiegel" und „Don Quixote", aber noch etwas ſchärfer zugeſpitzt in der realiſtiſchen Zeichnung und grellen Färbung. Daß der Komponiſt ein junger Italiener iſt, könnte man übrigens kaum erraten. Man würde viel eher auf einen geiſtreichen Franzoſen, ſo etwa aus dem Kreiſe um Dukas, ſchließen. Höchſtens in der gehaltvollen, klanglich geſänftigten lyriſchen Epiſode, die eine Liebesſzene andeuten ſoll, klingt etwas warme Melodik ſüdländiſcher Art auf.

Im Gegenſatz zu dieſer Tonmalerei reinſten Stiles vertrat ein Werk des wirklichen Franzoſen Jean Rivier ebenſo ausgeprägt die ſozuſagen abſtrakte Muſik. Schon die Beſchränkung dieſer dreiſätzigen „Sinfonie für Streichorcheſter" auf die am meiſten zeichneriſche Klanggruppe der Orcheſterwelt iſt vielſagend. Die zeitgenöſſiſche Allerweltserinnerung an das Barock im erſten Satz wirkt nicht ſehr perſönlich. Aufhorchen aber laſſen alle lyriſchen Epiſoden, und zwar nicht nur der langſame Satz, ſondern auch die ſchwärmeriſchen Seitenthemen der beiden Eckſätze: das iſt franzöſiſcher Impreſſionismus von bezwingendem Feingefühl. Das tänzeriſche Hauptthema des Finales mutet dagegen beinahe mehr ſlawiſch an, es könnte in ſeiner primitiven Friſche faſt von Dvořák ſtammen.

Mit größter Bewunderung nur kann man ſchließlich von der hingebungsvollen künſtleriſchen Arbeit ſprechen, die bei der Vorbereitung und Durchführung dieſer anſpruchsvollen Abende von der Dresdner Philharmonie und ihrem Dirigenten Paul van Kempen wieder einmal geleiſtet worden iſt. Daß das Orcheſter ſeine Virtuoſität, ſeine Klangkultur, aber auch ſeinen ſicheren Geſchmack in allen Dingen ſtiliſtiſcher Auffaſſung wieder und immer wieder bewähren konnte, ergab ſich aus dem anſpruchsvollen Stil der Werke von ſelbſt.

Prof. Dr. Eugen Schmitz.

ESSEN/R. Der nunmehr abgeſchloſſene Eſſener Konzertwinter ſieht auf eine Reihe bedeutſamer muſikaliſcher Veranſtaltungen zurück, unter denen das Eſſener Muſikfeſt 1938 den Hochpunkt darſtellte. Albert Bittners muſikantiſche, unbeſchwerte Art findet bei der Eſſener Hörerſchaft eine ſtarke Reſonanz. Im letzten Vormietekonzert wurde ſeine künſtleriſche Intenſität in der Wiedergabe von Schuberts „Unvollendeter" ſpürbar, deren unvergleichliche Melodik zu blühendem Klingen aufwuchs. An Stelle des erkrankten Bockelmann ſang Johannes Willy mit überlegener Artikulation eine Folge Wolfſcher Orcheſterlieder. Die verdienten Eſſener Konzertmeiſter Alfred Kunze (Violine) und Fritz Bühling (Cello) verbanden ſich im gleichen Konzert zu einer trefflichen Nachſchöpfung des Doppelkonzerts von Joh. Brahms. Vorherging ein Mozart-Abend mit der tragiſchen g-moll-Sinfonie K. V. 385, dem von Mar Pauer geſpielten d-moll-Klavierkonzert und dem Konzert für Flöte und Harfe in C-dur K. V. 299, in welchem ſich die Eſſener Kammermuſiker Neukirchner und Huber bewährten.

In einer überaus eindrucksvollen, die Wolfsſchlucht-Szene packend geſtaltenden Inſzenierung Alfred Nollers brachte das Eſſener Opernhaus Webers „Freiſchütz" unter der muſikaliſchen Führung Albert Bittners. Oſtern erklang Wagners „Parſifal". In einer Wiederaufnahme der „Walküre" ſang Bockelmann geſanglich wie im Spiel überlegen den Wotan. Roſſinis genialer „Barbier von Sevilla" und Wolf-Ferraris „Die neugierigen Frauen" bereicherten den Eſſener Opernſpielplan.

Das Ruhrlandorcheſter e. V. Eſſen brachte im Rahmen einer Veranſtaltung der Arbeitskammer als Erſtaufführung für Eſſen Albert Jungs „Feſtmuſik". Dr. Gaſton Dejnol.

FREIBERG i. Sa. Im zweiten Sinfoniekonzert der Konzertgemeinde erfreute das Städtiſche Orcheſter unter ſeinem tüchtigen Leiter Willy Schabbel mit Richard Wagners Vorſpiel zu „Triſtan und Iſolde", Robert Schumanns ebenſo umfangreicher wie anſpruchsvoller B-dur-Sinfonie, Werk 28 und mit dem glitzernden b-moll-Klavierkonzert von Tſchaikowsky, das Prof. Alfred Hoehn mit hinreißendem Schwung und unfehlbarer Technik meiſterte. Weiter bot die Konzertgemeinde ein mehr volkstümliches Chor- und Orcheſterkonzert, in dem KM Schabbel Gelegenheit fand, ſich der Öffentlichkeit auch als Komponiſt vorzuſtellen. Eine dreiſätzige „Kleine Abendmuſik" aus ſeiner Feder wurde mit freundlichem Beifall aufgenommen. Zweimal konzertierte das bewährte einheimiſche Trio Dietze-Barth-Haſchke

mit gutem Erfolg. Seinen ersten Kammermusikabend, der Werke von Beethoven („Geistertrio") und Johannes Brahms (Trio C-dur op. 87) brachte und im übrigen durch die solistische Mitwirkung des Kammersängers Paul Schöffler (Staatsoper Dresden) eine besondere Note erhielt, hatte die Konzertgemeinde übernommen, während der zweite Trioabend auf eigene Regie gegeben wurde und Anton Dvořák, Richard Strauß und Paul Juon gewidmet war.

Domorganist Kantor Arthur Eger hat mit seinem tadellos geschulten Chor schon manche sehr beachtliche Leistungsprobe abgelegt und bestanden, sodaß er heuer wohl wagen konnte, Beethovens Missa solemnis aufzuführen. Schon lange bestand dieser schöne Plan, der endlich die wirtschaftlichen Grundlagen seiner Durchführung dadurch erhielt, daß die Konzertgemeinde diese Aufführung als letzte Anrechtsveranstaltung der Spielzeit bereitwillig einsetzte. Die Wiedergabe des schwierigen Werkes befriedigte ungemein. Die Solisten waren Susanne Hesse-Dresden (Sopran), Hertha Böhme-Dresden (Alt), Robert Bröll-Dresden (Tenor) und Kammersänger Georg Zottmayr-Dresden (Baß). — Einen wahrhaft festlichen Abschluß nahm der Konzertwinter durch ein Gastspiel des NS-Reichs-Sinfonieorchesters unter KM Erich Kloß. Im Mittelpunkt der ganz hervorragenden Darbietungen standen Johannes Brahms' II. Sinfonie (D-dur) und Richard Strauß' „Don Juan"-Tondichtung (Werk 20). —

Walter Fickert.

FRREIBURG/Br. Ein gewisses Interregnum in der Führung der Städtischen Bühnen hat Ende April sein Ende gefunden: an die Stelle des endgültig nach Frankfurt a. M. übersiedelten GMD Konwitschny ist GMD Vandenhoff (bisher Braunschweig) getreten, und hat in den gewohnten festlichen Darbietungen des „Parsifal" am Charfreitag, der „Meistersinger" am Geburtstag des Führers erwiesen, daß auch weiterhin eine anregende, zielbewußte, von eigenem Gestaltungswillen geführte Persönlichkeit der Bedeutung Badens für Musik neben Karlsruhe und Heidelberg auch in Freiburg gerecht werden wird. Von bedeutungsvollen Ereignissen in der vergangenen Spielzeit sei zunächst des 6. und letzten Sinfoniekonzerts gedacht, in dem in erfreulicher Weise unseres jetzt 84jährigen Altmeisters Heinrich Zöllner mit der Wiedergabe seiner Sinfonie Nr. 3 „Im Hochgebirge" gedacht wurde. In Anwesenheit des blinden Komponisten Alexander Friedr. von Hessen kam in der Zeit seines 75. Geburtstages in Erstaufführung seine Sinfonie C-dur op. 30 zum Erklingen, eine Uraufführung machte mit der Sinfonie für Orchester (1936) unseres einheimischen Komponisten Eberh. Ludw. Wittmer bekannt. Unter den Solisten des Winters seien Walter Gieseking, Enrico Mainardi und Gustav Havemann genannt. Einen stärksten und glanzvollen Sondererfolg stellte das Auftreten des Polnischen Balletts unter Bronislawa Nijinska in einem Gastabend dar. Kompositionell stand in dessen Gaben Chopin mit seinem Klavierkonzert in e-moll im Vordergrund, das die Führerin zu einem choreographischen Konzert erhoben hat, und in dem sich das eigene Orchester der Truppe geschmackvoll bewährte. Weiter wurden die choreographischen Bilder von Roman Palester „Lied der Erde" in sympathischer Vereinigung von Prunk, Glanz und orchestraler Bindung gebracht. Einen Gegenpol dieses einmaligen Eindrucks stellten, äußerlich anspruchslos und bescheiden aufgezogen, aber vielleicht in die spätere Musikgeschichte von Freiburg und Deutschland sich einfügende Konzerte des 14jährigen Geigers Otto Schärnack im Museum dar. Wer in diesem Alter Aufgaben der altitalienischen Klassik von Corelli und Vitali und die A-dur-Sonate von Brahms so sicher und überlegen meistert, dem öffnet sich doch wohl der Weg zu einer Künstlerlaufbahn im hohen Sinn des Wortes. Unter den üblichen 6 „Troemers Kammerkonzerten", die auf 76 Cyklen zurückschauen (ihr Begründer Ernst Harms ruht jetzt auf dem Friedhof des nahen eingemeindeten Günterstal), sei in dieser Spielzeit besonders die bedeutendste Kammermusik der Berliner Philharmoniker erwähnt.

Einer der Ruhmestitel des jetzt in den Ruhestand getretenen Professors Wilibald Gurlitt ist die Erneuerung der alten Form des „Collegium musicum" in schwerer Nachkriegszeit 1920. Er tat damit den letzten entscheidenden Schritt zur Wiedergewinnung der älteren Musik und schuf ein tragendes Zentrum des gesamten universitären Musiklebens. Sein Schüler und jetziger Nachfolger Prof. Dr. Müller-Blattau trat seine Nachfolgeschaft in erweitertem Seminarkreis und entsprechend seiner derzeitigen Vorlesung mit dem reizvollen Thema „Musik der Goethezeit" an. Wie immer war der Abend von einem Zuhörerkreis aller Stände und Altersklassen besucht. Weitere Abende „Chormusik der Gegenwart" (unter Leitung des Assistenten Dr. Ehmann) und „Alte deutsche Streichermusik" boten weitere Zeugnisse von ausgebreiteter praktischer universitärer Musikarbeit.

Dr. v. Graevenitz.

GELSENKIRCHEN. Die Vortragsfolge des zweiten Konzerts des städtischen Musikvereins erhielt durch die Ereignisse des 12. und 13. März in Österreich eine ungeahnte Aktualität: zwei der größten österreichischen Musiker kamen mit einem ihrer schönsten Werke zu Gehör: Franz Schubert und Anton Bruckner. Schubert erwies sich auch in seinem „Stabat Mater" als der große Liedmeister; der romantische Lyrismus des Werkes kam unter

der forgfam geftaltenden Hand des ftädtifchen MD Dr. Hero Folkerts klar zum Ausdruck. Nicht weniger zwingend, ja mitreißend wurde die Pracht und der Glanz Brucknerfchen Barocks in feinem feftlichen „Tedeum" geftaltet, deffen „non confundar in aeternum" zu einem gigantifchen Jubelhymnus wurde. Beide Werke erftanden in einer Wiedergabe, auf die das ftädtifche Orchefter, der durch Mitglieder der Männergefangvereine „Sängerbund" und „Melodia 1861" verftärkte ftädtifche Mufikverein und fein Leiter Dr. Folkerts gleicherweife mit Befriedigung blicken können. Unter den Soliften verdient neben Margarete Lückel-Patt (Alt), Willi Lorfcheider (Tenor) und Hans Georg Teumer (Baß) vor allem Elfe Suhrmann (Sopran) genannt zu werden.

Der Gelfenkirchener Organift Johannes Klein, ein Schüler der Effener Folkwangfchule (Profeffor Nowakowski), fpielte zwifchen den beiden Chorwerken die Orgel-Toccata über den Choral „Wie fchön leuchtet der Morgenftern" von Heinrich Kaminski. Er meifterte nicht nur die beträchtlichen technifchen Schwierigkeiten, fondern geftaltete auch das Werk, foweit ihm die Vorfchrift des Komponiften nach Verzicht auf jegliche Farbigkeit Spielraum ließ, fo abwechflungsreich, daß herzlicher Beifall ihm für feine Leiftung dankte.

Das Programm des fechften ftädtifchen Hauptkonzerts fiel eigentlich etwas aus dem Rahmen des im Laufe der letzten Jahre üblich Gewordenen, infofern das zeitgenöffifche Werk fehlte, mit dem Dr. Folkerts ftets feine Konzertabende auszuftatten pflegte. Statt deffen gab es einen freilich nicht minder reizvollen Spaziergang in eine zurückliegende Epoche unferer deutfchen Mufik. Die Vortragsfolge führte mit Händels „Waffermufik" in die Zeit des mufikalifchen Barock, zeigte aber auch feine Überwindung in J. S. Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen (Konzertmeifter Alfred Gräwe und Lorenz Pfaffenbach). Hanna Menzel ließ in Johann Chriftian Bachs Cembalo-Konzert den galanten, empfindfamen Stil deutlich werden, der fchließlich in den klaffifchen hineinwuchs, als deffen Repräfentant Mozart mit einem konzertanten Quartett für vier Bläfer und der Haffner-Sinfonie vertreten war. Das Quartett gab vier Mufikern des ftädtifchen Orchefters: Theodor Nie (Oboe), Heinrich Alves (Klarinette), Hans Herold (Fagott) und Fritz Gerber (Horn) Gelegenheit, gutes foliftifches Können zu zeigen; die Sinfonie erfchloß die ganze Liebenswürdigkeit eines Mozartfchen „Gelegenheitswerkes" einer für diefes genußreiche „mufikalifche Kolleg" dankbaren Hörerfchaft.

Dr. Karl Wilhelm Niemöller.

GÖTTINGEN. Die eben befchloffene Opernfpielzeit hatte neben den ausgeglichenen und wertvollen Aufführungen der „Königskinder", „Fledermaus", „Campiello", „Verkaufte Braut" und „Fidelio" zwei Höchftleiftungen der beiden Dirigenten aufzuweifen, Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" und „Figaros Hochzeit". Ernft Glück wie Carl Matthieu Lange erzielten, unterftützt von der finnvoll gerafften Spielführung Dr. Wilhelm Jockifchs wahrhaft fchöne und theaterwirkfame Aufführungen (der „Figaro" brachte es auf mehr als zehn!), die in Abrundung und ftiliftifcher Gefchloffenheit als vorbildlich zu bezeichnen find. Es ift weniger die ftimmliche Leiftung der Sänger als die fchwere Kunft eines lebendigen Enfembles, die bei Mozart ein (auf größeren Bühnen nie verwirklichtes) Zufammenfpiel zeigte und damit eigentlich erft an die letzten Feinheiten diefer Mufik heranführte. Auch im Konzertleben war die geftaltende Kraft des Städtifchen MD C. M. Lange zu fpüren.

Die Befchränkung der Gefamtzahl der Konzerte ermöglichte eine gründlichere Ausarbeitung und das wirkte fich auf die Gefamtheit vorteilhaft aus. Lange beftätigte den guten Eindruck des Konzertdirigenten mit Beethoven und Brahms, gab mit der „Schöpfung", für die ihm der Händelchor zur Verfügung ftand, eine erftaunlich kultivierte Aufführung, was Schlagkraft, Einfatzbereitfchaft, Sprache und Klang anbetrifft, wenn auch das eigentlich Haydnfche, feine menfchliche Größe, vorerft nur von den Soliften (Adelheid Armhold, dem überragenden Heinz Marten und K. O. Dittmer) erfüllt wurde. Dagegen erwies die Johannespaffion, die Stadtorganift Doormann mit feiner Kantorei und einem Kammerorchefter aufführte, wie finnvoll die kleine Befetzung für Bach ift; fie allein läßt alle Einzelheiten wirklich hörbar werden! Wie die Gefamtwirkung in Bachs Kompofitionen auf folchen Teilen beruht, läßt jede wahrhaft ernfte und werktreue Wiedergabe ahnen. Neben M. M. Rahmftorf und Hedwig Kühnhold waren befonders H. Franke und Paul Gümmer befte Helfer am Werk. An der Marienorgel gab Rudolf Zartner mit Maria Lüddeckens ein virtuofes Konzert. Wie echte Virtuofität, gepaart mit hoher Künftlerfchaft, zutiefft ins Werk eindringen können, offenbarte der blinde M. G. Förftemann an feinem zweiten, ftiliftifch völlig überzeugenden Orgelabend, an dem wir auch eine eigene, fehr feine Improvifation kennen lernten. Aus den üblichen Soliften- und Kammermufikabenden heben wir den intereffanten Abend auf zwei Klavieren von Meinhart Becker und Hellmuth Schoell, die fich neben Mozart für Brahms' Urfaffung der Antoni-Variationen einfetzten, den Liederabend des Dr. Hans Zeltner heraus, der, begleitet von Meta Gerftenberg-Rumohr, die großen Gefänge von Schubert brachte und hier wie in einem weiteren Hausmufikabend mit einer Solokantate von Buxtehude und den feinen „Gefängen vom Tage" (mit Streich-

quartett) von Karl Marx einen ungewöhnlich weiten künstlerischen Radius bewies, reiche stimmliche und gestalterische Mittel stehen dem Sänger zu Gebote. Die Akademische Orchester-Vereinigung spielte zur Einweihung ihres klangvollen Merzdorf-Cembalos Barock-Konzerte, für das so selten gehörte in E-dur von Bach setzte sich Meta Gerstenberg-Rumohr mit feinem Stilempfinden ein, Georg Brandt spielte das fünfte Brandenburgische und das Italienische Konzert mit echter Begeisterung, zu der er auch das eifrig spielende Orchester anfeuerte. Für den Vortrag Prof. Dr. H. Zencks über Bachs „Musikalisches Opfer" bereitete die „AOV." mit den ausgezeichneten Holzbläsern des Städtischen Orchesters dem Werk eine treffliche Wiedergabe.

Die Stadt Göttingen konnte MD Lange für weitere drei Jahre verpflichten. Damit ist für die Zukunft eine gewisse Stabilität gegeben. Zu wünschen bleibt nur, daß bei dem für eine Universitätsstadt verständlichen Sinn für das Historische auch die Musik der Gegenwart eine stärkere Berücksichtigung findet, zumal Lange hierfür besondere Eignung besitzt. So muß in den städtischen Konzerten die wertvolle und wichtige zeitgenössische Musik unbedingt breiteren Raum gewinnen und neue Kammermusik an besonderen Abenden eingeführt werden. Gustav Adolf Trumpff.

HALLE a. d. S. Mit Freude begrüßten wir im Stadttheater die jüngste Oper von Wolf-Ferrari „Il Campiello" unter der Leitung von GMD Kraus, während der Sohn des Komponisten die Regie bestens betreute. Als weitere Neuigkeit lernten wir in einer ebenfalls sehr fesselnden Aufführung unter Trolldenier „Enoch Arden" von Ottmar Gerster kennen, die nach der früher hier bekannt gewordenen „Liselotte" einen merklichen Aufstieg bedeutet. In der Händelwoche gab es „Rodelinde", die allerdings die letzte stilistische Abrundung vermissen ließ. Dagegen bewies Kraus im „Freischütz" eine recht glückliche Hand.

In der Reihe der städtischen Sinfoniekonzerte verzeichnen wir als besonders bemerkenswert einen „Belgischen Abend". Recht abstrus mutete uns freilich die Suite „James Ensor" von Flor Alparts an, im wesentlichen eine Übersicht von Orchestereffekten seit Berlioz bis zur Gegenwart, während die „Flämische Rhapsodie" von Marinus de Jong, der das Werk selbst dirigierte und nachher sein Klavierkonzert spielte, sowie die 2. Sinfonie von Meulemans gesunde und eigenartige Musikalität bezeugten. Auch das vorletzte Konzert fügte Neues zu Bekanntem, und wir nennen das kurzweilige Concertino von Jean Françaix, das Udo Dammert pianistisch glänzend spielte. Der stärkste Erfolg war dem Schlußkonzert mit Beethovens IX. Sinfonie (mit Rob. Franz-Sing-Akademie und LGV) beschieden. Als Sonderveranstaltung anläßlich der Gaukulturwoche, die auch sonst mancherlei musikalische Anregung bot, kommt hinzu ein Festkonzert, das mit Trenkners unterhaltsamer „Kleiner Festmusik" (unter Kraus) eingeleitet wurde, worauf Prof. Kulenkampff uns das neu veröffentlichte Violinkonzert von Robert Schumann vermittelte. Den Ausklang bildete die „Eroica" unter Peter Raabe.

Die Philharmonie hatte die Dresdener Staatskapelle mit GMD Dr. Böhm geladen, von der wir u. a. ein feines Divertimento von Wolf-Ferrari vernahmen, und fürs letzte Konzert Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, der die technischen und musikalischen Probleme im Klavierkonzert von Kaminski glänzend löste.

Die Robert Franz-Singakademie ließ unter Prof. Dr. Rahlwes zum ersten Mal das Requiem von Verdi erklingen, das eine hervorragende Darbietung erlebte. Der Männergesangverein 1911, der unter der zielbewußten Führung von P. Donath steht, widmete einen Abend den lebenden Komponisten der mitteldeutschen Heimat. Das Programm berücksichtigte Chöre von Donath, Kleemann, Kreußler und Scholl. Beachtung verdient auch ein Händel-Festkonzert, in welchem Schüler aller hiesigen Schulen, von Gerd Ochs straff zusammengefaßt, das 1. Anthem zu Gehör brachten. Auf solche Art kann die Jugend, mitwirkend und hörend, an die Kunst der großen Meister herangeführt werden.

Von Georg Schumann brachte das Bohnhardt-Quartett unter Mitwirkung des Komponisten das Quintett F-dur in schwungvoller Wiedergabe, Lieder von demselben sang Else Heintke-Martin mit gepflegter Vortragskunst. Ferner verdankten wir Arthur Bohnhardt und der Pianistin Anita Wendt einen Kammermusikabend, aus dem wir als Höhepunkt das Horntrio von Brahms — mit dem Meisterbläser Zimolong aus Dresden — hervorheben. Auf dem Sondergebiet der Gambenmusik betätigte sich mit oft bewährter Könnerschaft Christian Klug in Gemeinschaft mit einem Kammerorchester. Auch als Komponist stellte er sich mit einem Konzert und einer Suite vor und bewies darin seine Vertrautheit mit der Eigenart der Gambe. Aus einem Schumann-Brahms-Abend des Irma Thümmel-Trios blieb besonders das H-dur-Trio in der Erinnerung haften, auch meisterte Otto Kleist vorzüglich seinen Cello-Part in der Sonate e-moll.

Von auswärtigen Gästen nennen wir noch die Münchener Vereinigung für Alte Kammermusik, den sehr tüchtigen Geiger Eugen Forster, Cl. Arrau, Elly Ney, deren Klavierabend von unsrer einheimischen Sängerin Amalie Methner wertvoll bereichert wurde, Juan Manèn und Ria Ginster, und endlich den überragenden Dirigenten Mengelberg an der Spitze der Dresdener Philharmoniker. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. Als luſtigen Frühlings-Kehraus gedenkt man in den Tagen, wo dieſer Bericht geſchrieben wird, Lehárs beſchwingte Operette „Die luſtige Witwe“, im dritten Akt mit der zuſätzlichen Arbeit eines Haus-Kabaretts bedacht, als Neuinſzenierung an der Hamburgiſchen Staatsoper zu ſtarten. Sonſt iſt von dieſem Inſtitut nichts Nennenswertes während dieſer Berichts-Periode zu unterbreiten, es ſei denn die Tatſache, daß im Zuge auch der kulturpolitiſchen Neuordnung Groß-Hamburgs die Staatsoper mit einer kammermuſikaliſch gerichteten „Barbier von Sevilla“-Aufführung in das „Deutſche Volkstheater“ zog (dem früheren, heute neu unterſtützten und aufgezogenen Altonaer Stadttheater, das in früheren Jahrzehnten einmal Sprechſtück, Oper und Operette ſpielte). Der Hamburger Wagnerverein verſchaffte auf dem engen Podium des kleinen Muſikhallenſaals der Staatsopern-Ballettmeiſterin Helga Swedlund das Forum zur Einſtudierung von Mozarts Jugendoper „Baſtien und Baſtienne“ und Pergoleſis „Magd als Herrin“; es wurde eine künſtleriſch eingelöſte Liebhaberaufführung im wahrſten Sinne des Wortes, und Hamburger private und inſtrumentale Geſangskräfte ſetzten ſich mit Hingabe für die beſondere Sache ein.

Auf konzertantem Gebiet fiel in erſter Linie die Übernahme des von Prof. Fritz Stein vor Jahren begründeten, von Dr. Hans Hoffmann weitergeleiteten „Hamburger Kammerorcheſters“ durch den jüngſt zum Staatskapellmeiſter ernannten Hans Schmidt-Iſſerſtedt (dem ſtellvertretenden GMD der Oper) ins Gewicht. Nicht nur die bühnenmäßige Verpflichtung, ſondern anſcheinend auch die programmatiſche Haltung (man fing mit einer wirkungsvoll aufgehöhten Cortot-Bearbeitung einer alten Couperin-Suite, „Konzert im alten Stil“ benannt, an) läßt für die Zukunft erhoffen, daß unter Auswechſlung inſtrumentaler Soliſten (Kräfte des Hamburger Reichsſenders machten ſolchen vom Philharmoniſchen Staatsorcheſter Platz) bei unveränderter künſtleriſcher Leiſtungsfähigkeit die geiſtige Haltung und der gute alte Hausgeiſt des Collegium musicum auch im moderneren „theatraliſchen“ Gewande erhalten bleibt. Das letzte volkstümliche Sonntagskonzert des Philharmoniſchen Staatsorcheſters, vor gut beſuchtem großen Muſikhallenſaal von GMD Richard Richter geleitet, klang verheißungsvoll mit einem reinen Beethoven-Programm aus. Einem Hamburg-Bergedorfer Induſtriellen, der als kleinnachbarſtädtiſcher Kunſtförderer vor dem Oſttor Hamburgs eine bedeutſame Rolle ſpielt — er heißt Helmuth Schwarz — war die Finanzierung eines Kammermuſik- und Liederabends der ehrwürdigen Bergedorfer Haſſe-Geſellſchaft zu verdanken; wie verlautet, will dieſer hochherzige Kunſtförderer ſich auch der nächſtwinterlichen Konzertveranſtaltungen Bergedorfs, der Geburtsſtadt Adolf Haſſes, annehmen.

Hinzuzufügen ſind dieſer Chronik — über das Hamburger Brucknerfeſt wird in dieſem Heft geſondert berichtet — zwei einheimiſche Soliſtenabende: ein Klavierabend Meta Hagedorns offenbarte wiederum techniſche und geiſtige Vorzüge, und in Hannah Trautvetter (Klavier) und Margot Heger (Geſang) ſtellte ſich begabter ſoliſtiſcher Nachwuchs vor. Schließlich bleibt aus dem vorigen Berichtsabſchnitt nachzutragen das traditionelle Jahres-Konzert der Staatlichen Hamburger Singſchule; wenn man bedenkt, daß nicht weniger als 800 Neuanmeldungen für dieſes muſikerzieheriſch wichtige Inſtitut vorliegen, dann wird man auch die kulturpolitiſche Bedeutung dieſer ſeit Jahren von Kirchenmuſikdirektor Karl Paulke muſtergültig geleiteten Hamburger Einrichtung im Rahmen jugenderzieheriſcher Beſtrebungen nicht unterſchätzen dürfen.

Heinz Fuhrmann.

HANNOVER. Nach Hans Stiebers Abgang hat das hannoverſche Muſikleben einen weiteren Verluſt erlitten: Fritz Lehmann geht als Generalmuſikdirektor nach Wuppertal; er verabſchiedete ſich mit der ungekürzten Aufführung von Bachs Matthäuspaſſion. Es wird ſchwer ſein, die Lücke ſo zu ſchließen, daß ein Vorteil für die Allgemeinheit zuſtande kommt.

Unter den ortsanſäſſigen ſchöpferiſchen Muſikern nimmt Max Peters eine eigene Stellung ein: nach einem hier aufgeführten gewichtigen Muſikdrama („Der Sohn der Sonne“) zeigte er ſich als liebenswerten Pfleger der Kleinform des deutſchen Liedes. Seiner künſtleriſchen Grundhaltung nach gehört ſein Lied nicht zum nördlichen von Brahms vertretenen Typus, ſondern eher zum ſüdlichen Hugo Wolfs, womit indeſſen keine thematiſche Abhängigkeit behauptet werden ſoll. Kammermuſik hörte man vom Ladſcheck- und vom Wendling-Quartett; Geigenmuſik vermittelte Miguel Candela, ein wiedererſtandener Paganini; die Klavierkunſt war bei Georg Kuhlmann, der Ravel, Reger und die e-moll-Sonate von Weber ſpielte, und bei Erik Then-Bergh, der allein und im Zuſammenwirken mit Clara Spitta ſeine erfreuliche Entwicklung beglaubigte, in guten Händen. Neben Wilhelm Rabot und Franz Völker traten zwei junge Sänger mit dem Anſpruch auf Beachtung hervor: Walter Beißner und Karl Gothe.

Stärkere Eindrücke könnten unſere vortrefflichen Organiſten erwecken, wenn ihre Veranſtaltungen auch nur halb ſo gut beſucht wären, als ſie es wirklich verdienen; wenigſtens für die Fachmuſiker müßte eine moraliſche Verpflichtung beſtehen, da zu ſein, wenn Guſtav Saſſe Bachs ganzes Orgelwerk mitteilt oder Frank Faber geſchloſſene Abende mit Proben aus J. N. Davids und Heinrich Kaminskis Schaffen füllt oder H. F. Mi-

cheelsen von neuen Bindungen seiner Kunst an die Liturgie Zeugnis ablegt.

Die Orchesterschule des Städtischen Konservatoriums trat unter W. Höhns Leitung mit Mozartschen Ouvertüren und Serenaden hervor; auch hörte man gern klassische und frühromantische Bläserkonzerte.

In den zu Ende gehenden Symphoniekonzerten des städtischen Theaters gab es Stücke aus der Gegenwart von G. A. Schlemm und Respighi, Symphonien von Tschaikowsky (die sechste) und Schubert (die siebente), Konzerte von Dvořák (Violine: Riele Queling) und Grieg (Klavier: Walter Gieseking). Die Oper hat in Anton Zbik einen jungen, Gutes versprechenden Bassisten gewonnen. Um neu zu besetzende Fächer bewarben sich mehrere Künstler: starken Eindruck machte Carl Meinl, der in so entfernt liegenden Aufgaben wie Ochs von Lerchenau und Beckmesser den Anteil doch gleichmäßig zu fesseln wußte.

Prof. Dr. Th. W. Werner.

HEIDELBERG. Die Eröffnung des Musikwinters bildete die „Zweite badische Gaukulturwoche", in welcher vom 9.—17. Oktober in neun Veranstaltungen Konzerte, Theatervorstellungen und andere kulturelle Vorführungen in bunter Reihenfolge sich ablösten. Aus der Fülle der Programme seien folgende musikalischen Neuerscheinungen hervorgehoben: Kurt Overhoff, Festliches Präludium für Orchester; Alexander v. Dusch, Violinsonate op. 7 und Sonate für 2 Klaviere op. 13; K. M. Komma, Klavierstücke (Ausführende: die Komponisten und die Geigerin Emmy Schech); Theodor Hausmann, Lieder op. 27 (Rosa Huth); Albert Hösl, Violinsonate op. 4 (Ingeborg Driesch und Toni Seelig); Franz Philipp, Lieder op. 20 (Rosa Huth); Erich Lauer, Festliche Musik op. 15; K. M. Komma, Orgelkonzert (Herbert Haag); Fr. Philipp, Lieder für Baß-Bariton und Orchester (Johannes Willy).

In den sechs Symphoniekonzerten des Städtischen Orchesters unter der Leitung von GMD Overhoff war die zeitgenössische Musik durch folgende Komponisten vertreten: Heinrich Kaminski, Dorische Musik für Orchester; Ottorino Respighi, Fontane di Roma; Ildebrando Pizzetti, Konzert für Violoncello C-dur; Rudolf Kattnig, Klavierkonzert op. 15; Max Trapp, Symphonie op. 33; Wolfg. Fortner, Sinfonie concertante; Jean Françaix, Concertino für Klavier und Orchester. Das übrige Programm enthielt Werke der Klassik, konzertante Werke von Chopin, Weber, Tschaikowsky und symphonische Werke von Dvořák, Berlioz, Brahms, Debussy und Richard Strauß. Unter den auftretenden Solisten sind hier zu nennen die Pianisten: R. von Koczalski, Alfred Lueder, Lubka Kolessa, Jean Françaix, außerdem hörte man Enrico Mainardi (Violoncello), H. W. Trampler (Bratsche) und Hugo Kolberg (Violine). Wie im Vorjahre veranstaltete der Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen zu Ehren von Frau Winifred Wagner ein Festkonzert mit dem Städtischen Orchester unter K. Overhoff, in dem neben meist unbekannten Werken Siegfried Wagners die Jugend-Symphonie in C von Richard Wagner zu Gehör kam. (Solisten: M. Eclas-Schur, Sopran, und Konzertmeister Berg, Violine.)

Der Bachverein unter Leitung von Prof. Dr. Poppen brachte in seinem ersten Chorkonzert als Neuheiten Drei Goethe-Gesänge für eine Männerstimme mit Begleitung von Pauken, Horn und Harfe von Hermann Simon und ein Chorwerk für Baß, gem. Chor und Orchester „Herbstfeier" (nach Versen von Ludwig Derleth) von Gerhard Frommel (Solist Rudolf Haym), ferner am Heldengedenktage Brahms' Deutsches Requiem mit den Solostimmen Anny Sieben und K. O. Dittmer. Zur Begrüßung des großen Erlebnisses der Wiedervereinigung Österreichs mit dem alten Reiche erklang vorher bedeutungsvoll der Jubelchor aus Händels Krönungsanthem. Auch ein Liederabend (Schubert und Brahms) von Karl Erb wurde vom Bachverein veranstaltet.

Fast mehr als die großen Orchesterkonzerte erfreuten sich die kammerorchestralen Veranstaltungen der Gunst des Publikums. Wolfgang Fortner gab mit seinem Kammerorchester vier Abende, deren einer, Mozart gewidmet, mit dem Pianisten Edwin Fischer den großen Stadthallensaal beanspruchte. Die anderen Abende brachten zeitgenössische und ältere französische Musik, Bachsche Werke und moderne Deutsche Komponisten, zuletzt auch Vokalwerke von Bach und Bruchstücke aus Händels „Julius Cäsar". Das „Kurpfälzische Kammerorchester" (Leitung Konzertmeister Berg) führte u. a. neben Bachschen einschlägigen Werken alte italienische Kammermusik auf. Besondere Anziehungskraft übten die Bachschen „Goldberg-Variationen" in der Originalwiedergabe für Cembalo durch Günther Ramin.

An Streichquartettvereinigungen hörten wir das Zernick-Quartett (Berlin), das Calvet-Quartett (Paris), welches mit der Wiedergabe von Beethovens letzten Quartetten op. 131 und 132 vielleicht den Höhepunkt des ganzen Konzertwinters bedeutete, und das Riele Queling-Quartett (Köln). Kammermusik mit Blasinstrumenten wurde vertreten durch Toni Seelig (Klavier) mit den Solo-Bläsern des Städtischen Orchesters, dazu selten gehörte Gesangsmusik (Käthe Klare-Kickhefel, Frankfurt). Einen Bratschenkammermusikabend veranstaltete Luise v. Jakimow mit dem Pianisten K. Rodewig. Solo-Klavierabende gaben u. a. Irmgard Weiß und Karl Rodewig.

Die Oper des Städtischen Theaters hielt sich auf der in den Vorjahren erreichten Höhe. Aus

dem Gebiete der Repertoire-Spieloper u. a. Adams „Postillon von Lonjumeau", Humperdincks „Hänsel und Gretel" wurden mit Glück Abstecher in das Reich der großen Oper (z. T. mit auswärtigen Gästen) gemacht, und so erlebte man gute Aufführungen von Verdis „Aida" und „Traviata", Richard Strauß' „Arabella", E. d'Alberts „Tote Augen" u. a. m. Nicht unerwähnt darf die Neuaufführung des graziösen musikalischen Lustspiels „Das kleine Hofkonzert" von Verhoven und Impekoven bleiben mit der feinfühligen und diskreten Musik von Edmund Nick. Otto Seelig.

HILDESHEIM. Die Hildesheimer Musikgemeinde brachte in der zweiten Hälfte des Winters 1937/38 noch drei Konzerte heraus: Das erste von ihnen bot die „Tragische Ouvertüre" von Brahms als Einleitung zu Bruckners Großer Messe in f-moll. Diese baute sich unter der fein und kraftvoll gestaltenden Hand Fritz Lehmanns zu einem erhabenen Tempel der Tonkunst auf. Die Hildesheimer Chorvereinigung versenkte sich mit schönstem Erfolg in die fromme Stimmung des gewaltigen Werkes und bot eine glänzende Leistung. Auf gleicher Höhe standen die Solisten Marta Schilling, Gertrude Hepp, Georg A. Walter und Carl Momberg. Das zweite Konzert verschaffte uns die Bekanntschaft mit dem Bruinier-Quartett (August Heinrich Bruinier, Fritz Wehmeyer, Karl Reitz und Carl Dechert). Sie spielten erst das gehaltvolle Quartett G-dur, op. 76 Nr. 1 von Haydn, dann das C-dur-Quartett von Karl Dittersdorf, ein allerliebstes Werk des jetzt mit Recht wieder mehr gespielten Meisters. Im nächsten Jahr werden wir die zweihundertjährige Wiederkehr seines Geburtsjahres feiern können. Die Krone des Abends war das wundervolle Streichquintett C dur op. 163 von Schubert, wobei Fritz Dechert das zweite Cello übernahm. Der Klangzauber dieser Perle der Kammermusik kam bei dem meisterhaften Spiel der Künstler voll zur Geltung.

Das letzte Konzert schloß zwischen zwei romantischen Orchesterstücken, dem wenig gespielten Werk 52 von Robert Schumann „Ouvertüre, Scherzo und Finale" und der 5. Symphonie von Tschaikowsky, ein modernes Werk ein: die „Geigenmusik mit Orchester" von Werner Egk. Auch in diesem Werk stecken romantische Elemente, aber meistens gesteigert zu einer bizarren Exotik. Sie tritt sowohl in der Instrumentation hervor — wenn z. B. zu Anfang die Solovioline nur von der großen Trommel begleitet oder wenn die Celesta bevorzugt wird, höchste Flageolettöne neben tiefsten Baßklängen erschallen, wilde Arpeggien durch die Instrumente rasen — wie in der eigenartigen, selbstwilligen Rhythmik. Am schönsten ist der zweite Satz, der zeigt, daß der Komponist nicht nur ein Könner, sondern auch ein tief empfindender Künstler ist. Die äußerst schwierige Sologeige wurde von Elisabeth Bischoff mit fabelhafter Technik gespielt. Fritz Lehmann riß in diesem Konzert unser treffliches Orchester, namentlich in der leidenschaftdurchtobten Tschaikowsky-Symphonie, zu einer Glanzleistung hin.

Überboten wurde diese aber noch durch die Aufführung der Bachschen Matthäuspassion am Gründonnerstag. Die Chorvereinigung, verstärkt durch Mitglieder der Hannoverschen Oratorienvereinigung, die ebenfalls von Lehmann geleitet wird, das Orchester, die Solisten (Max Meili-Zürich als Evangelist, Günther Baum-Berlin als Christus, Yella Hochreiter-Berlin mit sehr seelenvoller Altstimme, Hans Friedrich Meyer-Berlin, Baß, Dr. Max Fischer-Berlin, Tenor und Mia Peltenburg-Zürich, Sopran), vor allem aber der Dirigent Fritz Lehmann selbst waren mustergültig in der Durchdringung des gewaltigen Werkes mit tiefstem Gefühl und in dem gespannten Daransetzen aller Kräfte.

Die tiefe Ergriffenheit, die die Aufführung hinterließ, war nicht nur die Wirkung des unvergleichlichen Werkes — sie war auch hervorgerufen durch das Bewußtsein, eine so hochstehende Leistung in Hildesheim nicht so bald wieder erleben zu können, denn Fritz Lehmann verläßt unsere Stadt, er ist als Generalmusikdirektor nach Wuppertal berufen! Das bedeutet einen schweren Schlag für das Musikleben Hildesheims. Neun Jahre lang hat er als musikalischer Leiter der Hildesheimer Musikgemeinde, elf Jahre als Dirigent der Hildesheimer Chorvereinigung, lange Zeit auch als Leiter des Hildesheimer Männergesangvereins an der Spitze der Musiktätigkeit in unserer Stadt gestanden. In jedem Konzert hat er durch seine hervorragende, mitreißende Begabung als Dirigent, sei es in Instrumental- oder Vokalwerken, seinen faszinierenden Eindruck auf Orchester und Chor ausgeübt, durch seine bewundernswerte Musikalität den Weg zum Innersten eines Kunstwerkes gefunden und erschlossen, immer bestrebt völlig aufzugehen in dem Dienst an der Sache. Oft hat er auch als ausübender Künstler am Klavier oder an der Orgel Bewunderung hervorgerufen durch seine glänzende Technik und beseelte Gestaltung. Nicht zuletzt hat er auch durch sein Organisationstalent das Musikleben in Hildesheim wie in Göttingen und Hannover gefördert und beflügelt. Da ist es nur zu verständlich, wenn das Scheiden Lehmanns aus seinem bisherigen Wirkungskreis einerseits das Gefühl wärmsten Dankes, andererseits aber auch die bange Frage auslöst: Wird die Stadt, die, wie es heißt, die Stelle ausschreiben will, einen auch nur annähernd gleichwertigen Nachfolger finden können?

Einen sehr genußreichen Abend bereitete uns der Volkschor unter Karl Kreuzkam mit der Aufführung von Haydns „Jahreszeiten". Der Chor

wie sein Leiter nötigen uns in fortschreitendem Maße Achtung ab in der Weise, wie sie mit Freude und sichtlichem Erfolg auf dem Pfade zu den Höhen der Kunst emporsteigen. Unter den Solisten freuten wir uns eine Hildesheimerin zu hören, Fridel Meyer-Bornemann, die durch ihre sympathische, kultivierte Stimme wie durch die Wärme des Ausdrucks den Wunsch weckte, sie öfter hören zu können. Walter Sturm (Berlin) und Karl-Joseph Trumper (Bremen) boten ebenso künstlerisch hochstehende Leistungen in der Wiedergabe der Tenor- und Baßpartien.

Drei junge Hildesheimer Künstler stellten sich in abendfüllenden Sonderkonzerten vor. Der eine von ihnen, Walter Pegel, gewann die Zuhörer sofort durch seinen sonoren und dabei sammetweich klingenden Baß und durch die Ausgeglichenheit der Register; auch durch die gute Aussprache. Er sang Schubertlieder. Begleitet wurde er von Otto Branckmann in stimmungsvoller Weise. Ebenso brachte der Pianist zwei Moments musicaux zu Gehör.

Bei den beiden anderen, der Sopranistin Irene Sander und dem Pianisten Werner Mirone, die schon öfter das Konzertpodium betreten hatten, waren die erfreulichen und z. T. erstaunlichen Fortschritte zu erkennen, die bei der ersteren namentlich in der Ausdrucksfähigkeit, in der Größe des Tons und in der Artikulation, bei dem letzteren in der hervorragenden Technik (er spielte u. a. auch Max Reger op. 134) und dem farbenreichen Aufschlag bestanden. Irene Sander sang Arien von Mozart und Lieder von Schumann, Brahms, Reger, Rinkens und wurde vortrefflich begleitet von Gertrud Zimmermann.

Die volkstümlichen Konzerte, die unter Leitung des KM Müller-Örtling im Theater gegeben wurden, hielten eine beachtliche Höhe des Programms inne.

„Fidelio“, „Cosi fan tutte“, Kodalys „Spinnstube“ zusammen mit de Fallas Ballett „Der Dreispitz“ füllten die drei Gastspielabende des Braunschweiger Landestheaters.

Einen außerordentlichen Genuß bot uns auch noch ein Konzert des Kölner Männergesangvereins, der bewies, daß er seinen Weltruf zurecht genießt. Prof. v. Jan.

KIEL. Ein an Ereignissen reicher Konzertwinter liegt hinter uns. In einer Reihe von zehn Sinfoniekonzerten konnte das Städtische Orchester seinen hohen Rang beweisen. Die meisten dieser Konzerte leitete GMD Gahlenbeck, der durch seine Begeisterungsfähigkeit und die Kraft seiner Phantasie wieder manch edlen Genuß bereitete. Gahlenbeck wird mit Ablauf der Spielzeit Kiel nach zehnjähriger Tätigkeit verlassen, um sich einem anderen Wirkungskreis zu widmen. Er hat in seiner Kieler Zeit — er war Nachfolger Prof. Steins — aufopfernde Arbeit geleistet und auch in den schwierigen Jahren vor 1933 dafür gesorgt, daß trotz aller Abbaubestrebungen die Musikpflege in Kiel einigermaßen Niveau hielt. In der eben abgelaufenen Spielzeit holte er sich besonders mit seinen Darstellungen klassischer Werke bedeutsame Erfolge (Beethovens „Fünfte“, Schuberts „Unvollendete“ und als Neuheit für Kiel die fünfte Sinfonie B-dur von Bruckner). An neuerer Musik wurde geboten: Debussys Phantasie für Orchester und Klavier, die Eduard Erdmann in subtilster Weise zum Tönen brachte, der Bolero von Ravel, der nur von einem Teil der Hörer akzeptiert wurde. Wichtiger war uns das Zeitgenössische: Graener, „Variationen über ein russisches Thema“, Höller, „Sinfonische Variationen über ein Thema von Frescobaldi“ und die Spitzwegbilder von Erich Anders. Neben Pfitzners Musik aus seiner Oper „Das Herz“ (Hoffest und Liebesmelodie) wurde das Graenersche Werk als das wertvollste der Reihe anerkannt. Einige Konzerte leitete KM Paul Belker gastweise und zwar mit solchem Gelingen, daß ihm für die kommenden Jahre die Leitung der Konzerte (und auch der Oper) übertragen wurde. Besonders zu überzeugen wußte Belker mit seiner Darstellung großer Chorwerke. Verdis Requiem und vor allem Bruckners unerhört schöne, in den Konzerten jedoch Seltenheitswert besitzende f-moll-Messe kamen unter seiner Führung zu herrlichem Klingen. Auch seine Beethoven-Darstellung („Erste“ und Eroica) vermochte zu überzeugen, so daß man der Kieler Musikepoche „Belker“ vertrauensvoll entgegenblickt.

An Solisten erschienen in diesen Konzerten u. a. Backhaus, Spalding, Max Strub, Cecilia Hansen und Erna Sack; nicht zu vergessen der in Kiel jetzt ansässige Prof. Wührer, der mit dem B-dur-Klavierkonzert von Brahms wahre Triumphe feierte, und von dessen weiterem Wirken in Kiel man sich viel verspricht. — Eines der Sinfoniekonzerte leitete als herzlich begrüßter Gast Altmeister Max Fiedler, der trotz seines ehrwürdigen Alters eine zündende, ja erregende Wiedergabe der Werke (Brahms, 4. Sinfonie und Tschaikowsky, 6. Sinfonie) zu Wege brachte. Ein Sonderkonzert der Münchener Philharmoniker unter Hausegger (Schuberts großes C-dur-Werk) zeigte die hohe Spielkultur dieser Orchestervereinigung. Die Nationalpolnische Volksbildungsstätte trat mit einem eigenen Sinfonieabend auf den Plan (Beethoven-Abend unter Belkers Leitung) bei dem der Kieler Pianist Carl Seemann mit dem c-moll-Konzert außerordentlich günstig abschnitt.

Auch Kammermusik wurde ergiebig gepflegt. Außer berühmten Gästen (Backhaus, Segovia, Cassado-Wührer) waren es hier besonders einheimische Kräfte, die sich auf diesem Gebiet betätigten. Das Schmalmack-Quar-

tett aus Altona rechnen wir dabei auch schon zu den Einheimischen; es läßt sich öfters hören und strebt danach, Kammermusik auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Recht erfolgreich war auch das mehrfache Auftreten der aus ersten Kräften unseres Orchesters gebildeten Kammermusikvereinigung (Ritterhoff, Winter, Harnisch, Dr. Schaefer). Lothar Ritterhoff, der Konzertmeister unseres Orchesters, spielte mit Carl Seemann die Violinsonate von Respighi, Bachs E-dur-Sonate und Cesar Francks Sonate in A-dur. Beide Künstler zeigten mit dieser, wie jeder Kenner weiß, anspruchsvollen Spielfolge großes Können. Es ist ja überhaupt besonders erfreulich, daß die bodenständige Musikpflege so gut in Gang gebracht wurde. Auch andere Kieler Künstler — Martin Usbeck mit dem tüchtigen Geiger Ferdinand Böhme, Wiebke Friccius mit Witrud Zimmermann, sie alle taten das ihre, um das örtliche Musikleben zu bereichern. Besondere Erwähnung verdient ein Brahmszyklus, den die Nationalpolnische Volksbildungsstätte veranstaltete. Diese Brahms-Gedenkstunden, die ausschließlich von hiesigen Kräften bestritten wurden, und die in der Wahl der Werke vorbildlich genannt werden mußten, machten Hörern wie Ausübenden viel Freude.

In der Kirchenmusik waren neben den bereits angeführten Veranstaltungen mit Verdis Requiem und Bruckners Messe vor allem die Konzerte, für die Dr. Deffner, der Organist der Nikolaikirche verantwortlich zeichnete, richtungweisend. Zielbewußt baut Deffner mit seinen Chören seine kirchenmusikalische Arbeit auf und hat nun mit der Zeit eine feste Hörergemeinde beisammen. Ein Chorkonzert mit Mozarts Krönungsmesse, einem Tedeum von Haydn und einer Kantate Bachs ist noch in frischer Erinnerung. Mit der Aufführung des Requiems von Brahms brachte sein Kirchenchor sich hohe Ehre ein, und schließlich gab es noch einen Seltenheitswert: die Johannes-Passion von Scarlatti, die damit in Deutschland zum ersten Male erklang. Auf keinen Fall darf dann die Wiedergabe des Händelschen Oratoriums „Frohsinn und Schwermut" in der verdienstvollen Bearbeitung von Erich Zander unerwähnt bleiben, die in der sauberen Ausführung der Chöre durch den Kieler Chorverein die Lebensfähigkeit dieser Musik, in der Händel sich von der aufgeschlossensten Seite zeigt, unter Beweis stellte. Ausgiebig wurde auch Buxtehude in den Programmen berücksichtigt. Das Collegium musicum unserer Universität, der Kieler Bachchor, die St. Jürgen-Kantorei und Dr. Deffner in seinen Abendmusiken gaben den Hörern Gelegenheit, sich umfassende Kenntnis von dem Schaffen dieses bedeutenden Meisters zu erwerben. Der Bach-Chor erfreute außerdem noch durch eine ganz reizende Zusammenstellung von Kompositionen der Familie Bach.

Arthur Maaß.

LINZ. (Gesamtgastspiel der Nürnberger Oper.) Daß es für das nationalsozialistische Deutsche Reich keine Unmöglichkeiten gibt, das haben u. a. auch die Gastspiele auswärtiger Opernensemble mit ihrem gesamten Aufführungsapparat — Solisten, Chor, Orchester und Bühnenbild — in Linz bewiesen. Ein humorvoller Kopf stellte sogar einmal in seiner Dankesrede an den stellvertretenden Intendanten die Bitte, nächstens auch sein ganzes Opernhaus mitzubringen, da sich die Räumlichkeiten im hiesigen Theater für den modernen Opernbetrieb als viel zu klein erwiesen. Daß sich aber die sehr zu begrüßenden Gastspiele in Linz immer zum außergewöhnlichen Ereignis für die kulturliebende Bevölkerung auszuwirken vermögen, davon konnte man sich unlängst wieder überzeugen. Die Erstaufführung in Linz von Verdis Oper: „Macht des Schicksals" brachte dem Nürnberger Opernensemble unter der umsichtigen Stabführung seines KM Bernhard Conz starken Erfolg.

Es ist noch nicht lange her, daß sich die allgemeine Kenntnis von Verdis Opernschaffen auf etwa sechs Bühnenwerke beschränkte. Die zu Anfang des 20. Jahrhunderts beginnende Verdi-Renaissance hat inzwischen einer Anzahl von Werken zur Wiederauferstehung verholfen, die sich heute im Spielplan der gesamten Opernbühnen ihren Platz erobert haben, zu ihnen gehört auch „Die Macht des Schicksals". 1862 ohne besonderes Echo in Petersburg uraufgeführt, übersetzte Joh. Chr. Grünbaum 1863 den Text ins Deutsche. Erst die Umarbeitung der Oper durch Verdi 1868 — für die Mailänder Skala — konnte ihr einen ständigen Platz in Italiens Opernspielplan sichern. Seit der liebevollen Revision der deutschen Übersetzung durch Georg Göhler 1913 schlug die Stunde der Lebensfähigkeit für dieses echte Kunstwerk auch im Deutschen Reiche.

In den Hauptrollen der Aufführung waren beschäftigt Hendrik Drost (Alvaro), Wilhelm Schmidt-Scherf (Don Carlos), Berta Oberholzer (Lenore). Von den sehr gut besetzten kleineren Partien ist Carin Carlsson (Präziosilla) und Wilhelm Pflanzl (Fra Melitone) zu nennen. Durch das naiv gehaltene Bühnenbild und durch Regie, die sich nur auf das bewegte Spiel der Massen konzentrierte, rückte das musikalische Moment der Oper stark in den Vordergrund. Angenehm überraschten die gut studierten Chöre, bildhaft und chorisch gleich gut wirkte der Aufzug der Klosterbrüder im zweiten Finale des zweiten Aktes. Mit zügigen Tempis wußte KM Conz die Partitur auszudeuten und das aufmerksam spielende Orchester mit der Bühne in Einklang zu bringen. Werk und Aufführung erzielten starken Beifall. Mit den Solisten wurden auch der General-Intendant des Nürnberger Stadttheaters Dr. Maurach und KM Conz auf die Bühne gerufen. Als Zeichen

der Anerkennung überreichte Direktor Brantner des Linzer Landestheaters im Namen der Landeshauptmannſchaft einen mächtigen Lorbeerkranz, feſtlich geſchmückt mit den Farben und dem Hoheitszeichen Großdeutſchlands. Paul Günzel.

MEININGEN. Die Spielzeit 1936/37 hatte einen erfreulichen Anlauf genommen, den Erſcheinungen des Niederganges der Leiſtungen der Meininger Landeskapelle in den vorhergehenden Jahren ein deutliches „Halt" entgegenzuſetzen. Für die letztverfloſſene Spielzeit kann mit Genugtuung feſtgeſtellt werden, daß dieſer Kurs unter der Leitung von Kapellmeiſter Karl Maria Artz eingehalten und mit Umſicht und gutem Erfolg weitergeführt worden iſt. Die Meininger Landeskapelle hat in der Spielzeit 1937/38 wiederholt unter der Stabführung prominenter Dirigentenperſönlichkeiten muſiziert und ſich des uneingeſchränkten Lobes als ein ausgezeichnetes orcheſtrales Inſtrument mit einem vorzüglichen Klangkult erfreuen können. Daß dieſe Anerkennung von hoher und höchſter Stelle erfolgen konnte, iſt ein Beweis für den Ernſt und guten Willen, mit dem man beſtrebt iſt, der großen Tradition getreu zu bleiben und dem guten Ruf der „Meininger" wieder den Ehrenplatz im deutſchen Muſikleben zu ſichern, auf den ſie immer ſtolz ſein konnten.

Das Kernſtück der winterlichen Konzertveranſtaltungen waren wieder die ſechs traditionellen Sinfoniekonzerte mit namhaften erſtklaſſigen Soliſten. Vier Kammermuſikabende, zwei Chorkonzerte, zwei außerordentliche Konzerte mit auswärtigen Gaſtdirigenten und zwei Opern ſorgten für die nötige Abwechſelung und hielten das Intereſſe und die Spannung beim Publikum wach. Daß die Meininger Landeskapelle die Reihe der Sinfonie-Konzerte mit einem Johannes Brahms-Abend zu Ehren ſeines 40. Todestages eröffnete, iſt bei den engen Beziehungen, die der Meiſter zu Meiningen, dem damaligen Herzoglichen Hauſe, der Meininger Hofkapelle und ihrem Leiter Hans von Bülow unterhielt, eine Selbſtverſtändlichkeit. Der Abend bekam ſeine beſondere künſtleriſche Note durch die Mitwirkung von Frau Profeſſor Elly Ney, die das Klavierkonzert Nr. 2 in B-dur in ihrer unübertrefflichen Meiſterſchaft ſowohl nach der techniſchen, wie nach der muſikaliſchen Seite ſpielte. Unvergeßlich wird der Meininger Schuljugend die Beethoven-Feierſtunde im Landestheater ſein und bleiben, die die Künſtlerin in ihrem großzügigen Idealismus mit außerordentlich feinem pädagogiſchen Geſchick geſtaltete und koſtenlos den Schülern und Schülerinnen aller Schularten darbot. Noch nie in meinem Leben habe ich beobachten können, daß eine ſonſt frohe und überſchäumende Jugend ſo ſtark und anhaltend im Banne einer Künſtlerperſönlichkeit geſtanden hat. Dieſe Stunde war für alle, die daran teilnehmen durften, ein Erlebnis und — für unſere Jugend war ſie mehr! — Im zweiten Sinfonie-Konzert ſtellte ſich der neue, jugendliche Konzertmeiſter der Meininger Landeskapelle, Hans Pfeiffer, mit dem Violinkonzert a-moll op. 53 von Anton Dvořák vor, das er mit guten geigeriſchen Qualitäten und ſichtlichem Erfolg ſpielte, wenn auch die künſtleriſche Reife noch manchen Wunſch offen ließ. Umrahmt wurde dieſer Abend von zwei ſinfoniſchen Tondichtungen: „Mazeppa" von Franz Liſzt und „Macbeth" von Richard Strauß, dem das „Hymniſche Vorſpiel" von Paul Sixt und die „Kleine Sinfonie" op. 5 von Hans Wedig eingefügt waren. — Der dritte Abend galt dem Gedächtnis Chr. W. v. Glucks aus Anlaß ſeines 150. Todestages. Mit der Ouverture zu „Alkeſte" gedachte man des großen Reformators und Wegbereiters zur deutſchen Oper. Über die Sinfonie g-moll von W. A. Mozart führte die künſtleriſche Linie zu L. van Beethovens IX. Sinfonie, deren wohlgelungene Aufführung lebhaft an vergangene große Meininger Zeiten erinnerte. Der gemiſchte Chor von Hildburghauſen (Leitung: Muſikdirektor A. Geuther) hatte ſich mit dem „Singverein" Meiningen zu einem vorzüglichen Klangkörper vereinigt. Ausgezeichnete ſoliſtiſche Kräfte (Kammerſängerin Lea Piltti-Weimar (Sopran), Konzertſängerin Clara Maria Elshorſt-Berlin (Alt), Konzertſänger Ludwig Mattern-Düſſeldorf (Tenor) und Kammerſänger Karl Heerdegen-Weimar (Baß) halfen mit, das muſikaliſche Bild zu einem vollendeten Ganzen zu geſtalten und es in dem gewohnten hymniſchen Jubel ausklingen zu laſſen. Der Eindruck war überaus ſtark und man konnte Chor, Orcheſter und den Leiter zu dem Erfolg nur beglückwünſchen. — Den Gipfelpunkt der Konzertreihe bildete zweifellos das „Feſt-Konzert" am 2. Weihnachtsfeiertag, das der Präſident der Reichsmuſikkammer, GMD Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Raabe mit bekanntem jugendlichen Feuer (trotz ſeiner 65 Jahre!) dirigierte. Seit Jahrzehnten hat wohl das Meininger Landestheater ein derartig begeiſtertes und von heiligem Feuer ganz großen Erlebens ergriffenes Publikum nicht geſehen, wie an dieſem Abend. Die Oberon-Ouverture von C. M. von Weber ſteht in Auffaſſung und Ausführung unter Peter Raabes Dirigentenſtab wohl einzig und einmalig in der Muſikwelt da. Zum gleichen Ereignis wurde die „Kammerſinfonie" von Joſ. Suder und die 2. Sinfonie von Joh. Brahms. Die Stadt Meiningen ließ es ſich nicht nehmen, ihren hohen Gaſt mit der Ehrenplakette der Stadt auszuzeichnen. — Von beſonderem Reiz war das vierte Sinfonie-Konzert dadurch, daß das Cembalo als Soloinſtrument in den Mittelpunkt des Abends gerückt war. Li Stadelmann-München ſpielte in ihrer bekannten Meiſterſchaft das Konzert in f-moll für Cembalo und Streichorcheſter von Joh. Seb. Bach, ſowie

eine Auslese aus Werken von Henry Purcell (Toccata in A), Jean Philipp Rameau (Prélude in a, Fanfarinette, Les Cyclopes, La Joyeuse, L'indiscrete) und die „Stücke für die Flötenuhr von 1795" von Joh. Haydn für Cembalo allein. Wer die eigenartigen Reize dieses Instrumentes bislang nicht empfunden und erlebt hatte, dem ging bei diesem Spiel der ganze Zauber dieser Klangwelt in wunderbar vollendeter Weise auf. Eingeschlossen war dieser Abend vom Concerto grosso g-moll für Streichorchester, zwei Soloviolinen und Violoncello von Georg Friedrich Händel und der großen C-dur-Sinfonie Nummer 7 von Franz Schubert. — Mit gleicher Spannung sah man dem 5. Abend entgegen. Professor Enrico Mainardi aus Rom wollte mit dem Konzert für Cello und Streichorchester von Ildebrando Pizetti aufwarten. Leider gab es eine kleine Enttäuschung, als anstatt dieses grandiosen Werkes das in vieler Beziehung bescheidenere Konzert in B-dur von Luigi Boccherini bekanntgegeben wurde. Unzulänglichkeit in der Besetzung machten diese Umstellung im letzten Augenblick notwendig. Reichlich entschädigte jedoch der Künstler durch die in jeder Beziehung Vollendetheit seines technischen Könnens und seines nachgerade unübertrefflichen Gestaltungsvermögens. So kann nur ein Künstler ganz großen Formates sein Instrument singen lassen! — Das letzte (6.) Sinfoniekonzert brachte die Bekanntschaft mit dem Kammersänger Rudolf Watzke-Berlin. Er sang Lieder von Fr. Schubert, Hugo Wolf und Max v. Schillings mit gutem Stimmaterial und feiner Einfühlung. Max Reger kam mit Variationen und Fuge über ein Thema von L. von Beethoven zu Wort und Anton Bruckner krönte mit der Sinfonie Nr. 7 die Reihe der traditionellen Konzertabende. — Mit ganz besonderem Interesse wurde ein „Außerordentliches Konzert" erwartet, das ein Angehöriger des Herzoglichen Hauses, Prinz Ralf von Saalfeld dirigierte. Der hohe Gast ist gegenwärtig in Regensburg musikalisch tätig. Unter Mitwirkung von Traute Börner-Berlin (Mezzo-Sopran) gelang es ihm vortrefflich, seiner Heimatstadt mit Werken von G. F. Händel (Concerto grosso in F-dur), Jos. Haydn (Ariadne auf Naxos), L. van Beethoven (III. Leonoren-Ouverture)), Max Reger (An die Hoffnung) und W. A. Mozart (Jupiter-Sinfonie) einen auserlesenen Kunstgenuß zu vermitteln. Der Dank des Publikums war aufrichtig und herzlich und brachte die enge Verbundenheit sichtbar zum Ausdruck. — Als zweites Chorkonzert kamen von dem Singverein Meiningen „Die Jahreszeiten" von Jos. Haydn unter der Leitung von C. M. Artz zur Aufführung, deren Ertrag notleidenden österreichischen Bühnenkünstlern zugeleitet wurde. Die Mitwirkung des gemischten Chores aus Bad Salzungen (Leitung MD Julius Meininger), sowie namhafter Solisten (Kammersänger Alfred Leubner-Coburg (Baß), Gisela Derpsch-Köln (Sopran), Valentin Ludwig-Berlin (Tenor) ließen dieses ewig junge Werk in seiner ganzen Schönheit und seinem berückenden Zauber erstehen. In allen Veranstaltungen zeigte sich die Meininger Landeskapelle als ein Faktor, der aus dem Kulturleben Südthüringens nicht wegzudenken ist. Ihr Leiter C. M. Artz ist von dem eifrigen Bestreben beseelt, der großen Meininger Vergangenheit Hüter, Förderer und Mehrer zu sein. — Die vier Kammermusikabende bestritten die Herren des Streichquartetts der Meininger Landeskapelle, Konzertmeister H. Pfeiffer (1. Violine), Erich Spindler (2. Violine), Theo Poland (Bratsche) und Alfons Schänzler (Cello). Die Aufgaben, die sich das sehr jugendliche Quartett gestellt hatten, waren nicht leicht, zeugten aber von einer außerordentlich hohen Auffassung ihres künstlerischen Wollens. Von den Klassikern waren vertreten: Jos. Haydn (Streichquartett g-moll, Reiterquartett), L. van Beethoven (Streichquartett Es-dur, Harfenquartett), Joh. Brahms (Streichquartett B-dur), W. A. Mozart (Klarinetten-Quintett in A-dur), Franz Schubert (Quartettsatz Nr. 12 in c-moll — nachgelassenes Werk — und Forellenquintett, in welchem die jugendliche Pianistin Marianne Krasmann-Bremen den Klavierpart meisterte. Die große C-dur-Fantasie von Rob. Schumann ließ nicht unbedeutend aufhorchen und gibt Berechtigung, der jungen Künstlerin eine erfolgreiche Zukunft vorauszusagen. Außerdem waren Namen, wie G. Verdi (Streichquartett e-moll), Claude Debussy (Streichquartett g-moll), Anton Dvořák (Streichquartett D-dur) und, von den lebenden Komponisten Karl Hasse (Streichquartett d-moll) und G. von Westerman (Streichquartett Nr. 2, c-moll) große und dankbare Aufgaben, die mit Fleiß und Hingabe studiert und nach bestem Vermögen dargeboten wurden. — Besondere Ereignisse für die Meininger Kunstwelt waren zwei Opern-Abende: „Tannhäuser" von Richard Wagner (Dresdner Fassung!) als einmaliges Gastspiel des Deutschen Nationaltheaters Weimar unter Leitung von GMD Paul Sixt in vollständig neuer Inszenierung und Ausstattung, und die beiden von GMD Karl Elmendorff betreuten heiteren Kurzopern „Susannens Geheimnis" von Ermanno Wolf-Ferrari und „Spanische Nacht" von Eugen Bodart des Mannheimer Nationaltheaters. Beide Aufführungen trugen den Stempel höchstvollendeter Bühnenkunst sowohl nach der darstellerischen, wie nach der musikalischen Seite und wurden dankbarst aufgenommen. — Eine große Anzahl sonstiger musikalischer Veranstaltungen belebten das Bild des Konzertwinters, unter denen vor allem drei volkstümliche Konzerte für KdF, ein Konzert für die HJ, einige Winterhilfs-Konzerte der Wehrmachtskapellen, der Männerchöre und des Kirchenchores

der Stadtkirche der Erwähnung verdienen. Es muß ehrlich anerkannt werden, daß in dem kleinen Meiningen ein Muſikleben pulſt, um das uns manche größere Stadt in Deutſchland beneiden könnte. Ottomar Güntzel.

MÜNCHEN. Da die Staatsoper ſeit der Ernennung von Clemens Krauß zum Opernintendanten künſtleriſch wie verwaltungsmäßig völlig verſelbſtändigt, inmitten bedeutender Vorarbeiten zum Tag der Deutſchen Kunſt und der ſommerlichen Feſtſpiele ſteht, mußte man in Ermangelung von Erſtaufführungen und Neuinſzenierungen mit einer Wiederaufnahme vorliebnehmen, die weniger aus eigenem Antrieb, vielmehr in Erfüllung eines Publikumswunſches vorgenommen wurde. Denn ſonſt wäre „Mignon" von Ambroiſe Thomas kaum mehr zu Ehren gekommen, zumal das laufende Spieljahr ſich bereits für ein anderes Werk der franzöſiſchen „Lyrique", nämlich für Gounods „Margarethe", eingeſetzt hatte. Beide Opernſünden wider den Geiſt Goethes — ein bißchen viel Zumutung für eine Spielzeit! Trotzdem ſcheint es noch immer Leute zu geben, die dieſe muſikaliſche „framboise" mit Vergnügen ſchlürfen. Nur muß man ſich hüten, den ſüßen Saft für echtes Blut zu halten, dazu iſt er wirklich zu dünn. Immerhin prickeln in der Mignon-Limonade einige kohlenſäurehaltigen Schaumperlen; ſie entſprühen den Koloraturraketen der anmutigen Teufelin Philine, und ſelbſt Mignon tut gut daran, wenn ſie gelegentlich deren Pfade kreuzt: am Schminktiſch der Rivalin ſingt das gute Kind ſein Steirer Liedchen, die netteſte Nummer der Partitur. Maßgebend für die Wiederaufnahme war neben der unverblaßten Stimmungspoeſie der Paſettiſchen Bühnenbilder vor allem die Möglichkeit erſtrangiger Beſetzung, denn Hildegarde Ranczak iſt eine Mignon voll dunkler Glut geheimnisvoller Erinnerungen und Gefühle, Georg Hann geſtaltet den Lothario mit ſchier wilder viſionärer Kraft und rückt die Figur damit weitab von dem Bilde des üblichen Theatergreiſes, der ſich nicht anders zu helfen weiß, als in die Saiten ſeiner Harfe zu greifen. Dazu der ſtimmlich wie darſtelleriſch gleich jugendfriſche Wilhelm Meiſter von Peter Anders, die ſcharmvolle Philine von Anny van Kruyswyk und der charakteriſtiſche Laertes von Carl Seydel, der zugleich die Spielleitung innehatte, — mit ſolchen Künſtlern machte es der muſikaliſchen Leitung von Karl Tutein merklich Spaß, die unverwüſtliche theatraliſche Schlagkraft und Rührſamkeit der ſentimentalen Komödie zu erproben.

Das Staatliche Operettentheater am Gärtnerplatz, das mit der Umſetzung von Goetzes „Goldenem Pierrot" in ein Schauſtück revuehaften Zuſchnitts einen Senſationserfolg von Serien ausverkaufter Häuſer erzielt hatte, nahm mit einer glanzvollen Inſzenierung der „Tänzerin Fanny Elßler" wieder mehr Kurs auf muſikaliſch belangvollere Werke. Der neue muſikaliſche Leiter Peter Kreuder hatte, indem er zu den nachgelaſſenen Stücken von Johann Strauß, die in „Fanny Elßler" vereint ſind, noch Stücke von Johann Strauß (Vater) und Joſef Strauß (der Theaterzettel ſchreibt allerdings den eingelegten „Dynamiden - Walzer" fälſchlicherweiſe Johann Strauß zu!) fügte, eine richtige Familien-Strauß-Operette zuſammengetragen, die er mit muſikaliſch zündendem Temperamente leitete. Kein Geringerer als der neuernannte Operndirektor Rudolf Hartmann waltete als von jeglicher Operettenſchablone unabhängiger Spielwart, Ludwig Sievert hatte, Glanz mit Süße paarend, Dekorationen und Koſtüme zu farbenbunter Augenweide geſchaffen, namenberühmte Mitglieder des Staatsſchauſpiels, darunter der neue Schauſpieldirektor Alexander Golling und Guſtav Waldau, wirkten in tragenden Rollen, und nicht zuletzt bildete die Fanny Elßler der kultivierten Lola Grahl einen Hauptanziehungspunkt des Abends. Mehr als hier geſchah, kann man für die Operette ſchwerlich tun; das jüngſte Staatstheater-Muſenkind war tatſächlich in eine goldene Wiege gebettet!

Die Muſikaliſche Akademie des Staatsorcheſters ſchloß ihre diesjährige Konzerteihe höchſt eindrucksvoll. Meinhard von Zallinger brachte im erſten Teile Debuſſys „Nocturnes", die ſeiner ſubtilen Art willkommene Entfaltungsmöglichkeiten feinnervigen Muſikertums bieten, ſowie den „Bolero" von Ravel in großartiger, unmerklich anziehender Steigerung. Danach fällt es freilich ſchwer, ſich in die ſo ganz anders geartete Welt Beethovens, in das Ethos der „Eroica" zurückzufinden.

Die Städtiſche Singſchule erfreute, wie ſchon ſo oft bei ihrem überlieferungsmäßigen „Schlußſingen", durch eine unalltägliche und ſinnige Vortragsfolge, die Hörern wie Ausführenden gleiche Freude bereiten mußte. „Von der Maas bis an die Memel" erklangen die Stimmen der einzelnen deutſchen Stämme in ihren Volksliedern. Die Weiſen waren zum größten Teil von Münchener Komponiſten bearbeitet und mit Inſtrumentalbegleitungen verſehen worden; ſämtliche wußten dabei pietätvoll ſchöne Natürlichkeit zu wahren. „Alemanniſche Volksweiſen" (einſtimmig mit Klavier von Joſeph Haas geſetzt) waren die Gaben der Kleinſten, Hans Lang hatte Thüringiſche und Fränkiſche Tanzlieder ebenfalls für einſtimmigen Geſang mit Holzbläſern, Hörnern und Trompeten bearbeitet, während Gottfried Rüdinger ſeinen Bauernliedern aus der Südoſtmark ein kleines Orcheſter hinzufügte. Beſonderen Spaß machten natürlich die „Boariſchen Gſtanzln" (mit Schrammelmuſik) von Heinrich Kaſpar Schmid, die der Komponiſt zur Uraufführung überlaſſen hatte.

Rheinische Soldatenlieder, zweistimmig mit Bläsern und Streichern, erklangen in der Fassung von Cesar Bresgen, Werklieder aus Mitteldeutschland, einstimmig mit kleinem Orchester, hatte Hans Sachsse beigesteuert. Schwänke und Mären aus der Nordostmark waren von Adolf Pfanner dreistimmig a cappella gesetzt worden. Auch altdeutsche Liedsätze fehlten nicht, sie erklangen vom gemischten Chor und brachten Laurenzius Lemblin, Caspar Othmayr, des letzteren Schüler, sowie Heinrich Isaac zu Ehren. Der Preis auf Großdeutschland „Kein schöner Land in dieser Zeit" von Karl Howe schloß die Feierstunde, die im gemeinsamen Gesang der deutschen Hymnen ihren Ausklang fand. Von den Leitern der einzelnen Gesangsklassen, die vorbildliche Schulung und Singfreudigkeit verrieten und dem Geist der Städtischen Singschule das beste Zeugnis ausstellten, sei nur der Gesamtleiter Konrad Sattler erwähnt, unter dessen Führung sich schließlich über 2000 junge Sänger, Buben und Mädeln, auf dem Podium vereinten. Dr. Wilhelm Zentner.

RUDOLSTADT. Vom Januar bzw. Februar bis April wies das Musikleben dieses Winters nicht die Reichhaltigkeit auf wie in den vergangenen Jahren. Das lag daran, daß das Personal des Landestheaters mit der Landeskapelle nach Arnstadt übersiedelte — wie wir schon berichteten, haben sich Rudolstadt und Arnstadt zu einem Zweckverband vereinigt —, so daß unsere ehemalige Residenz in den letzten Monaten nur noch als Gastspielstadt in Frage kam.

Statt der angekündigten „Entführung aus dem Serail" brachte Intendant Ludwig Hansen im Januar „Mona Lisa" von Schillings heraus: eine eindrucksstarke Aufführung, die, auch dank der ausgezeichneten musikalischen Betreuung durch den 1. KM Karl Vollmer, von den Hörern sehr dankbar aufgenommen wurde. Rossinis „Barbier von Sevilla" kam gut besetzt in sorgsam vorbereiteter und lebendiger Aufführung als letzte Oper der Spielzeit heraus.

Im Sinfoniekonzert der durch das Städtische Sinfonieorchester Jena verstärkten Landeskapelle unter Leitung von Vollmer hörten wir die „Sinfonie in g-moll" von Mozart und „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Richard Strauß. Jubelnden Beifall errang sich der Solist des Abends Sigmund Bleier mit Spohrs Violinkonzert in a-moll (Gesangsszene) und Bruchs 1. Konzert; aber auch Vollmer und seine treffliche Musikerschar wurden begeistert gefeiert. Im März leitete der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe das ursprünglich schon für November geplante Konzert. In einer kurzen Ansprache legte er den Besuchern den Wert und die Bedeutung des bodenständigen Musiklebens dar. Die klassische Wiedergabe der 3. Leonoren-Ouvertüre von Beethoven und der 1. Sinfonie von Brahms wurde dem hervorragenden Orchesterführer mit stürmischen Huldigungen gedankt. Auch unser heimischer Pianist Wilhelm Gonnermann, der Beethovens 3. Konzert mit großer Musikalität gestaltet vortrug, erntete sehr starken Beifall. Die vorzügliche Landeskapelle nebst Verstärkung wurde unter Raabes Führung zum idealen Begleitinstrument. Der große Krugsaal, wo dieses Konzert gegeben wurde, war überfüllt.

Das 3. Meisterkonzert der Musikgemeinde wurde vom Fehse-Quartett aus Berlin bestritten, das die Romantiker Schubert, Schumann und Dvořák spielte.

Bedauerlich, daß keine Werke zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung gebracht werden konnten. Hilmar Beyersdorf.

WEIMAR. Zwei Ereignisse sind es, die unserm Musikleben eine neue Note verleihen: die Gründung eines großen Chores, Weimar-Chor genannt, welcher die Aufgaben einer Gauhauptstadt wirklich meistern kann, und die Ernennung unseres Staatskapellmeisters Paul Sixt zum Generalmusikdirektor. Beide stehen in engster Beziehung zueinander, denn der neue General der Musik ist zugleich Leiter des neuen Großchores. Wir wissen, daß auch die musikalische Entwicklung Weimars nach oben strebt und begrüßen es daher, daß dank der Fürsorge unseres Führers und Reichskanzlers, des großzügigen Wirkens unseres Gauleiters und Reichsstatthalters Sauckel und der vorzüglichen Organisationsgabe unseres Generalintendanten Dr. S. Ziegler diese Entwicklung stets lebendig erhalten wird. Sie ist auch an unserem Nationaltheater klar erkennbar. Wer die Neueinstudierung von „Elektra" erlebte, der wird dies bestätigen können. Bis zur Grenze des Erreichbaren hat hier Paul Sixt die Leistung des Orchesters gesteigert; solche Anforderungen kann nur eine erstklassige Kapelle erfüllen! Käte Sundström als Elektra bot eine ganz hervorragende Leistung; ebenbürtig stehen daneben die Rollen der Chrysostemis (Georgine v. Halper) und der Klytämnestra (Marta Adam). Sehr gut wieder Karl Heerdegen als Orest. Oberspielleiter Dr. Hesse hatte dies außergewöhnliche Werk mit viel Umsicht so auf die Bretter gestellt, daß man — trotz der furchtbaren Abgründe, die sich auftun — vor der Majestät der Eindrücke und ihrer künstlerischen Plastik Ehrfurcht empfand. Der starke Besuch des „Ring-Zyklus" von R. Wagner zeugt von der gesteigerten Anteilnahme am Werke dieses großen Deutschen. Es würde im Rahmen dieser Würdigung zu weit führen, alles das aufzuzählen, was lobenswert war. Immer wieder sind die Namen derer zu nennen, welche ihr eigenes Ich einsetzen zum Gelingen des Ganzen: Die Staatskapelle (besonders

in „Walküre"!), Paul Sixt als Führer der Musik, Dr. Hesse als Leiter auf der Bühne, Robert Stahl als Bühnenbildner; dazu Käte Sundström (Brunhilde), Willy Störring (Siegmund und Siegfried in meisterhafter Form), Xaver Mang (Hunding und Fafner), Heerdegen (Wotan und Wanderer), Gertrud Grimm (Sieglinde), als Gast Fritz Willroth-Schwenck mit einer besonders hervorzuhebenden Darstellung des Loge, Karl Paul als Fasolt, sehr sympathisch auch die Freia von Otty Coeler-Günther als Gast. Groß war der Erfolg auch bei der Neueinstudierung des „Waffenschmied" unseres unsterblichen Lortzing. Ernst Otto Richter als Graf, Luise Wiethaus als Marie, Josef Hattemer als Georg, Margarete Graßnickel als Irmentraut: eine Reihe bester Leistungen! Köstlich war auch eine „Musik am Mittwochabend". Hummels Septett, ein Klavierkonzert mit Instrumenten, wurde ganz prächtig wiedergegeben von Erich Grell (Klavier) und den Herren Andrä, v. d. Höh, Krenkel, Stock, Braun und Streiber. In dem Divertimento von Haydn hörten wir wieder Prof. Müller-Crailsheim und Lea Piltti mit ihrer herrlichen Stimme sang altitalienische Lieder und Lieder ihrer Heimat: Finnland. In den Meisterkonzerten der „Gesellschaft der Musikfreunde" wurde der erste Abend von Wilhelm Kempff, dem Wundermann am Flügel, bestritten, umtost von Beifall. Im zweiten Abend, dem ich beiwohnen konnte, spielte das Strub-Quartett Brahms, Haydn und Schubert. Man muß sagen, daß wohl selten in Deutschland vier Künstler so zu einer Einheit im Musizieren sich verschmolzen, wie in diesem ganz ausgezeichneten Streichquartett. Der letzte Satz des „Lerchen-Quartetts" von Haydn dokumentierte am besten die außergewöhnliche Leistung; der Hörer war von diesem dämonischen Spiel ungeheuer beeindruckt und erst der brausende Beifall entfesselte die Spannung, die während des ganzen Abends über der andächtigen Kunstgemeinde gelegen hatte. Das Reitz-Quartett leitete die Konzertreihe der Musikhochschule ein mit Mozarts G-dur (387) und R. Wetz Werk 49. Prof. Robert Reitz, A. v. d. Höh, Walter Gäbel und Prof. Walter Schulz brachten beide Werke mit so wundervoller Einfühlung in die Ideenwelt der so verschieden gearteten Meister, daß es ein Hochgenuß war, zuzuhören. E. A. Molnar.

WEIMAR. (UA Felix Raabe, „König Ödipus", Chorlied für Knaben- und Männerchor, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken.) Dr. Felix Raabe, der Sohn unseres Präsidenten der Reichsmusikkammer und ehemaliger Schüler unseres Wilhelm-Ernst-Gymnasiums zu Weimar, schenkte uns zur Jubelfeier am 30. Oktober 1937 ein Werk, das über den Rahmen des alltäglichen Schaffens unserer Tage herausragt. Der Unterzeichnete hat als Leiter beim Festaktus Pate gestanden und hat so dem Werke sehr nahe gestanden. Nicht eine „Gelegenheits-Arbeit", nein, der Wert dieses Stückes wäre mit dieser Klassifizierung wirklich nicht fixiert. Gerade an dieser Arbeit erkennt man Felix Raabe als Komponist in seiner straffen, sicheren Eigenart, die bei aller bestimmten Forderung an einen rücksichtslosen Stimmeinsatz doch die Schönheit und Kraft von Melos und Harmonie zeigt, welche das ganze Werk auszeichnen. Aufgebaut auf der Grundlage des griechischen Chores und seiner dramatischen Wucht im Unisono und verbunden mit der Kraft moderner Tonkombinationen mag das Werk manchen, der an sog. Chortradition hängt, abschrecken. Für den Musiker und für unsere Jugend, die an Herbheit in Linie und Aufbau gewöhnt und bewußt durch sie erzogen wird, stellte diese Tonschöpfung einen Genuß dar. Trotz der ziemlich schwierigen Tonschritte und im mehrstimmigen Satze der kühnen Versetzungen sangen unsere Jungens mit Frische und Mut, daß es eine Freude war. Der Eindruck war für den Hörer so, wie es bei einem neuen Werk immer sein soll: der Aufgeschlossene war begeistert, der noch „Zugeknöpfte" hörte staunend zu. Für unsere Jubelfeier eine Festgabe, wertvoll und anfeuernd, für Weimar aber ein kleines Ereignis! Wir hoffen, aus der Feder dieses begabten Musikers noch mehr zu hören. Vielleicht nimmt sich der neugegründete Weimar-Chor einmal dieser Komposition an. Sie würde mit einem starken Chor besetzt gewiß noch größeren Eindruck hervorrufen. E. Molnar.

WIEN. (Liederabend Elisabeth Junk.) Die anmutige junge Dame ist in den letzten Jahren zur fertigen Künstlerin herangereift. Ungewöhnliche Musikalität, starkes Stilgefühl und eine erfreuliche Vielseitigkeit der Auffassung — diese Sängerin ist nämlich auch eine vorzügliche Pianistin — machen ihren Vortrag fesselnd und anregend für den gebildeten Musiker. Sie singt heitere Lyrik wie die harmonisch witzigen „Mühle" und „Hasentragödie" von Viktor Junk geistvoll genießerisch, läßt Franz Mixas feingeformte Volkslieder zierlich vorüberschweben, vertieft sich in die verträumte Poesie von Max Regers „Dorf", um dann gleich wieder im grotesken Humor eines kleinen Variationenwerkes von Junk „Der Esel" mit virtuoser Koloratur zu glänzen . . . Vielleicht ist dies ihre stärkste Seite, wo sie zarte Tongirlanden zierlich um ein Thema schlingt, tadellos rein, silbrig, und mit spielerischer Grazie: die geborene Mozart-Sängerin. Der Erfolg war groß, den das Publikum der hervorragenden Künstlerin und ihrem ausgezeichneten Flügel-Adjutanten Hans Klugmann aus Breslau bereitete.

Joseph Marx.

WIESBADEN. GMD Carl Schuricht brachte in den nachweihnachtlichen Zykluskonzerten neben der alljährlich „fälligen" Beethovenschen „Neunten" mit dem mehr auf Lyrik denn auf Dramatik abgestimmten Solistenquartett: Clara Ebers, Yella Hochreiter, Jos. Witt und Hans Hermann Nissen zwei Werke der „Sonnenseite" klassischer Musik: J. S. Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 4 und Beethovens 4. Symphonie. Als ernstfeierlichen Kontrast zu jenen des Wiesbadner Komponisten und Musikprofessors Otto Dorn Ouverture zur Oper „Närodal". Die Solistin des Abends, Elisabeth Höngen-Düsseldorf, durchdrang mit ihrem pastosen Alt und tiefen Empfinden Max Bruchs „Andromache"-Arie aus „Achilleus" und Schumanns „Frauenliebe und -leben". Neben dem Festkonzert zum Ärztekongreß (Solist Erich Röhn, Beethoven-Violinkonzert), einem Konzert für die HJ (schade, daß man hier nicht systematische, d. h. immerwährende Erziehungsarbeit leistet!); dem 8. Zykluskonzert (Solist Gerh. Hüsch) mit Bruckners großausgedeuteter Achter Symphonie, stellte Schuricht in einem Sonderkonzert zeitgenössische Musik heraus: Des Deutsch-Balten Boris Blacher Ballettmusik „Fest im Süden", durchsichtig gearbeitet, mit Witz und Erfindung schneidende Tanzrhyhtmen cachierend, eine organisch gewachsene, formal geschlossene, aus innerer Notwendigkeit geschaffene 1. Symphonie von Robert Oboussier, Musik voll seelischer Spannkraft und persönlicher Eigenart, und eine „Musik für Klavier und Orchester" von Franz Flößner, ein unvergorenes, problematisches Werk in suitenartiger Gliederung, für das sich der Komponist mit pianistischem Feuer einsetzte.

MD August Vogt widmet sein Wirken weiterhin neben älterer hauptsächlich der zeitgenössischen Musik. So hörte man neben den Meistern der Klassik und Romantik Hans Wedigs „Kleine Orchestersuite" Werk 3, ein farbenreiches, thematisch nicht immer starkgeprägtes, aber ernst zu nehmendes, stimmungsvolles Stück, Julius Weismanns „Sinfonietta giocoso", durch Liebenswürdigkeit der Einfälle und instrumentationstechnisch feingliedrige Arbeit bestechend, Paul Graeners im Orchestersatz etwas zu dichtes Violinkonzert, dessen nicht ganz von Eklektik freie Melodik in harmonisch eignem, reizvollem Gewand stimmungsvolle Klangmomente bietet (Solist Prof. Wilh. Stroß), Wolf-Ferraris entzückend fein gearbeitetes, buffoneskes „Divertimento" D-dur Werk 20, des Polen Felix Nowowiejskis Cello-Konzert (Solist Günther Schultz-Fürstenberg), ein durchgehend schwermütig gehaltenes, von unleugbarer künstlerischer Qualität und von Können zeugendes Werk, des jungen Wolfgang Rudolf Werk 27 und 28, „Exotischer Tanz" und „Triumphmarsch", durch Gewandtheit und Darstellungskraft verblüffend, in den äußeren Mitteln jedoch manchmal die innere Notwendigkeit übersteigend, zwei gut erfundene und mit Ausdrucksvermögen instrumentierte „Orchestersuiten" von Fritz Holzwarth (Selbstdirigent), ferner in einem Abend „zeitgenössische Unterhaltungsmusik" Werke von Willy Czernik, Carl Fürstner, Gerhard Maaß durch Gerhard Maaß (durch feine Instrumentierung auffallend), Paul Graener, Hermann Grabner, Clemens Schmalstich und Ottmar Gerster (mit der Uraufführung seiner derb-volkstümlichen „Oberhessischen Bauerntänze").

Als guter Bruckner-Dirigent erwies sich MD Vogt bei der 4. „Romantischen" in dem Festkonzert zu des Führers Geburtstag, wie auch seine Aufführung des Verdischen „Requiem" am Karfreitag Beachtung verdient.

Die Kammermusik-Abende der Kurverwaltung, ausgeführt von Mitgliedern des Kurorchesters, bilden sich immer mehr zu einer sicheren Säule des einheimischen Musiklebens heraus. Auch hier standen neben alterprobten Repertoirenummern manche neuen: R. C. v. Gorrissens Septett Werk 32 (Toccata, Passacaglia und Fuge) als Uraufführung. Gorrissen weiß bei thematischer Findigkeit und kontrapunktischer Geschicklichkeit die instrumentalen Möglichkeiten wirkungsvoll auszunutzen. Ildebrando Pizettis Klavier-Trio A-dur ist ein ungleichwertiges Werk, das in seiner ursprünglich-freien Musizierfreude gelegentlich die Grenzen des guten Geschmackes streift; eine Sonate Es-dur von Sigfried Walther Müller für Oboe und Klavier ist spielfroh und verrät satztechnische Meisterschaft. Neue amerikanische Musik vermittelte ein Kompositionsabend W. J. Fosters, für dessen vornehm romantisierende Lieder sich Else Huesgen einsetzte, während Hans Goebel ein etwas neuere Richtung einschlagendes Klaviersolo „Heloise und Abelard" meisterte und ein Streichquartett C-dur Fosters gewandte Formbeherrschung verriet.

Außerdem erlebte man im Kurhaus die Uraufführung der Kantate „Vergänglichkeit" für Männerchor, großes Orchester, Orgel und Tenorsolo von Otto Trillhaase, einem verantwortungsbewußten, feinsinnigen Musiker von hohem Ethos (Ltg.: Heinz Berthold-Mainz, Fritz Kuhnert: Orgel, Thomas Salcher: Tenor). Letzterer erfreute im gleichen Konzert mit Josef Haas' schlichtinnigen „Gesängen an Gott".

In den letzten Konzerten des stets erste Qualität verbürgenden „Vereins der Künstler und Kunstfreunde" waren es: Das Quartetto di Roma, welches mit Respighis Streichquartett „Antiche arie e danze per liuto", einer Reihe alter Lautensätze mit feinstem Fingerspitzengefühl für das Streichquartett bearbeitet, ferner Beethoven B-dur op. 130 und Schubert a-moll, ganz in südliche Klangschönheit getaucht erfreute, dann Georg Kuhlenkampff, begleitet von Siegfried Schultze, mit einem bunten Programm, das über Bach, Beethoven und die sensitive Welt

Debussys und Scymanowskis zu Scott und Smetana führte und Gertrude Pitzinger, welche mit ihrer ausgeglichenen Stimme und reifen Vortragskultur u. a. eine feingezeichnete Liedgruppe von Hermann Wetz interpretierte.

Grete Altstadt-Schütze.

ZWICKAU. Ein zweites Mal kehrte Univ.-Prof. Dr. Müller-Blattau in Zwickau ein und sprach in der Schumann-Gesellschaft über „Das Deutsche in der Musik", das er besonders an einem der deutschesten Künstler, Robert Schumann, aufzeigte. Je ein Satz aus Schumanns A-dur-Streichquartett, dargeboten vom Dämmrich-Quartett, umrahmte den wertvollen Vortrag.

Kirchenmusikalisch gab es am Heldengedenktag in der Moritzkirche (Chorleitung und Orgel: Kantor Kohlmeyer, Gesang: Fritz Trumpold) eine gehaltvolle Abendfeier mit alter (Lassus, Schein, Rosenmüller, Sweelingk) und neuer Kirchenmusik (Karg-Elert, Kurt Krauße, Pepping, Weismann, Grabert). Eine weitere Abendmusik im Dom (Leitung: MD Schanze, Orgel: H. Zybill, Gesang: Eberhard Zwanzig-Leipzig) brachte teilweise recht schwierige Chor- und solistische Darbietungen von ausschließlich zeitgenössischer Kirchenmusik (Zillinger, W. Weismann, David, Distler, Micheelsen, Geilsdorf, H. Zilcher, C. v. Gorrissen).

Ein Ereignis war wiederum die gewohnt vorbildliche Aufführung der Matthäuspassion durch MD Schanze (die zweite seit seiner Zwickauer Wirksamkeit als Marien- bezw. Domkantor). Als Solisten wirkten mit der ausgezeichnete Dresdner Tenorist Robert Bröll und der seit langem in Zwickau geschätzte und verehrte Otto-Karl Zinnert (Dresden), ferner R. Geuther-Zwickau (Tenor) und die sympathischen Frauenstimmen von Dorothea Schröder-Leipzig (Alt) und Marg. Kettlitz-Berlin (Sopran).

Den Abschluß der kirchenmusikalischen Aufführungen bildete am Karfreitag eine erneute Darbietung der Markuspassion von Kurt Thomas durch den Zwickauer Kammerchor (Leitung: Kantor Kröhne). Diese außergewöhnliche und außerordentliche Chorpassion, die in asketisch kirchlicher Strenge auf alle äußeren Klangmittel, wie Solist und Orchester verzichtet, ist zum Standwerk des Zwickauer Kammerchors geworden, der es auch diesmal wieder wie schon so oft in und außerhalb Zwickaus zum eindrucksamsten Kunsterlebnis werden ließ. Zu Beginn dieser Karfreitagsfeier spielte Domorganist Zybill von dem aus Österreich stammenden Joh. Nep. David, für dessen bedeutsames kontrapunktisches Schaffen sich Zybill mit besonderer Hingabe einsetzt, Choralbearbeitungen über „Christus, der ist mein Leben".

Die gediegene Gesangskunst von Poldi Bemmann kam in einem eigenen Lieder- und Arienabend schön zur Geltung, bestens gestützt von Heinrich Kurek am Flügel. Man muß der Sopranistin bestätigen, daß sie über gute stimmliche Anlagen verfügt und diese mit starkem künstlerischen Ernst zu schöner Entfaltung gesteigert hat. Vielleicht hätte der Liederabend noch abwechslungsreicher gestaltet werden können durch instrumentale Darbietungen.

Ein außergewöhnliches Ereignis im Zwickauer Musikleben war der Liederabend der berühmten Sängerin Erna Sack. Der riesige Saal der „Neuen Welt" war bis auf den letzten Platz gefüllt von einer begeisterten Menge ohnegleichen, die hingerissen war von dem süßen Wohllaut, der Innigkeit und Reinheit und vor allem der im wahrsten Wortsinne „fabel"haften, für ein menschliches Organ schier unwahrscheinlichen Höhe. Mühelos baute sich die Stimme in den weiten Raum ein und war auch im leisesten Pianissimo im entlegensten Winkel zu vernehmen. Ein dezenter, feinsinniger Begleiter stand Erna Sack in KM Rolf Schröder von der Dresdner Staatsoper zur Verfügung. Wenn überhaupt noch ein Wunsch offen blieb, so hinsichtlich der Vortragsfolge, die nicht ganz Schritt hielt mit der phänomenalen stimmlichen Leistung. Wie schön wäre es z. B. gewesen, wenn Erna Sack uns auch Gaben aus dem Füllhorn Schumannscher Liedkunst zu Gehör gebracht hätte. Wenn die gefeierte Künstlerin, die sich alle Herzen im Fluge eroberte, wieder nach Zwickau kommt, wie sie das nach ihrer allerletzten Zugabe versicherte, dann wird sie dies sicher nachholen.

Der Zwickauer LGV (Leitung A. Doß) bot in einer sinnvoll zusammengestellten Vortragsfolge „Das lebendige Volkslied" klangvolle Volksliedbearbeitungen u. a. von G. Schumann, Rein, Erdlen. Konzertmeister Fr. Dämmrich (Violine), Kurt Donath (Violoncello), Alfred Doß (Klavier) spielten ein Klaviertrio Beethovens („Kakadu"-Variationen) sowie eine interessante Neuheit: das Amselruftrio Werk 47 des Zwickauer Komponisten Joh. Engelmann, das in seinem Mittelsatz auf das innige „In einem kühlen Grunde" feinsinnig gestellt ist. Hans Schwarz, ein Mitglied des Chores, steuerte klanglich und rhythmisch feingearbeitete Klaviervariationen über „Fuchs, du hast die Gans gestohlen" bei.

In einem 2. Kammermusikabend brachte die von Fritz Dämmrich geführte Kammermusikvereinigung einen nachgelassenen Quartettsatz c-moll von Schubert und das bekannte Septett von Beethoven zu eindrucksvoller Aufführung und setzte sich daneben auch in verdienstvoller Weise für ein modernes Streichquartett des Königsbergers Otto Besch (geb. 1885) ein. Wenn das Werk auch keine ungeteilte Aufnahme fand, so machte es aber die Geister wieder einmal mobil.

Die drei letzten Sinfoniekonzerte ſteigerten ſich nach einem ziemlich matten Auftakt im 8. Konzert, in dem Variationen über ein Schweizerlied von Hermann Wunſch (geb. 1884) und die Sinfonie „Pfingſten“ von Gerhard F. Wehle (UA) erklangen, über das 9. Konzert mit ſeinem ſtärkſten Eindruck: Dvořáks herrlicher 5. Sinfonie („Aus der neuen Welt“), einer wirklich bedeutenden „Sinfonie“, in der jeder Satz ein charakteriſtiſcher Treffer iſt, zu dem großartigen Finale des letzten Konzerts, in dem MD Barth mit einem 80 Mann ſtarken Orcheſter Wagners Meiſterſinger-Vorſpiel und Bruckners 7. Sinfonie zu einem tiefen, nachhaltigen Erlebnis werden ließ, für das ihm der volle Konzertſaal ſtürmiſch dankte. Einen weſentlichen Anteil an dem ſtarken Erfolg des vorletzten Konzerts, in dem außer der von MD Barth und ſeinem Orcheſter hervorragend wiedergegebenen genialen Dvořák-Sinfonie ein ſinfoniſcher Jugendſatz (g-moll) von Robert Schumann erklang, hatte der Cellovirtuoſe Prof. Walter Schulz-Weimar mit der eindrucksvollen Wiedergabe von d'Alberts Cellokonzert und Tſchaikowſkys Rokokovariationen. In den beiden anderen Konzerten erſchienen Geſangsſoliſten. Die Sopraniſtin Magda Lüdtke-Schmidt (Berlin) gefiel in Geſängen von Haydn (Arie des Gabriel aus der „Schöpfung“), Mozart (Motette „Exſultate, jubilate) und in betont einfachen Klavierliedern von Hermann Simon, während Anne Lonk-Weimar (Sopran) und der bekannte Rundfunkbariton Phil. Göpelt-Leipzig in Orcheſterliedern von Schubert und Wolf ſchön zur Geltung kamen.

Georg Eismann.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Das große muſikaliſche Ereignis des 10. April war auch für die Hörer im nördlichen Teil Großdeutſchlands die feierliche Einkehr des ganzen Volkes in der Muſik Beethovens. Man wird dieſe nächtliche Veranſtaltung nicht leicht vergeſſen. Und die künſtleriſche Miſſion des Rundfunks iſt ſelten in ſo abſoluter und durchſchlagender Weiſe bekräftigt und beſtätigt worden als zu eben dieſer Stunde mit der Aufführung der „Fünften Symphonie“ Beethovens durch die Wiener Sinfoniker unter der Leitung von Oswald Kabaſta. Hat der Funk auch nicht den „Raum“ einzuſetzen als ein die Hörer zuſammenſchließendes und auf die Kunſt ausrichtendes Gehäuſe, ſo hat er doch in der „Zeit“ ein ähnlich formendes Mittel. „Du ſiehſt, mein Sohn, zur Zeit wird hier der Raum“ — müßte danach ein tiefſinniges Wort aus Wagners „Parſifal“ umgekehrt werden. Die „Funkſtille“, jene drei Minuten eines übergewaltigen Schweigens nach der Anſprache des Führers, ſchufen ein Portal, durch das wirklich das ganze Volk hinpilgern konnte in Beethovens zeitloſen Klang . . .

Eines der „Schloßkonzerte Hannover“, die vom Niederſächſiſchen Sinfonie-Orcheſter (Leitung: O. E. v. Soſen) ausgeführt werden, hielt ſich mit beſonderem Nachdruck an das Schaffen Smetanas (Fragmente aus der „Verkauften Braut“) und Tſchaikowſkys („Eugen Onegin“); je größer der „geſchichtliche“ Abſtand zu dieſer Muſik wird, umſo mehr ſcheint ihr Wert anzuwachſen. Es geht hier ähnlich wie mit dem Neugewinn Verdis in Deutſchland. An Einzelheiten aus dieſem Konzert ſei wenigſtens die temperamentvolle, klare Darſtellung der tenoralen Aufgaben durch Curt Huxdorf erwähnt. — Der Zufall wollte es, daß am folgenden Abend Tſchaikowſkys Geigenkonzert in D-dur durch Bernhard Hamann (1. Konzertmeiſter des Hamburger Funkorcheſters) eine packende Wiedergabe erfuhr. Hanslick hat von dieſer Muſik einſt behauptet, ſie „ſtinke“; daran ſei erinnert, weil es immer noch Leute in Deutſchland gibt, die Hanslick für einen „prominenten“ Kritiker halten, der „nur zufällig“ bei Wagner und Bruckner verſagt habe. Wenn man ſich nicht dadurch täuſchen läßt, daß Hanslick bei Brahms mit poſitiven Vorzeichen ſchreibt, wird man bei näherer Prüfung merken, daß er bei dieſer Gelegenheit ſich genau ſo „blamiert“ wie bei ſeinen Haßgeſängen. Wirklich „verſtanden“ hat er im Grunde nie die Muſik; nicht einmal ſein muſikaliſcher Intellekt war ſo weit entwickelt, wie es doch manchen ſeiner Raſſegenoſſen möglich wurde. Er war eigentlich nur ein Schwätzer und Geſchmackler, ſeine „Prominenz“ lag ausſchließlich in ſeiner journaliſtiſchen Stellung (für die es ihm jedoch auch an charakterlicher Reife fehlte), nicht in dem, was er zu „ſagen“ hatte. Man ſollte ihn endlich ſo ſehen, wie er wirklich war, der ſich aufpluſternde Gernegroß. (Man verzeihe dieſes Intermezzo im Rahmen einer Funk-Chronik; aber Gelegenheit macht nicht nur Diebe.)

Günther Baum, der vortreffliche baritonale Anwalt neuen deutſchen Liedſchaffens, bewährte ſeinen Ruf und ſeine ſaubere Kunſt an den „Ernſthaften Trinkliedern: Von der Seele des Weins“ von Hermann Simon, Stücken, die in die Reihe der ſchönſten und ergreifendſten Zechlieder gehören, die ſeit hundert Jahren geſchrieben wurden. Die Stefan George-Lieder von Erich Zweigert (UA) ſind problematiſcher infolge der Kräftelagerung zwiſchen Singſtimme und Klavier. Die Goethe-Geſänge von Richard Wetz erweckten den Wunſch nach weiteren vokalen Schöpfungen dieſes Meiſters, bei dem der deutſche Funk noch ſo viel Gutes für ſeine Hörer finden könnte.

An den 70. Geburtstag von Max von Schillings erinnerten eine kleine Kammermusik (Gesang: Eva Schlee und Otto Stadelmaier, Geige: Bruno Mickfche, Klavier: Adolf Secker) und eine Funkaufführung der „Mona Lisa". Leider hatte man also gerade die Oper gewählt, die eher von Schillings weg- als zu ihm hinführt. Daß dieses Stück ein Welt-„Erfolg" war, besagt gar nichts für den Wert des Werkes. Die großen Maße seiner Opernwelt hat Schillings jedenfalls bei anderen Gelegenheiten aufgerichtet.

Die Pflege ausländischer Musik kam auch dem „Französischen Abend" im Reichssender Hamburg zugute. Als Gastdirigent war Eugène Bigot verpflichtet worden; als Solistin brachte er die Pianistin Yvonne Léfebure mit. Das Konzert ergab rein klanglich ein klares, durchsichtiges Musizieren des Funkorchesters. Stofflich fesselten besonders die sehr bekannte Ouvertüre von Berlioz „Römischer Karneval" und die beiden bewunderungswürdigen Arbeiten von Maurice Ravel „Konzert für Klavier und Orchester" und die sinfonischen Fragmente aus dem Ballett „Daphnis und Chloe". Es war übrigens das erste Mal, daß ein Franzose im Hamburger Rundfunk dirigierte.

Beethovens Quartettkunst (auch ein Kapitel, das funkisch noch erweiterungsfähig wäre) war bei einem Gastspiel des Mildner-Quartetts vertreten (op. 59 Nr. 2).

Hans Pfitzner war an seinem 69. Geburtstage nicht vergessen; es gab eine Schallplattensendung aus einigen seiner Werke.

Bei einem Wagner-Verdi-Abend fiel Bernhard Jakschtat als „Fliegender Holländer" auf; wohl hat die Stimme nicht eigentlich melancholisch dunkle Farben, aber gerade wenn sich der Ton hell färbt (Höhe) hat er einen Zug von Sehnsucht, deren Ausdruck ganz unmittelbar rührt.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Die eifrigen Bemühungen der Sendeleitung, jedes musikalische Wochenprogramm, wenn auch unmöglich der Fülle, so doch dem inneren Gewicht nach hinreichend mit Veranstaltungen von wesenhaftem, wirklich bedeutendem künstlerischen Wert zu durchsetzen, waren im eben vergangenen Monat von schönem Erfolg gekrönt. Das gelegentliche Verzichtenmüssen auf die Durchführung geplanter Sendungen, das z. B. während der Zeit der Übertragungen der Kundgebungen aus Italien unvermeidlich war, brachte übrigens gerade dem Musik-Hörer diesmal überraschende Gewinne: wir denken vor allem an die Reichssendungen des zweiten (übrigens stark gekürzten) Lohengrinaufzugs und des ersten „Simone Boccanegra"-Akts aus Rom bzw. Florenz, nicht minder aber auch an die genußvollen Austauschkonzerte EIAR—Reichssender München und EIAR—Deutschlandsender. Den berauschenden Klangglanz und den hinreißenden dramatischen Elan der Wiedergabe jener beiden Opernbruchstücke werden wir nicht so bald vergessen. Kurz vor Ostern bot übrigens der Reichssender München seinen Hörern schon einmal, und zwar mit der Übertragung einer „Turandot"-Aufführung aus der königlichen Oper in Rom, die erwünschte Gelegenheit, den Genuß einer höchstwertigen italienischen Operndarstellung auszukosten: Noch haftet uns der Stimmenzauber der führenden Solisten Lauri Volpi, Gina Cigna und Licia Alebanese ebenso lebendig in der Erinnerung wie die wahrhaft großartige, alle beteiligten Kräfte zur höchsten Leistungsintensität anspornende und sammelnde Führung Marinuzzis, namentlich bei der Gestaltung der drei großen Finali.

Unseren Herzen noch näher stand freilich eine Übertragung des ersten „Palestrina"-Akts aus dem Nationaltheater. Wie vielen Pfitznerverehrern, vor allem im weiteren Sendebereich des Münchener Rundfunks, wurde es dadurch möglich, sich mit dem erhabensten dramatischen Werk des Meisters und seiner neuen, hervorragenden Wiedergabe durch die Künstler der Bayerischen Staatsoper aufs neue zu befassen! Die Sendung, bei der namentlich die kammermusikalischen Partien des orchestralen Teils der Partitur, die Szene der mahnenden Meister-Erscheinungen und die Gestalten Palestrinas (J. Patzak) und Ighinos (A. Kern) funkisch am stärksten zur Geltung kamen, vermittelte wohl jedem aufmerksamen Hörer einen lebensvollen und nachhaltigen Eindruck von der einmaligen Größe und Ausdrucksgewalt des Werkes. Ein Sonderlob gebührt dem Dirigenten, Meinhard v. Zallinger, der in letzter Stunde anstelle des Generalmusikdirektors die Aufführung übernommen hatte.

Es wäre sehr erfreulich, wenn der Reichssender München wieder öfter in solcher Weise Opernaufführungen aus dem Nationaltheater übernehmen würde! Wir denken dabei auch schon voraus an die kommenden Festspiele!

Von den großen Orchesterkonzerten der letzten Wochen seien zunächst zwei Veranstaltungen mit Gastdirigenten erwähnt: Oswald Kabasta setzte sich mit aller Energie und Wärme seines urmusikantischen Temperaments für Franz Schmidts romantisch blühende erste Sinfonie, für Respighis „Impressioni brasiliane" und de Fallas „Dreispitz"-Tänze ein; Graf Gilbert Gravina (ein Urenkel Franz Liszts) wußte als Gestalter der Beethovenschen „Prometheus"-Ballettmusik und der Wagnerschen Faustouvertüre lebhaft zu fesseln. Unter H. A. Winter hörten wir außer einer sehr ausdrucksberedten und klangedlen Wiedergabe der 7. Sinfonie von Bruckner (nur beim Adagio hatte er nicht immer den Mut zur vollen Breite des Grundzeitmaßes) dankenswerterweise die sehr über-

zeugende Urfaſſung von Wolfs genialiſcher, mächtig ergreifender „Pentheſilea“-Sinfonie (leider aber wieder mit einer Kürzung!) ſowie zwei bemerkenswert kernige, intereſſant durchgeformte Werke von K. v. Wolfurt: ein Tanzſtück und eine mehrſätzige Muſik für Streicher und Pauke. Mit einigen Schöpfungen zeitgenöſſiſcher öſterreichiſcher Komponiſten wurden wir durch Konzerte bekannt, die München vom Reichsſender Wien übernahm: ſo mit Joſef Reiters prächtig klingender, kraftvoller und inniger Kantate „Feſtgeſang an den Führer des deutſchen Volkes“ (für Bariton, Chor und Orcheſter) und — wieder unter Kabaſtas Führung — mit der ſtimmungsſtarken Eichendorff-Suite Joſef Reidingers, mit den reizvollen Muſikantenſtücken Hanns Holenias und mit Wilhelm Jergers beſchwingter, ſehr wirkſam hingeſetzter „Partita“. Am Geburtstag des Führers brachten die Künſtler des Reichsſenders München unter der Leitung des Komponiſten die einprägſame „Feſtmuſik“ und das hymniſche „Großdeutſche Danklied“ von Erich Lauer.

Auch im Rahmen der Kammermuſikveranſtaltungen gab es feſſelnde Aufführungen lebender Komponiſten: ſo ſetzten ſich z. B. in der Sendereihe „Jugend der Nationen“ namhafte Münchner Künſtler (die Geigerin El. Biſchoff und die Pianiſten Franz Dorfmüller, Udo Dammert und Gerda Nette) für Werke zweier junger Italiener ein: für Luigi Dallapiccolas eigenartige, in ſtrenger, oft faſt ſtarrer Rhythmik und kühnen, harten Klangſchichtungen bewußt vom heroiſchen Geiſt des neuen Imperium Romanum kündenden „Hymnen“ für drei Klaviere (geſchrieben während des abeſſiniſchen Kriegs), und für Adone Zecchis leidenſchaftlich empfundene, harmoniſch und melodiſch ſehr ſpannungsreiche Violinſonate. Mit beachtlichen neuen Klavierliedern erſchienen Wilhelm Trenkner und Carl Bergner im Programm, für die feſſelnden, aber z. T. etwas trockenen Wilhelm Buſch-Madrigale von Kurt Thomas und für Otto Jochums ſtimmungsreiche „Liebesſpiegel“-Walzer trat der treffliche Rundfunkchor unter Zengerles Führung ein. Der Nebenſender Bayreuth widmete den ſudetendeutſchen Komponiſten Bammer (gehaltvolle Lieder) und Egon Kornauth (op. 18: ein prächtig klingendes, innig empfundenes Klavierquartett) ein eigenes Konzert.

Zum Schluß ſei noch einiger Gedenkſtunden gedacht: mit Liedern, hervorragend ſchön geſtaltet von Helene Vierthaler und einer Aufführung des „Duos für Geige und Violoncello“ in der kammermuſikaliſchen Faſſung mit Klavier (Ausführende: E. v. Voigtländer, H. v. Beckerath und L. Schmidmeier) feierte der Reichsſender München den 69. Geburtstag Hans Pfitzners. Im Mittelpunkt dieſer Sendung ſtanden die geiſtvollen, bekenntnishaften ſechs Sonette des Meiſters an Bürger, Hoffmann, Schopenhauer, Lortzing, Schumann und Wagner, vom Dichter ſelbſt ausdrucksvoll und klar geſprochen. Eine eigene Konzertſtunde wurde auch dem Sechziger Rudolf Siegel eingeräumt. Der zartſinnige, phantaſiereiche Lyriker kam darin mit ſeinen kanoniſchen Duetten zum Wort. Die dritte Gedenkſtunde endlich galt unſerem verewigten, verdienſtvollen Mitarbeiter Wolfgang v. Bartels: Hier würdigte P. P. Althaus mit herzlichſten Worten den Dahingegangenen als einen Kritiker im edelſten Sinne, als einen berufenen Vorkämpfer für die hohen künſtleriſchen Ziele des Rundfunks und als einen Künſtlermenſchen von vornehmſter Denkungsart. Aus jedem dieſer Worte ſprach das wirklich freundſchaftliche Empfinden, das die leitenden Männer des Reichsſenders München für Bartels hegten, obwohl er für den Rundfunk nie ein gefälliger oder bequemer, aber freilich immer ein verſtändnisvoller und verantwortungsbewußter Kritiker war. H. H. Fiedler ließ dieſe ernſte, ergreifende Gedenkſtunde mit dem lebensvollen Vortrag einiger beſinnlicher, edel geſtalteter Lieder des Verblichenen ausklingen.

Dr. Anton Würz.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Robert Schumann-Geſellſchaft veranſtaltet in dieſem Jahre wieder ein Robert Schumann-Feſt, das diesmal einen ganz beſonderen Höhepunkt durch ſeine Ausgeſtaltung darſtellt. Es iſt gelungen, Prof. Alfred Hoehn zum Vortrage des Klavier-Konzerts zu gewinnen und den Leiter der Berliner Sing-Akademie, Prof. Dr. Georg Schumann mit dem kleinen Chor der Sing-Akademie zu Berlin, der das neueſte Werk Georg Schumanns „Vita somnium“ zur Aufführung bringt. Damit begeht Zwickau eine der erſten Aufführungen dieſes Werkes überhaupt. Außerdem werden die ſehr ſelten gehörte Ouvertüre zu Schillers „Braut von Meſſina“ und die 1. Sinfonie (Frühlings-Sinfonie) Robert Schumanns unter der Leitung des Städtiſchen MD Kurt Barth zur Aufführung gelangen.

Das von der IBG mit der Bruckner-Feſtgemeinde Oberöſterreich für Anfang Juli geplante Bruckner-Feſt in Linz und St. Florian wurde zugunſten des 1. Großdeutſchen Bruckner-Feſtes im Jahre 1939 abgeſagt. Dieſe nächſtjährige große Feier wird alle wichtigen Bruckner-Gedenkſtätten, Wien, Linz, St. Florian und Steyr, einbeziehen.

In Berlin haben die Meiſterkurſe des „Deutſchen Muſikinſtituts für Ausländer" mit einem Dirigentenkurs von Clemens Krauß ihren Anfang genommen.

Die Arbeitsgemeinſchaft Muſikinſtrumentengewerbe in der RMK lädt zu einer Arbeitstagung nach Bad Elſter am 10.—12. Juni ein. Die verſchiedenen Sitzungen werden durch muſikaliſche Veranſtaltungen, ſo ein Eröffnungskonzert der Dresdener Philharmoniker unter Generalintendant Dr. Drewes, ein Volksmuſik- und ein Blasmuſik-Konzert, feſtlich umrahmt.

Die Kölner Oper veranſtaltet zum Wagner-Gedenkjahr eine Richard Wagner-Feſtwoche vom 21. Mai bis 6. Juni, bei der ſämtliche großen Muſikdramen unter Mitwirkung der erſten Wagner-Sänger des Reiches zur Aufführung kommen.

Das Braunſchweigiſche Landestheater führte vom 22.—29. Mai eine 3. Feſtwoche zeitgenöſſiſcher Dichter und Komponiſten durch, für die Richard Strauß' „Roſenkavalier" und Richard Wagners „Parſifal" neu inſzeniert wurden. Zur Uraufführung kam Herbert Trantows Oper „Odyſſeus und Circe".

Das diesjährige Schleſiſche Muſikfeſt, das in Gleiwitz - Beuthen - Hindenburg ſtattfindet und im weſentlichen von heimiſchen Kräften, der Schleſiſchen Philharmonie unter GMD Philipp Wüſt, getragen wird, ſieht zwei Sinfoniekonzerte (Karl Höller: Sinfoniſche Fantaſie, Werk 20, Beethoven: Konzert G-dur für Klavier und Orcheſter, Konzert für Violine und Orcheſter, Werk 61, und 9. Symphonie, Richard Strauß: „Don Juan", Johannes Brahms: Sinfonie in D-dur, J. S. Bach: Konzert für Violine und Orcheſter), ein Kammermuſikkonzert (Beethovens Streichquartett a-moll, Schuberts Quintett A-dur und Günter Bialas' Streichtrio, UA), ausgeführt durch das Schleſiſche Streichquartett, einen Soliſten-Abend (Beethovens Sonate Werk 57, Möricke-Lieder von Hugo Wolf, Paganini-Variationen von Johannes Brahms, durch Annelies Kupper, Sopran, Profeſſor Wilhelm Backhaus, Klavier) und eine große Choraufführung (Joſeph Haydns „Jahreszeiten") vor.

Das Reichspropagandaamt Düſſeldorf bereitet für nächſten Winter eine große Jon Leifs-Feier vor.

Die Stadt Hagen veranſtaltete vom 10. bis 15. Mai unter Leitung von MD Hans Herwig ein Muſikfeſt mit einem Kammermuſikabend (Werke von Paul Hungar-Leipzig, Hans Herwig-Hagen, Hermann Zilcher-Würzburg), einem Orcheſter- und Chorabend (F. Max Anton, „Symphoniſche Fuge für großes Orcheſter" UA, und Werke von Paul Graener), einem Konzert mit Werken von Karl Haſſe, E. G. Klußmann, Paul Greff und einem Lieder-Abend von Heinrich Schlusnus.

Wie verlautet werden Wilh. Furtwängler, Hans Knappertsbuſch und Karl Böhm bei den diesjährigen Salzburger Feſtſpielen dirigieren. An Aufführungen ſind vorgeſehen: W. A. Mozart: „Coſi fan tutte" und „Don Giovanni"; L. v. Beethoven: „Fidelio"; Richard Wagner: „Die Meiſterſinger von Nürnberg" und „Tannhäuſer"; Giuſeppe Verdi: „Falſtaff"; Richard Strauß: „Der Roſenkavalier".

GMD Philipp Wüſt wurde eingeladen, das Feſtkonzert bei der Prager Schubert-Feier zu dirigieren.

Die muſikaliſchen Hauptaufführungen der Mai- und Juni-Feſtſpiele des Prager Deutſchen Theaters werden umfaſſen: Die „Arabella", die „Ariadne" und den „Roſenkavalier" von Richard Strauß, Richard Wagners „Triſtan und Iſolde", W. A. Mozarts „Zauberflöte", „Entführung" und „Gärtnerin aus Liebe" (letzteres Werk in einer Freiluftaufführung in der berühmten Salla terrena des hiſtoriſch denkwürdigen Waldſteinſchen Gartens). Einen verheißungsvollen Auftakt der Feſtſpiele bildete anfangs Mai eine Aufführung der Miſſa ſolemnis von Ludwig van Beethoven durch die deutſchen Geſangvereine Prags unter der Stabführung des Berliner Meiſterlehrers der Kompoſition Dr. Gerhard von Keußler.

E. J.

Über das Programm des Oberrheiniſchen Muſikfeſtes Donaueſchingen 1938 (10. bis 12. Juni) wird nunmehr bekannt: In vier Orcheſter-Konzerten, die von der Badiſchen Staatskapelle unter der Leitung von GMD Joſeph Keilberth, vom Baſler Kammer-Orcheſter unter Paul Sacher's Leitung und vom Heidelberger Kammer-Orcheſter unter Wolfgang Fortner's Leitung, ausgeführt werden, wird das badiſche Muſikſchaffen durch Werke von Julius Weismann, Heinrich Kaminski, Arthur Kufterer, Franz Philipp, Wilhelm Maler, Joſef Schelb, Helmut Degen und Eberhard Ludwig Wittmer vertreten ſein, während die Schweiz durch Othmar Schoeck, Willy Burkhardt, Albert Moeſchinger und Rudolf Moſer und das Elſaß durch Heinrich Spitta und Fritz Adam repräſentiert wird. Das Oberrheiniſche Muſikfeſt wird folgende Uraufführungen bringen: Arthur Kufterer: Vierte Suite für Orcheſter, Joſef Schelb: Konzert für zwei Violinen und Streichorcheſter, Wilhelm Maler: Paſtorale, Fuge und Finale für Kammerorcheſter, Helmut Degen, Serenade für Streichorcheſter, Fritz Adam: Sinfonie Nr. 2.

Das wie alljährlich in Langenberg-Rhld. für Ende Mai vorgeſehene Niederbergiſche Muſikfeſt mußte mit Rückſicht auf die Gaumuſikwoche auf den 11. und 12. Juni verlegt werden. Im Mittelpunkt des von dem Langenberger Städt. MD Mombaur geſtalteten und ausgeführten Programmes ſteht Beethovens Neunte.

Das Programm des 2. Festkonzertes sieht Werke von Weber, Schumann (Violinkonzert), Brahms, Kaun und Weweler vor. Die Vielgestaltigkeit seines Ablaufs (Eröffnung auf dem Marktplatz mit dem Jungvolk, Morgensingen des BdM, Heldengedenkfeier, veranstaltet durch die HJ, Chorfeierstunde auf der Hordt), weitet das Niederbergische Musikfest über das Musikalische hinaus zu einem politischen Bekenntnis zu deutscher Art und Kunst.

Das Musikfest in Bad Kissingen (26. Mai bis 2. Juni) umfaßt einen Deutsch-italienischen Abend mit Prof. Mainardi als Solisten, ein Sonderkonzert mainfränkischer Komponisten mit Werken von Zilcher, Schadewitz, Stier und Keilmann, einen Nordischen Feiertag und ein Symphoniekonzert unter Siegmund von Hausegger.

Die 2. Freiburger Orgeltagung mußte aus technischen Gründen auf die Zeit vom 27. bis 30. Juni vorverlegt werden.

Das Programm der Züricher Festspiele (28. Mai bis 15. Juni) sieht folgende Aufführungen vor: Richard Wagner, „Ring des Nibelungen", G. Verdi, „Die Macht des Schicksals", G. Bizet, „Carmen", L. v. Beethoven, „Fidelio", Paul Hindemith, „Mathis der Maler".

Glucks „Orpheus und Eurydike" kommt auf der Dietrich Eckardt-Bühne zur Aufführung. Mary Wigman wurde mit der Einstudierung der Tänze beauftragt.

Das Prager Deutsche Theater brachte Mitte Mai eine ausgezeichnete Neueinstudierung der Oper „Hans Heiling" von Heinrich Marschner, bei der sich in den Hauptrollen Josef Schwarz als Hans Heiling und Harriet Henders als Anna besonders auszeichneten. E. J.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Bamberger Pianist Karl Leonhardt begründete nach Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten aus Mitgliedern des ehemaligen Theaterorchesters und freistehenden Musikern ein Symphonieorchester in Bamberg, das sich soeben mit einem Schubert-Mozart-Abend der Öffentlichkeit vorstellte.

In London wurde eine Schubertgesellschaft gegründet, die bereits ein erstes Schubert-Konzert veranstaltete.

In Schlesien wurde unter Einbeziehung der bisherigen Schlesischen Orchestergemeinschaft ein Gauorchester, bestehend aus 36 Blasmusikern, gegründet, das unter Leitung von KM Humbert steht, und der Gauleitung bei repräsentativen Veranstaltungen zur Verfügung steht.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt a. M. wurde soeben mit einem Festakt feierlich eröffnet.

Das bisherige Staatskonservatorium zu Lübeck wurde in eine „Landes-Musikschule Schleswig-Holstein" umgewandelt und bezieht ein großzügig erneuertes Haus in der altlübeckischen Mengstraße, das den erweiterten Bedürfnissen angemessen ist.

Im Rahmen eines Reichslehrganges für Musikerzieher im Haus der Deutschen Erziehung in Bayreuth sprach Prof. Dr. Frotscher-Berlin über das Thema „Musik und Rasse".

Prof. Hans Beltz hat mit Rücksicht auf seine deutschen Verpflichtungen dem Ruf an die Musikalische Akademie in Tokio nicht Folge geleistet.

Während der Reichsmusiktage in Düsseldorf findet auch eine musikwissenschaftliche Tagung statt, in deren Rahmen Prof. Dr. Friedrich Blume-Kiel zum Thema „Musik und Rasse" spricht.

Die von der Studentenschaft im Rahmen des Reichsberufswettkampfes durchgeführte Walter Flex-Feier, eine der Gausieger-Arbeiten des Gaues Thüringen, wurde in einem Konzert der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar erstmals öffentlich dargeboten.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln führte soeben als 5. öffentliche Veranstaltung der laufenden Reihe einen „Mozartabend der Opernschule" unter Prof. Rudolf Schneider durch.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin legte auch in diesem Jahre mit einer Reihe festlicher Veranstaltungen Zeugnis von der dort geleisteten Arbeit ab. Die Vortragsfolge bot: einen Händel-Abend: Konzert in g-moll für Orgel und Orchester (an der Orgel: Prof. Fritz Heitmann), „Acis und Galathea", Pastoral für drei Solostimmen, gem. Chor und Orchester (Leitung: Prof. Fritz Stein); W. A. Mozart „Die Zauberflöte" (musikalische Leitung: Prof. Clemens Schmalstich, szenische Leitung: Dr. Hanns Niedecken-Gebhard, Chöre: Carl Reibe, Ausführende: Opernschule, Opernchorschule und Opernorchester der Hochschule; Meisterschüler der Deutschen Meisterstätten für Tanz in Berlin); Konzerte und konzertante Werke von Wolfgang Amadeus Mozart: die Arie „Bei diesen schönen Augen" für eine Baßstimme (Paul Lohmann) mit obligatem Kontrabaß (Kurt Wallner) und Orchester, das C-dur-Konzert für Flöte (Prof. Gustav Scheck) und Harfe (Prof. Max Saal) mit Orchester, das 7. Konzert für drei Pianoforte mit Orchester (Prof. Richard Rößler, Prof. Rudolf Schmidt, Valeska Burgstaller), die „Concertante Sinfonie" C-dur für Violine (Prof. Gustav Havemann) und Viola (Prof. Hans Mahlke) mit Orchester und das Violinkonzert A-dur (Prof. Georg Kulenkampff) mit Orchester (Kammerorchester der Hochschule: Prof. Fritz Stein); Madrigale und Chorlieder aus alter und neuer Zeit unter dem Motto „Von Mai,

Minne und Fröhlichkeit": Chorlieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert, 5 Minnelieder von Hugo Diſtler, 5 Tierfabeln von Kurt Thomas (Hochſchulkantorei unter Kurt Thomas); ein Orgelkonzert mit Werken zeitgenöſſiſcher Komponiſten (Wolfgang Fortner, Armin Knab, Joh. Nepomuk David, Heinrich Kaminski); einen Bach-Abend: Konzert a-moll für Violine (Ulrich Grahling), Flöte (Hans Ulrich Niggemann) und Cembalo; Konzert d-moll für zwei Violinen (Lubomir Jankoff und Hans Ulrich Tiesler); Violinkonzert E-dur (Prof. Max Strub); 2. Brandenburgiſches Konzert für Trompete (Kammermuſiker Hans Bode), Flöte (Prof. Guſtav Scheck), Oboe (Prof. Fritz Flemming), Violine (Prof. Max Strub), Streichorcheſter und Continuo (Kammerorcheſter der Hochſchule: Prof. Fritz Stein, Cembalo: Frau Prof. Eta Harich-Schneider); Kammermuſik: Anton Bruckner: Streichquintett F-dur, Joh. Brahms: Klavierquintett f-moll (Ausführende: Schüler der Hochſchule); ein Sinfonie-Konzert: 2. Sinfonie von Robert Schumann; Klavierkonzert G-dur von Beethoven (Soliſt: Robert Bendler); Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" von Hans Pfitzner (das Konzertorcheſter der Hochſchule: Prof. Walther Gmeindl); Johann Strauß: „Der Zigeunerbaron" (muſikaliſche Leitung: Prof. Clemens Schmalſtich, ſzeniſche Leitung: Prof. Alexander d'Arnals, Chöre: Carl Reibe, Mitwirkende wie bei der Zauberflöte).

In ſeinem 7. Konzert machte das Staatskonſervatorium der Muſik in Würzburg u. a. mit Richard Trunks Serenade für Streichorcheſter Werk 55 bekannt.

## KIRCHE UND SCHULE

Der bekannte Augsburger Violinpädagoge Prof. Joſef B. A. Klein erteilt auch in dieſem Sommer wieder in Bad Oberdorf bei Hindelang (Bayr. Allgäu) Ferien-Wochenkurſe in ſeiner geiſtigen, naturgeſetzmäßigen Übungsweiſe für alle Streichinſtrumente. Sie finden in der Zeit vom 15. Juli bis Ende Auguſt ſtatt.

Die Augsburger Singſchule veranſtaltet am 24., 25., 26. und 27. Juni 1938 ihren alljährlichen „Junggeſang". Sie geht hierbei zum erſtenmal in ihrer Geſchichte vom bisherigen Brauch des Klaſſenwechſels in den Darbietungen ab und vereinigt ihre 2000 Sänger mit der geſamten Zuhörerſchaft und drei begleitenden Orcheſtern in einer geſchloſſenen Chorfeier „Volkwerdung der Nation", die ein flammendes Bekenntnis zum Großdeutſchen Reich und Volk darſtellt. Die gleichnamige Kantate, die Chöre von Haas, Sachße, Rehmann, Kraft, Lampart, von Knorr, Rein und Otto Jochum zu einem großen Ganzen verbindet, iſt dem ſchwäbiſchen Gauleiter und Regierungspräſidenten Karl Wahl gewidmet und umfaßt alle Arten choriſcher Darſtellungsmöglichkeiten vom einfachen Kinderlied bis zum großen gemiſchten Chor. Der diesjährige Junggeſang iſt zugleich Wiederſehensfeier der über 120 Abſolventen des deutſchen Singſchullehrer-Seminars Augsburg.

Der Organiſt der Marienkirche in Halle, Oskar Rebling, hat den 18. Jahrgang ſeiner Orgelfeierſtunden begonnen und wird in 22 Veranſtaltungen ſämtliche Hauptwerke der Orgelmuſik von Sweelinck bis Reger zu Gehör bringen.

In der Marienkirche zu Lübeck kam Johann Sebaſtian Bachs „Johannes-Paſſion" durch den Knabenchor St. Marien und das Lübeckiſche Kirchenorcheſter zur Aufführung.

In den Orgelfeierſtunden von Kantor Georg Winkler in der Andreaskirche zu Leipzig hörte man Altmeiſterkunſt und an junger Muſik: E. Smigelskis „Adagio" aus der Sonate in G-dur für Violine und Klavier, H. Spangenbergs Werk 29 Präludium und Doppelfuge in a-moll und Georg Winklers Werk 27 Paſſacaglia e-moll für Orgel.

Joh. Seb. Bachs Orgelmeſſe erklang in dieſem Winter erſtmals in Zwickau durch Domorganiſt Hermann Zybill im dortigen Dom.

Einen wertvollen Beſtandteil im Erfurter Muſikleben bilden die Orgelfeierſtunden von Organiſt Artur Kalkoff, der ſoeben mit der 45. Feierſtunde den 7. Jahrgang ſeiner kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltungen beſchloß. Das Programm (J. S. Bach Fantaſie und Fuge c-moll, Franz Liſzt Variationen „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und Paul Krauſe Werk 12, Drei Choralvorſpiele) weiſt auf das Ziel, das ſich der Künſtler in dieſen Orgelfeierſtunden geſteckt hat: Altmeiſterkunſt und das Schaffen der jungen Generation ſeinen Hörern nahezubringen.

Die Vereinigte Muſikaliſche und Singakademie zu Königsberg, die ihrer Heimat unter ihrem Leiter MD Hugo Hartung wertvolle Großwerke vermittelt, brachte ſoeben nun auch in der Reichshauptſtadt, in der Alten Garniſonskirche, Johann Sebaſtian Bachs Hohe Meſſe h-moll zur Aufführung.

## PERSÖNLICHES

Unſer langjähriger geſchätzter Mitarbeiter, Referent für Wiener Muſik und Schriftleiter für Öſterreich, der Muſikſchriftſteller und Komponiſt Univ.-Prof. Dr. Viktor Junk wurde als Konſulent für die Angelegenheiten der Muſikförderung in das Öſterreichiſche Unterrichtsminiſterium berufen. Unſer verdienter Mitarbeiter iſt ja unſern Leſern ſeit langem als ein aufrechter Kämpfer für die deutſchen Belange durch ſeinen energiſchen Kampf gegen alle Unnatur und gegen alles Undeutſche in der neueren Muſik bekannt, ebenſo wie wir ihn durch ſeinen energiſchen Kampf für alles wahr-

haft Gute von jeher zu ſchätzen wußten. Es ſei in dieſem Zuſammenhange insbeſondere wieder daran erinnert, wie ſich Prof. Dr. Junk für unſere deutſchen Meiſter, vor allem für Hans Pfitzner und Max Reger, jederzeit eingeſetzt hat. Seine Berufung an eine ſo wichtige Stelle iſt deshalb ganz beſonders zu begrüßen.

Ernſt Hagel-München, der jüngſte Bruder Profeſſor Richard Hagels-Berlin, wurde als ſtädt. Kapellmeiſter nach Waſſerburg am Inn berufen. Er wurde mit dem Aufbau der ſtädt. Singſchule, Unterrichtserteilung am ſtädt. Schülerheim, ſowie mit der Leitung der Kreiskapelle beauftragt. E. Hagel hat ſich als glänzender Klavierſpieler, Komponiſt und Dirigent bereits einen klangvollen Ruf erworben.

Theo Coch, ein Schüler George Armins-Berlin, wurde als Leiter des Männergeſangvereins „Liederkranz" und des Kirchenchores nach Lauſcha/Th. berufen.

KM Konrad Wührer vom Deutſchen Opernhaus in Berlin wurde zum Herbſt als 1. Kapellmeiſter an die Vereinigten Städtiſchen Theater in Kiel verpflichtet.

Fritz Dittgen wurde als Oberſpielleiter der Oper an das Stadttheater Freiburg i. Br. verpflichtet.

Im Einvernehmen mit Generalintendant Oskar Walleck der Bayeriſchen Staatstheater wurden die Bayer. Staatstheater dezentraliſiert, derart, daß die Betriebe der Oper, der Operette und des Schauſpiels künftig ſelbſtändig beſtehen. Zum Intendanten der Oper wurde GMD Clemens Krauß beſtellt, dem als Direktor der bisherige Oberſpielleiter Rudolf Hartmann zur Seite ſteht.

Waldemar Klink, der die Nürnberger Singſchularbeit ſeit ihrem Beſtehen 1936 verdienſtvoll leitete, wurde zum Direktor der Nürnberger Singſchule ernannt.

Karl Schäfer, der bisherige Gau-Kulturberater für die Bayer. Oſtmark in Bayreuth, wurde als Leiter der ſtädtiſchen Schule für Muſik nach Osnabrück berufen.

Intendant Willi Hanke-Münſter i. W. wurde mit der künſtleriſchen und kaufmänniſchen Leitung der ſtädtiſchen Bühnen Graz betraut.

### *Geburtstage.*

Ihren 80. Geburtstag feiert in ſeltener Rüſtigkeit und Friſche die Liſzt-Schülerin und Witwe des bekannten Bruckner-Biographen MD Auguſt Göllerich, Frau Prof. Giſela Göllerich, am 16. Juni (vergl. hierzu S. 630/31).

Am 28. Mai feiert unſer geſchätzter Freiburger Mitarbeiter Dr. George von Graevenitz ſeinen 80. Geburtstag. Er war zunächſt Offizier im preußiſchen Heer, quittierte aber ſchon frühzeitig den Dienſt, um ſich ganz dem Gelehrtenberuf zu widmen. Dieſer führte ihn viel ins Ausland, inſonderheit nach Italien. Im Jahre 1908 ließ ſich von Graevenitz in Freiburg i. Br. nieder, wo er ſeither vornehmlich als Muſikſchriftſteller wirkt.

Seinen 75. Geburtstag feierte am 4. Mai der bekannte Leipziger Klavierpädagoge Prof. Robert Teichmüller, langjähriger Lehrer am Leipziger Konſervatorium, Verfaſſer eines verdienſtvollen Führers durch die Klaviermuſik und einer Schrift über Klaviertechnik.

75 Jahre alt wurde der bekannte Bayreuth-Kämpfer und Wagner-Forſcher Prof. Dr. Wolfgang Golther am 25. Mai (vgl. hierzu S. 595/96).

Der Komponiſt Ludwig Rahlfs-Hannover, der beſonders als Vertoner von Lönsliedern bekannt geworden iſt, feierte am 1. Mai ſeinen 75. Geburtstag.

Der Kölner Muſikpädagoge Prof. Ernſt Heuſer, ein Schüler von Ludwig Wüllner, J. L. Nicodé und Franz Liſzt, langjähriger Lehrer am Kölner Konſervatorium, Komponiſt von Männerchören, Klavierſtücken und Orcheſtermuſik, wurde am 9. April 75 Jahre alt.

Der bekannte Berlin-Steglitzer Komponiſt, Chordirigent und Orgelmeiſter Prof. Martin Grabert wurde am 15. Mai 70 Jahre alt.

Der Geſchäftsführer des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten und ſelbſt feinſinnige Komponiſt Hugo Raſch feierte am 7. Mai ſeinen 65. Geburtstag (vgl. hierzu S. 631).

Der verdiente Kämpfer für deutſche Muſik, GMD Prof. Leopold Reichwein, wurde am 16. Mai 60 Jahre alt (vgl. hierzu S. 632).

### *Todesfall*

† in Berlin die einſt gefeierte Wagner-Sängerin Erna Denera, langjähriges Mitglied der Berliner Hofoper.

† in Dresden der bekannte Pianiſt Prof. Dr. Karl Pretzſch im Alter von 68 Jahren.

## BÜHNE

Den 125. Geburtstag Richard Wagners feierten die Badiſchen Staatstheater in Karlsruhe mit einer neuinſzenierten „Tannhäuſer"-Aufführung und einer Richard Wagner-Morgenfeier, bei der Dr. Otto zur Nedden-Weimar über „Wagner und Verdi als Repräſentanten deutſcher und italieniſcher Opernmuſik" ſprach.

Das Mannheimer Nationaltheater brachte kürzlich Bodo Wolfs Oper „Ilona" unter der muſikaliſchen Leitung von Ernſt Cremer zur Erſtaufführung. In den Sommermonaten ſpielt das Enſemble wieder mehrmals in dem wiederhergeſtellten Schwetzinger Schloßtheater ſeltene Werke: W. A. Mozarts Oper „Zaide" unter der

musikalischen Leitung von Karl Elmendorff und das Tanzspiel „Die Wohlgelaunten“ nach der Musik von Scarlatti.

Magdeburg plant eine großzügige Erweiterung seines Theaters, Das Zentraltheater wird nach einem Um- und Ausbau künftig die Oper aufnehmen, während das bisherige Stadttheater, das ebenfalls eine bedeutende Umgestaltung erfährt, alleinige Pflegestätte des Schauspiels wird.

Im Spielplan der Magdeburger Oper erschienen in den letzten Wochen drei zeitgenössische Opernwerke: Ottmar Gersters „Enoch Arden“, Hermann Reutters Tanzspiel „Kirmes von Delft“ und der Einakter „Susannes Geheimnis“ von E. Wolf-Ferrari.

Die rührige Leitung des Troppauer Stadttheaters — sudetendeutsches Gebiet — brachte eine ausgezeichnet gearbeitete Operette „Janja“ des jugoslawischen Komponisten und Direktors der Oper in Belgrad A. P. Sretschkowitsch in deutscher Sprache übersetzt zur außerordentlich erfolgreichen Erstaufführung. Das fast opernhaft gestaltete Werk enthält nach slawischen Volksweisen wundersame Melodik und ist meisterlich instrumentiert. Besonders die Chöre und Ballettszenen sind von köstlichem Wohllaut erfüllt. Die Künstlerschaft des Troppauer Stadttheaters war mit liebevoller Hingabe bei der Sache und bot unter dem vorzüglichen Kapellmeister Ernst Hirsche eine achtungswerte Leistung. — Man kann dem schönen Werk weiteste Verbreitung wünschen.

Alfred Pellegrini.

## KONZERTPODIUM

Hans F. Schaub hat einen Zyklus „Stimmen der Auslandsdeutschen“ für Frauenchor vollendet, dessen Uraufführung durch KM Konrad Wenk in Hamburg erfolgen wird. Wir veröffentlichen an der Spitze unseres heutigen Heftes daraus das Volksdeutsche Bekenntnislied nach Worten des Sudetendeutschen Ernst Eggermann.

Die Dresdner Philharmonie, die unter der künstlerischen Führung ihres Dirigenten Paul van Kempen im abgelaufenen Konzertwinter eine Reihe auswärtiger Konzerte durchgeführt hat, ist soeben von einer Reise in das sudetendeutsche Gebiet zurückgekehrt. Sie hat in zwei Konzerten in Eger und Asch der deutschen Bevölkerung unsterbliche Meisterwerke der deutschen Musik vermittelt, so Webers Freischütz-Ouvertüre, das Siegfried-Idyll von Richard Wagner und von Beethoven die 5. Sinfonie und die „Egmont“-Ouvertüre. Diese Reise der Dresdner Philharmonie hat sich weit über ihren künstlerischen Rahmen hinaus zu einer Kundgebung des Deutschtums und für das Deutschtum entfaltet, die von unvergeßlicher Wirkung war. Die Freude der sudetendeutschen Brüder über diesen Besuch aus der Heimat war unbeschreiblich. Auf Schritt und Tritt wurde das Orchester mit jubelnder Begeisterung begrüßt. Eine besondere Bedeutung erhielt das Konzert in Asch dadurch, daß Konrad Henlein ihm beiwohnte und nach dem Konzert in längerem Beisammensein mit den Mitgliedern des Orchesters verweilte.

Emmy Schech, die bekannte Karlsruher Geigerin, veranstaltete mit dem Frankfurter Pianisten und Lehrer an der dortigen Hochschule für Musik Dr. Georg Kuhlmann einen Sonatenabend mit Werken zeitgenössischer Musik, für die sich Emmy Schech schon seit Jahren in dankenswerter Weise einsetzt. Zum Vortrag kamen außer der d-moll-Sonate von Max Reger Sonaten von Paul Juon, Hermann Reutter (als Erstaufführung für Karlsruhe) und des einheimischen Komponisten Alexander von Dusch. Das Konzert fand durch die temperamenterfüllte und schwungvolle Wiedergabe der Ausführenden viele langanhaltende Beifallskundgebungen, ebenso einmütige Anerkennung durch die Presse, wodurch sich die Veranstalter für ihr Einsetzen zu zeitgenössischer Musik belohnt sahen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird im kommenden Monat Franz Schmidts neues Chorwerk „Das Buch mit sieben Siegeln“ zur Aufführung bringen.

Das Münchener Fiedel-Trio (F. Siedersbeck, B. Dohne, E. Wilke) führte kürzlich in Gemeinschaft mit E. C. Hasse (Bariton) und Manfred Ruetz (Flöte) eine erfolgreiche Amerikareise mit insgesamt 14 Konzerten durch.

Die Stadt Düren widmete ihrem großen Sohn Max von Schillings einen Festabend zum Gedenken an seinen 70. Geburtstag. Dabei spielte das Kölner Kastert-Quartett das e-moll-Quartett und der heimische Pianist Karl Strahn sprach über „Max von Schillings, der deutsche Musiker“.

Das Salzburger Mozart-Quartett spielte in Berlin W. A. Mozarts „Jagdquartett“ und zwei Werke junger Deutschösterreicher: Theodor Bergers Werk 2 „Streichquartett“ und Robert Wagners Streichquartett in G-dur.

Die Preußische Akademie der Künste ehrte ihren einstigen Präsidenten Max von Schillings durch eine Aufführung seiner Werke. Das Orchester der Staatsoper, der Chor der Singakademie, Milly Berber-Violine und Rudolf Watzke brachten unter der Gesamtleitung von Prof. Georg Schumann das Vorspiel zur „Ingwelde“, Werk 25 „Konzert für Violine und Orchester“, Werk 6 symphonische Phantasie für Orchester „Seemorgen“ und Werk 21 Rhapsodie für gemischten Chor, Bariton und Orchester „Dem Verklärten“ zum Erklingen.

Das Kölner Kammertrio für alte Musik (Pillney — Fritzsche — Schwamberger) gab in Berlin im Hause des Reichsbankpräsidenten Dr. Schacht ein erfolgreiches Konzert.

Erfolgreiche Werke
des sudetendeutschen Komponisten

# J. Stögbauer

**Op. 4, Choral-Phantasie für Orgel** . . RM 1.50

**Op. 6, Vier leichte und kurze Orgelstücke** über Choral- und Originalthemen . . . . . . . RM 1.20

1. Andante H-moll
2. Fughette Es-dur
3. Fughette D-dur
4. Präludium G-dur

**Op. 7, Introduktion und Fuge** (C-dur) über Choralmotive für Orgel . . . . . . . . . . . . . . . . RM 1.20

**Op. 9, Sieben Orgelstücke über Choralthemen** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . RM 2.—

**Op. 14, Missa pro Defunctis** für Unisonochor oder eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung Partitur . . . . RM 1.20, Stimmen . . . . je 30 Pfg.

**Verlag Alfred Coppenrath**
**(H. Pawelek)**
**München 2 BS, Postfach 263**

**Lieferung sämtl. Stögbauer - Kompositionen**

---

EDITION PETERS

# Tonalitäts-Studien

Acht Etüden
für Klavier zu 2 Händen
von
Alec Rowley
Opus 44

Edition Peters Nr. 4387 . . . . . . . RM 2 —

Inhalt: Prolog / Modal / Pentatonisch / Diatonisch / Chromatisch / Ganztöne / Polytonal / Atonal

Schwierigkeitsgrad: Stufe 4

„Vor allem eine Schulung des Gehörs! Und dann aber auch des Notenlesens und des Sich-schnell-orientieren-könnens . . . Gut für Stilstudien!“ (Schweiz. Musikpädagog. Blätter)

C. F. PETERS / LEIPZIG

---



Neue Musik
für das kammermusikalische Gemeinschaftsmusizieren

## KURT BRÜGGEMANN

**Trio D-dur** für Flöte, Violine und Viola . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . RM 2.50

„. . . klar gestaltete Kammermusik mit einer belebten Harmonik . . .“ Die Musik
„. . . überaus lebendiges Trio . . .“ Deutsche Allgemeine Zeitung
„. . . reicher Beifall gegenüber dem mit durchsichtiger Satztechnik u. schönen Melodien geschriebenen Trio . . .“ Berl. Börsenztg.
„. . . leicht bekömmliche Kost für Liebhaber delikater Musik . . .“ Württemberg. Zeitung
„. . . Beispiel einer gesunden und gekonnten Hausmusik . . .“ Hamburger Tageblatt

## ARMIN KNAB

**Suite im alten Stil** für drei Streicher (Violine, Viola, Violincello - Kontrabaß ad. lib.) RM 2.—

„. . . Das solistisch oder chorisch zu besetzende Werk stellt in seinen sieben Sätzen einen neuen, überaus wertvollen Beitrag dar für das häusliche Zusammenspiel . . “

*Soeben erschienen:*

## ALFRED VON BECKERATH

**Musik für drei Instrumente** (2 Violinen und Violoncello bezw. Viola oder Violine, Klarinette, Violoncello oder Flöte bezw. Oboe, Klarinette, Violoncello bezw. Fagott) . . . . RM 1.80
Auch chorisch zu musizieren (Kontrabaß ad lib.)

*Bezug durch alle Musikalienhandlungen — Verlangen Sie Ansichtssendung!*

**HENRY LITOLFF'S VERLAG ✶ BRAUNSCHWEIG**

Der Breslauer Pianist Hans Pischner unternahm im April im Rahmen des grenzdeutschen Kulturaustauschs mit den Mitgliedern seines Collegium musicum, Annemarie Friedrichs (Violine), Wilhelm Websky (Viola) und Conrad Woit (Violoncello) eine sudetenschlesische Konzertreise, die durch Jägerndorf, Stadtolbersdorf und Freiwaldau führte. Es war das erste Mal seit 1933, daß reichsdeutsche Künstler in diesem Gebiet wieder auftraten. Sie vermittelten Klavierquartette von Beethoven und Schubert, das Streichtrio von Mozart und ein Klaviertrio von Beethoven und wurden überall begeistert empfangen. In Stadt-Olbersdorf wurde ihnen das Abzeichen des Bundes der Deutschen überreicht.

Die Historischen Schloßkonzerte in Bruchsal (10.—13. Juni) vermitteln ausschließlich bisher unbekannte Werke nach Manuskripten aus der Gräflich von Schönbornschen Musikbibliothek. Die Leitung liegt bei MD Friedrich Hunkler.

Zum letzten Sinfoniekonzert der Stadt Hagen, einem Bachkonzert, stellte die Bach-Schule von Heinz Schüngeler Hagen-Köln die Klaviersolisten. Besondere Beachtung fand der erst 15jährige Günther Faber mit der reifen Wiedergabe des d-moll-Konzertes. Auch Marianne Griesenbeck und Margret Wietbüchter hatten mit dem Konzert für zwei Klaviere in C-dur und gemeinsam mit Margret Bueren und Fritz Emonts mit dem Klavier für vier Klaviere von Bach-Vivaldi schönen Erfolg.

Linz erlebte kürzlich wiederum die Freude, Frau Prof. Gisela Göllerich Werke ihres Meisters Franz Liszt spielen zu hören. Die Künstlerin hatte eine Vortragsfolge aus weniger bekannten Werken (Fantasia quasi Sonata nach einer Lekture Dantes, Vision, Feux follet, Mazeppa aus den XII Etudes transcendantes, Sonet di Petrarca Desdur, Au lac de Wallenstadt, Die Wasserspiele der Villa d'Este, Cantique d'amour, Grande Polonaise E-dur) gewählt, die sie mit der ihr eigenen starken Einfühlungsgabe dem Hörerkreis nahebrachte.

Prof. Richard Hagel leitete unlängst ein Orchesterkonzert der Orchestervereinigung Berlin-Lichterfelde, bei dem u. a. zwei seiner Lieder für Klavier durch Eva Wille zu einer vorzüglichen Wiedergabe kamen.

Prof. Heinrich Laber vermittelte im vergangenen Winter in Gera und andernorts folgende neue Werke aus dem Schaffen der lebenden Generation: die „Heldische Feier" von Franz Philipp (G. Schumann); „Musik für Streichorchester" von Hans Sachße, 2. Satz aus „Sinfonische Musik" von H. H. Dransmann, „Kleine Sinfonie" von H. Wedig; „Die Ewige Flamme" (UA) von Böttcher; „Altniederländische Suite" von Cornelis Dopper; „Konzert für Orchester" von Max Trapp, „Die heilige Elisabeth" Volksoratorium von Joseph Haas; Hans Pfitzner: Vorspiel zu „Fest auf Solhaug", Karl Höller „Hymnen für Orchester", Rich. Strauß: Burleske (Klavier: K. A. Schirmer) und drei sinfonische Zwischenspiele aus „Intermezzo"; das Klarinettenkonzert von Heeresmusikinspizient Prof. H. Schmidt und Werke der spanischen Komponisten: Albeniz, Halffter, de Falla, Granados.

Georg Oeggl (Bariton), F. Peters-Marquardt (Violoncello) und Matthäus Reisch (Klavier) machten kürzlich in Coburg an einem Abend „Felix Draeseke als Lyriker" mit wertvoller Kammermusik des Meisters bekannt.

Der Berufsstand der deutschen Komponisten in der RMK brachte unter Leitung des Gauobmannes KM Theodor Blumer vom Reichssender Leipzig und unter Mitwirkung von Dorothea Schröder (Alt), dem Leipziger Streichquartett, Theodor Blumer, Gerhard Burgert (Klavier) als Abschluß der Winterspielzeit in Leipzig ein Konzert mit folgenden Werken: Hans Hendrik Wehding-Dresden: Thema, Variationen, Fuge und Finale für Streichquartett, Werk 24, Curt Beilschmidt-Leipzig: Sonate E-dur für Violine und Klavier, Werk 37, Hans Ludwig Kormann-Berlin: Lieder für Altstimme mit Klavierbegleitung, Fritz Schulze-Dessau: Sonate d-moll für Klavier, op. 21, Hans Kleemann-Halle: Quintett d-moll für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Klavier, Werk 28.

Walter Doell, der bereits drei geigentechnische Vorträge in Dresden hielt (zuletzt über „Neue Wege zur Lösung des Intonationsproblems") hatte soeben im Hygiene-Museum einen starken Erfolg im Verein mit der vortrefflichen Pianistin Elfriede Clemen, wobei Sonaten von Händel, Brahms und Strauß zum Vortrag kamen. — In einem Studien-Konzert der RMK Dresden fiel ein elfjähriger Schüler Doells mit dem erstaunlich guten Vortrag von Kreutzers Violinkonzert Nr. 19 d-moll besonders auf.

Clara Spitta und Erwin Kerschbaumer gaben im Rahmen der Konzertveranstaltungen der Gedok in Hannover einen Klavier-Violinabend mit Werken von Chausson, Scriabine und Pfitzner und erspielten sich bei Publikum und Presse einen außerordentlichen Erfolg.

Das Ruhrland-Orchester e. V. Essen konzertiert in den Sommermonaten in Bad Homburg v. d. H. KM Dr. Gaston Dejmek leitet vier Sinfoniekonzerte mit Elly Ney, Kuhlenkampff, Mainardi und Wittrisch.

Maria Kaun sang kürzlich erfolgreich die Mezzo-Sopranpartie in Hugo Kauns Männerchorzyklus „Heimat" unter Leitung von Prof. Karl Landgrebe (Potsdam) und mit dem Potsdamer Männergesangverein.

Der bekannte Kasseler a-cappella-Chor wurde von der NS-Gem. KdF zu einer Konzertreise in das deutsche Ostland verpflichtet. Der Chor sang unter Leitung von Staats-KM Dr. h. c. Robert Laugs in Brandenburg, Küstrin,

Neudamm, Soldin, Landsberg, Driesen, Schneidemühl und Berlin mehr als 60 verschiedene Chorwerke vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien teilt über ihr bevorstehendes Winterprogramm mit, daß eine Reihe zeitgenössischer Werke zur Aufführung kommen sollen: so Max Trapps Cellokonzert, Robert Wagners „Symphonische Musik für obligate Trompete und Orchester", Werner Egks „Olympische Festmusik", Geminiani-Motaris Concerto grosso „La Folia", die Russische Ouverture von Serge Prokofieff, Alfred Casellas „Ciaconna". Einen breiten Raum in den Programmen nehmen die Originalfassungen der Brucknerschen Symphonien, daneben Werke von Franz Schmidt und Richard Strauß ein. Ausführende sind die Wiener Symphoniker unter Oswald Kabasta. An Solisten wurden gewonnen: Gerhard Hüsch, Enrico Mainardi und Prof. Wilhelm Backhaus.

Hans Wolfgang Sachses Chorwerk „Ehre der Arbeit" und „Festliche Musik" wurden anläßlich einer KdF-Veranstaltung „Werkfeiertag" als Maivorfeier in Oelsnitz/V. erfolgreich aufgeführt. Auch sein Streichquartett I Werk 6 erlebte soeben durch das Bleiß-Quartett in Greiz eine wirkungsvolle Wiedergabe.

Die Konzertgemeinschaft Gotha (= Musikverein und Liedertafel) brachte in ihrem letzten dieswinterlichen Konzert unter Leitung von Walter Niemann Frauenchöre von Kurt Thomas zu einer erfolgreichen Ur-Aufführung.

Fritz Werners (Potsdam) neue Kantate „Heilige Flamme" für gem. Chor, Streichorchester und Baritonsolo kam bei einer Tagung des NSLB in Bayreuth unter Leitung von Prof. Karl Landgrebe zur Ur-Aufführung.

Bei der 90. Gründungsfeier des MGV „Einigkeit 1848" in Leipzig Mitte Mai hörte man Josef Achteliks „Vereinsspruch" und „Sängerspruch" und seinen gewaltigen achtstimmigen Männerchor, Knabenchor mit Bläsern, Pauken und Orgel „Türmerlied".

Gelegentlich eines Sonatenabends in Hannover lernte man Karl Meinberg als Schöpfer mehrerer größerer Klavierwerke kennen.

Der Pianist Georg Kuhlmann gab in Frankfurt/Main einen Klavierabend mit zeitgenössischer Musik, in dem er die 3. Sonate von Pepping und eine Sonate von Niederste-Schee zur erfolgreichen Uraufführung brachte. Er spielte ferner Werke von Hessenberg, Böhl, Szymanowski und Ravel, mit dessem selten gehörten „Gaspard de la Nuit" er auch in mehreren anderen Städten großen Beifall errang. In Berlin spielte er am 20. Todestage von Debussy dessen 12 Klavier-Etüden, in Genf setzte er sich für zeitgenössische deutsche Klaviermusik ein. Mit El. Dounias-Sindermann spielte er im Berliner „Arbeitskreis für neue Musik" auf zwei Klavieren Werke von Bresgen, Debussy, Strawinsky und Höller.

In den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen hörte man Eduard Nößlers Symphonie a-moll Werk 6 unter Leitung des Komponisten.

Armin Haag hatte mit der Ur-Aufführung seines neuen Männerchores mit Sopransolo: „Notturno" durch den Berliner Sängerverein unter Max Eschke großen Erfolg. Den Solopart sang Margarete Schiele, die im gleichen Konzert acht Lieder Armin Haags mit dem Komponisten am Flügel zu wirkungsvoller Wiedergabe brachte.

Hermann Simons Drei Goethegesänge für eine Baritonstimme mit Begleitung von Pauken, Horn und Harfe kamen im letzten Winter in Darmstadt, Berlin, Weimar, Lübeck, Essen, Remscheid, Heidelberg und Chemnitz zur Aufführung.

Prof. Hans Chemin-Petit hatte als Gastdirigent des Collegium musicum Memel in zwei Konzerten außerordentliche Erfolge.

Cesar Bresgen, dessen „Feiermusik" für großes Orchester kürzlich im Leipziger Gewandhaus unter Prof. Abendroth zu einer erfolgreichen Aufführung kam, hat dieses Werk auf Einladung des NS-Studentenbundes nunmehr bei der Kulturtagung in Königsberg und anschließend in Berlin dirigiert. Er wurde auch eingeladen seine Musik zu Eichendorffs „Freier" bei den Reichsfestspielen in Heidelberg selbst zu leiten.

Margarethe Roll ist soeben wieder von einer Balkanreise zurückgekehrt. Die Künstlerin hat u. a. in Bukarest und Belgrad Lieder und in Hermannstadt die Johannespassion gesungen und hat laut vorliegenden Pressestimmen einen großen Erfolg gehabt.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Jón Leifs komponiert ein Oratorium auf isländische Originaltexte der Edda. Die deutsche Übersetzung besorgt Felix Genzmer.

Der Führer nahm an seinem Geburtstag persönlich die Widmung eines ihm zu Ehren komponierten Marsches von Hermann Blume „Ein Volk — Ein Reich — Ein Führer" entgegen und äußerte in herzlicher Weise seinen Dank für die ihm in Form einer Schallplatte überreichte Komposition. Der heroische Marsch schließt mit einer Hymne, der ein markiges Gedicht von Käthe Sommer zugrundeliegt.

Casimir von Paszthory, der bekanntlich eine vortreffliche Märchenoper „Die Prinzessin und der Schweinehirt" schrieb, hat soeben ein Ballett auf einen ungarischen Märchenstoff mit vielen Tanzeinlagen beendet.

Fritz Werner-Potsdam vollendete unlängst ein „Kleines Konzert für Blockflöte, Viola da Gamba und Cembalo" das bereits in einem Haus-

konzert von Hermann und Dörthe Schelling zur erfolgreichen Ur-Aufführung kam.

## VERSCHIEDENES

Die Stadt Bayreuth überreichte dem Führer und Reichskanzler zu seinem Geburtstag eine Urkunde des Inhaltes, daß sie als Geburtstagsgeschenk die Mittel zur Verfügung stelle um 50 Musikbeflissenen aus der ins Reich heimgekehrten engeren Heimat des Führers den Besuch der diesjährigen Bayreuther Festspiele zu ermöglichen.

In Bad Harzburg wurde soeben das von der Versorgungsstiftung der Deutschen Komponisten erworbene Grundstück, das zu einem Versorgungs- und Altersheim deutscher Komponisten ausgebaut wurde, und den Namen Goebbels-Heim trägt, seiner Bestimmung übergeben. In dem Heim, an das sich ein Garten von 20 000 qm anschließt, können insgesamt 35 Personen untergebracht werden.

Der Wiener Akademische Wagner-Verein beging die Feier der 125. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters mit einem Festabend „Richard Wagner und der Nationalsozialismus", in dessen Mittelpunkt der Festvortrag des bekannten Wagner-Forschers Hofrat Max von Millenkovich-Morold stand.

Eine Neuausgabe von Orazio Vecchis Amfiparnaß. Unter der Bezeichnung Edizione Integrativa wird in Kürze im Verlag „La Zarliniana", Mailand, eine Neuausgabe von Orazio Vecchis berühmtem Amfiparnaß erscheinen, die in Musikkreisen Aufsehen erregen dürfte. Als Herausgeber zeichnet der durch seine „Armonia razionale" bekannte Musikwissenschaftler Carlo Perinello (Schüler Hugo Riemanns). Es handelt sich um einen ganz eigenartigen Typus der Wiedergabe und Durcharbeitung eines Meisterwerkes der Polyphonie des Cinquecento, die vorbildlich wirken könnte, zumal da die Ausgabe nicht nur dem musikwissenschaftlich Gebildeten, sondern auch dem Praktiker, bei dem man meist keine besondere musikwissenschaftliche Vorbildung voraussetzen darf, einen tiefen Einblick in das Wesen eines der herrlichsten Musikwerke aller Zeiten ermöglicht. Die Veröffentlichung besteht in einer Faksimile-Wiedergabe des Erstdruckes des Gardano (Venedig 1597) und einer Partitur in moderner Notenschrift; sie wird gewiß zu einer allgemeinen Verbreitung des zwar vielgerühmten, aber viel zu wenig bekannten und verstandenen Werkes beitragen. An der Ausgabe fesselt besonders die vollkommene Lösung der vielumstrittenen Frage der Aufführungsmöglichkeit des Amfiparnaß als Bühnenwerk. Der Herausgeber beantwortet sie im bejahenden Sinne. Durch ein bisher noch nie verwendetes, aber sehr einfaches Verfahren entnimmt er dem ursprünglichen Tongewebe zweckmäßige Solostimmen, die er den auf der Bühne stehenden Sängern zuteilt und dem streng beibehaltenem Chor. Ohne eine Note des Originals zu verändern, zeitigt er eine wirkliche komische Oper, wie sie dem Tonsetzer vorgeschwebt haben dürfte, obwohl ihn die Zeit- und Stilverhältnisse an der vollkommenen Verwirklichung des Vorhabens hinderten. Diese „komische Oper" unterscheidet sich von derartigen neueren Werken nur dadurch, daß sie sich, statt in einer orchestral-instrumentalen, in einer choral-vokalen Atmosphäre auflöst. Perinellos Ausgabe eignet sich natürlich auch für Konzertaufführungen, da der Chorteil sich streng an das Original hält. Der Band ist mit einer ausführlichen Einleitung versehen, worin der Herausgeber über seine Rekonstruktion genauen Aufschluß gibt. — Das Werk soll nach Perinellos Ausgabe erstmals während des Florentiner Musikmai szenisch aufgeführt werden. Dr. Max Unger, Zürich.

Alfred Pellegrini beendete eine umfassende Vortragsreise durch Mähren-Schlesien, die in erster Linie dem Schaffen Richard Wagners gewidmet war und dem Künstler schöne Erfolge brachte. Der Künstler erhielt auf dem Wege des Kulturaustausches eine Einladung nach Paris und Jugoslawien.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender Wien läßt sich die Verbreitung Anton Bruckners besonders angelegen sein. So hörte man in diesem Monat des Meisters VII. Symphonie.

Der Reichssender Wien setzte sich erfreulicher Weise auch für das Schaffen Franz Schmidts wiederholt ein. So spielten kürzlich die Wiener Symphoniker unter Oswald Kabasta seine 4. Symphonie C-dur, Präludium und Fuge D-dur für Orgel, Variationen und Fuge für Orgel und Bläserchor über ein eigenes Thema und Variationen über ein Reiterlied (an der Orgel: Franz Schütz).

Der Reichssender Stuttgart widmete eine Abendstunde dem Liedschaffen Ewald Straessers. Ausübende Künstler waren Emma Mayer (Alt), Bruno Müller (Bariton) mit Artur Haagen am Flügel.

Am Reichssender Wien erklang soeben Hans Pfitzners Streichquartett D-dur. Lieder des Meisters sang Elisabeth Junk mit Begleitung von Fritz Kuba.

Am Reichssender Wien hörte man Franz Schuberts nachgelassenes Streichquartett d-moll.

Der Reichssender Hamburg brachte Felix Woyrschs Thema und Variationen für großes Orchester Werk 76 zur Aufführung.

Am Reichssender Köln spielte Gerard Bunk seine neuen Variationen und Fuge über ein Altniederländisches Volkslied für Cembalo Werk 80 zum ersten Male.

Von dem jungen Hamburger Komponisten Alex Grimpe gelangte kürzlich die „Suite für Flöte

und Klavier", die bereits mehrfach von den Reichssendern Hamburg, München und Frankfurt gesendet wurde, neuerdings im polnischen Rundfunksender Warschau und außerdem in einem Konzert in Posen (beidemal mit dem Flötisten Johannes Lorenz) zur Aufführung.

Der Reichssender München sendet am Richard Wagner-Geburtstag den Vortrag des Wagner-Forschers Dr. Erich Valentin „Richard Wagners politisches Testament".

Casimir von Pászthorys Orchesterlieder „Das Jahr", deren für den April vorgesehene Ur-Aufführung wegen der Wahlen zurückgestellt werden mußte, erscheinen nunmehr im September des Jahres im Sendeprogramm des Reichssenders München. An die Ur-Aufführung durch Gerhard Hüsch mit Begleitung des Komponisten schließen sich Sendungen in Frankfurt, Berlin und Hamburg. Auch im Reichssender Wien wird der Komponist nunmehr wieder zu hören sein und zwar zunächst mit seiner Cellosonate.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler wurden soeben in Zürich, wo sie Beethovens Egmont-Ouvertüre, die Haydn-Variationen von Brahms und Bruckners 8. Symphonie spielten, stürmisch gefeiert.

Die derzeitigen Wagner-Festspiele in Antwerpen gestalten sich zu einer großen Ehrung für den deutschen Meister und für die deutschen Künstler, unter der Führung Carl Elmendorffs.

Richard Strauß wurde bei der Erstaufführung seiner Oper „Frau ohne Schatten" im Königlichen Opernhaus in Rom stark gefeiert.

Anläßlich der Musikfestwoche in Bournemouth (England) war der 1. Kapellmeister vom Reichssender München, Hans Adolf Winter eingeladen worden, ein Symphoniekonzert mit Werken deutscher Meister zu leiten. Der Dirigent wurde stürmisch gefeiert.

Domorganist Prof. Fritz Heitmann brachte kürzlich den dritten Teil der „Klavierübung" von J. S. Bach mit ausgezeichnetem Erfolg in London zur erstmaligen geschlossenen Aufführung in England. Diese Darbietung des größten Bachschen Orgelwerkes hat besonders auch in den Londoner musikalischen Fachkreisen großes Interesse gefunden und den Wunsch nach einer Wiederholung hervorgerufen.

Im Jahre 1938 findet am Teatro Colon in Buenos-Aires zum 6. Mal in jährlicher Folge die deutsche Spielzeit statt, welche stets einen nach einem bestimmten Arbeits- und Aufbauplan zusammengestellten Querschnitt aus deutscher Opern- und Konzertliteratur bringt. Die deutsche Spielzeit wurde zur ständigen Einrichtung, nachdem die Stadt Buenos-Aires das Theater in eigene Verwaltung übernommen hatte, um es ausschließlich als nationales Kulturinstitut zu führen. Die deutsche Spielzeit bringt nur wenige Werke, wodurch eine festspielmäßige Vorbereitung ermöglicht wird. Innerhalb zweier Monate steht das Haus ausschließlich der deutschen Musik zur Verfügung, ein ein auf der ganzen Welt wohl einzig dastehender Fall. — Die deutsche Spielzeit, als deren künstlerischer Begründer und Organisator Fritz Busch betrachtet werden muß, steht heuer wie im Vorjahr unter der Leitung von Erich Kleiber. Zur Aufführung gelangen: „Entführung aus dem Serail" (Erstaufführung für Südamerika), „Tristan" (in völliger Neuinszenierung), „Siegfried", „Rosenkavalier" (in völliger Neuinszenierung), „Josephslegende" und Glucks „Don Juan" (beides Erstaufführungen für Südamerika), Bachs Johannespassion und Bruckners Tedeum (beides ebenfalls Erstaufführungen für Südamerika). Spielleitung: Josef Gielen, der Spielleiter der Wiener Staatstheater. Mitwirkende (u. a.): Max Lorenz, Jaro Prohaska, Margherita Perras, Anny Konetzni, Hermann Wiedemann, Emanuel List, Erich Witte, Koloman v. Pataky, Karin Branzell, Risë Stevens, Ingeborg Schmidt-Stein. Ballett-Regie Margherita Wallmann von der Mailänder Skala. Die neuen Dekorationen werden zum Teil in den Ateliers der Wiener Firma Prof. Kautsky entworfen und hergestellt.

Die Aufführung des gesamten „Ringes" und des „Rosenkavaliers" durch die Frankfurter Oper unter GMD Franz Konwitschny gestaltete sich für Bukarest zu einem Ereignis ersten Ranges. Die Aufführungen, z. T. unter Anwesenheit des Königs und anderer hoher Persönlichkeiten, zu der auch eine große Anzahl auswärtiger Hörer eigens nach Bukarest gekommen waren, fanden nicht nur bei dem begeisterten deutschen, sondern auch bei dem rumänischen Publikum ungeheuren Beifall. Das Gastspiel wurde in der Presse als einzigartiges Erlebnis bezeichnet, dessen Wert noch weit über die Förderung der rumänisch-deutschen Kulturbeziehungen hinausgehe. Der rumänische König verlieh eine Reihe hoher Auszeichnungen verschiedenen Grades und zwar an Präsidenten Schlößer, Oberbürgermeister Krebs, Generalintendant Meißner, Direktor Dinse, GMD Konwitschny, GMD Rothe, GMD Kraus, Jenny Trundt, Albert Seibert, Jean Stern und Theo Hermann.

Dr. M. B.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1938: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Wolfga[illegible]-Heft

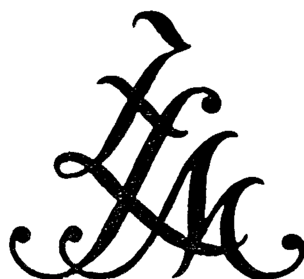
# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

*105. JAHRGANG*



*HEFT 7 1938 JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

*Verlagspostanstalt: Regensburg*

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN





105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1938 HEFT 7


## INHALT

WOLFGANG VON BARTELS-HEFT




BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Hans Joachim Moſer: Kleine deutſche Muſikgeſchichte (J. G. Cottaſche Buchhandlung Nachf., Stuttgart):

Rückblick.

Dauereigentümlichkeiten der deutſchen Muſik.

Zuſammenfaſſend werde die Frage erörtert, ob Merkmale (und bejahendenfalls, welche) zu finden ſind, an denen man Werke unſerer Tonkunſt als deutſche erkennt und von der Muſik anderer Völker unterſcheiden kann. Denn wenn wir in der dreibändigen „Geſchichte der deutſchen Muſik" ausdrücklich nicht einfach einen Ausſchnitt der allgemeinen abendlichen Tonkunſt gaben, ſondern die „deutſchgeartete Muſik" aus der übrigen herauszuheben uns bemüht hatten, ſo mußte doch die Unterſcheidung vielfach rein gefühlsmäßig geſchehen. Auch dort ſchon habe ich, in Anlehnung an meine Abhandlung im Petersjahrbuch von 1924 „Über die Eigentümlichkeit der deutſchen Muſikbegabung", in der Einleitung verſucht, deutſche gegen italieniſche und franzöſiſche Sonderart abzuheben; aber es kann dies noch auf andere Weiſe verſucht werden. Wurden dort, immer in Kontraſt der drei Völker zueinander, allgemein die Hauptanlagen und -ziele, die Darſtellungsweiſen, Temperaments- und Weltanſchauungstypen ſamt ihren Übertreibungs- und Heiterkeitsformen zuſammengeſtellt[1], ſo läßt ſich gewiß auch vom kleinen Einzelmerkmal her an dieſe Unterſchiede herankommen. Freilich verlangt ſolch ein Unterfangen die allergrößte Bedachtſamkeit; grobe Verallgemeinerungen, wie jüngſt die harmloſe Behauptung, das Weſen deutſcher Muſik liege in der — Synkope (!), können nur Schaden anrichten.

Eine Verſuchsanordnung, die vielleicht Erfolg verſpräche, wäre die: je zwölf berühmteſte vokale und inſtrumentale Melodien aus Werken deutſcher Meiſter als repräſentativ mit ebenſoviel franzöſiſchen und italieniſchen der letzten dreihundert Jahre unvoreingenommen auf ihre Sonderart hin zu vergleichen. Jedenfalls haben, wie bei allen Wahrſcheinlichkeitsrechnungen, ſolche Auswahlen nur Wert, wenn eine ziemlich große Anzahl von Beiſpielen herangezogen wird, damit die Ergebniſſe nicht allzu zufällig ausfallen. Einen gewiſſen Einfluß der Nationalſprachen auf den Typ der Melodiebildung kann man zugeben, und zwar ſowohl hinſichtlich der Sprachmelodik, des Tonfalls, der Wortrhythmik, wie auch des Satzbaus und der ſyntaktiſchen Schwerpunkte, obgleich dieſe Kennzeichen mehr im Rezitativ als bei Lied und Arie zur Auswirkung gelangen — jeder Überſetzer von Geſangstexten weiß, wie ſchwer es iſt, eine italieniſch erfundene Muſikphraſe mit dem deutſchen Satzbau und Akzentſyſtem zu vereinen.

Nun ergibt ſich aber, wenn man etwa vierundzwanzig bekannteſte deutſche Melodien mit je zwei Dutzend italieniſcher und franzöſiſcher Weiſen vergleicht und dabei von Sprachabhängigkeiten, Gattungseinflüſſen und völkiſchen Notationsunterſchieden abſieht, daß ſich an Begriffen wie Melodietyp, Takt, Metrum, Rhythmenfiguren, Synkope eindeutige Nationalunterſchiede kaum ſicher faſſen laſſen; dieſe liegen weit eher (wenn man Zeitſtilwandlungen ſauber abſondert) in der Art der Begleitung, vor allem der Harmoniſierung, noch viel mehr aber im ſchwer greifbaren Gebiet der Klangfarben, der kleinſtrhythmiſchen Vortragsart (Artikulation, Phraſierung, Agogik), im Überwiegen beſtimmter dauernder Haltungsarten von Zwerchfell und Gürtelmuskeln uſf., was obendrein noch alles fallweiſe individuell durchkreuzt und landſchaftlich abgewandelt ſein kann. Das ſind alſo zwar tatſächliche Merkmale, doch ſie ſtehen hinter dem Notenbilde, ſie ergeben ſich erſt in der völlig weſensgemäßen Klangwerdung des Kunſtwerks durch eine mimoſenhaft empfindliche Schallanalyſe, ſie laſſen ſich nur zwiſchen den Zeilen ableſen als Eigentümlichkeiten der nationalen Tonidiome jenſeits der betreffenden Redeſprachen[2].

Wohlverſtanden handelt es ſich dabei um Kennzeichen in der Kleinweltebene des Muſikantiſch-Phonetiſchen, Vortraglichen, die ſich nur auf der Außenſeite des Klanglichen kundzutun vermögen. Was hinter oder über ihr als letzte Urſache, als eigentliche Bewegerin ſolcher Teilkräfte ſteht, iſt die aus raſſiſchen und geſchichtlichen Gegebenheiten in Millionen von Einzelmenſchen, in Hunderten von Stammesgruppen ſich zuſammenfindende Volksgeiſtigkeit, das gemeinſame Welt- und Lebensgefühl, das alle Angehörigen eines Volkes zur Kultur-Einheit bindet. Wie dieſe den deutſchen Volkscharakter in vielen Hinſichten beſtimmt, den

[1] So betonte ich bei den Italienern die Vorherrſchaft des monodiſchen Belcantomelos gegen die polphone Harmonik der Deutſchen und die tänzeriſche Rhythmik der Franzoſen, und betreffend der Heiterkeitsformen bei den Italienern das luſtige Buffonigelächter gegen das ernſte Lächeln unſeres nachdenklichen Humors und den ſpöttiſch grimaſſierenden Witz der Franzoſen.

[2] Daß dasſelbe ſogar innerhalb der deutſchen Stämme der Fall iſt, zeigte ich an je zwölf niederſächſiſchen und ſchwäbiſchen Volksweiſen im Maiheft 1938 von „Lied und Volk" (Bärenreiterverlag).

Deutschen als Kaufmann und Erfinder, als Soldat oder religiösen Menschen vom Engländer, Schweden, Polen oder Spanier trennt, so hebt sie ihn auch auf dem Gebiet der Künste vom Vertreter jedes andern Volkes ab. Ob in Dichtkunst oder Malerei, in Plastik oder Musik, immer werden dem Deutschen als Künstler einige gemeinsame Grundhaltungszüge zugesprochen werden können: z. B., daß er in der Mehrzahl der Fälle am liebsten still versunken in enger Werkstatt schnurrt und bosselt (wie Dürers „Hieronymus im Gehäus"), statt sich als öffentliche Person in Markterörterungen mit Kunstverwandten herumzuschlagen; daß er meist — Ausnahmen zugegeben — sein Wort nicht an ein greifbares Publikum richtet, sondern es monologisch oder höchstens in Zwiesprache mit Gott oder seinem Gewissen formt und entwickelt. Dann, daß er in der Mehrzahl der Fälle weit eher an das Was als an das Wie, stärker an den Inhalt als an die Form denkt, die Form nicht als primäre Idee, sondern als notwendige Folgeerscheinung des gedanklich Auszusprechenden betrachtet. Weiter, daß ihm das Finden der Erscheinung, das Gestalten des Ausdrucks oft ungemeine Mühe bereitet, während überraschend leichtes Gelingen ihm sogar Argwohn gegen den Wert des Geformten weckt — die Qual des Ringens ist ihm Lust, kann ihm schier Selbstzweck werden, großartige Trümmer bedeuten ihm manchmal mehr als glatt Fertiggestelltes, der mühvoll-schöne Weg ist ihm mehr wert als das erreichte Ziel.

Dem entspricht auch der wahrhaft deutsche Schönheitsbegriff: wir werten gering, ja verachten und hassen alles glatt Geschleckte, platt Schönlingshafte, allzu billig Gemeinverständliche, wir suchen die Schönheit, die sich nicht bequem ergibt, die fromm ergraben und seelisch erfahren werden will, eine Schönheit aus der Seele, dem Geiste, eine von Gedankenkampfes Gnaden, vom Jenseitigen beglänzt und vom Überirdischen betaut, eine keusche, heimliche, unwegige, nicht billig sich aufschließende Herrlichkeit, die sogar unter Umständen bis an die Grenze des Häßlichen gehen kann, sich von der gemeinen Wirklichkeit durch Verdichtung auf das Wesenhafte, durch Überhöhung des Kennzeichnenden unterscheidet. Wir wollen in der Kunst nicht das Physische, sondern das Metaphysische, nicht das bequem Nahe, sondern die ferne Idee, nicht das schlaue Wachsein, sondern den kindhaften Traum, nicht die taschenspielerische Geschicklichkeit des glaubelosen Blenders, sondern noch im Schein des künstlerischen Spiels den bitteren Ernst um den letzten Sinn.

Dies auf die Musik übertragen, erklärt, warum uns Heinr. Schütz, Ad. Krieger und Joh. Rosenmüller größer sind als Schein, Hammerschmidt und Ahle, warum uns Bach und Händel unermeßbar weit über Hasse und Graun, ein Mozart und Beethoven turmhoch über den voreinstigen Zeitlieblingen Salieri und Vogler, ein ehedem halb übersehener Schumann über dem unerhört bejubelten gleichzeitigen Mendelssohn steht, warum wir heute mehr an Pfitzner und Reger als an Richard Strauß glauben —: wir halten es mit dem Unbegreiflichen, mit dem Stück Jenseits, mit dem Rest, der nicht „aufgeht", weil wir da das Göttliche nicht als ambrosische Leichtigkeit, sondern als schwere „Tiefe" ahnen. Mag es vom Standpunkt anderer Völker, die in der Musik angenehme, befreiende Helligkeit, frohgesellige Unterhaltung, lieblichen Ohrenschmaus suchen, als eine dumpfe Unart und schwitzende Arbeit erscheinen: wir wollen (und nicht erst in der Romantik!) Musik als Ausdruck von menschlich Wesentlichem, als Darstellung von Dingen, die im Mittelpunkt des Gefühls stehen, als feiertägliche Bindung eines auf anderen Wegen so nicht ausdrückbaren Geheimnisses; es darf sehr wohl auch ein heiteres, lächelndes, frohes Geheimnis sein, aber ein Stück Seelisches muß damit übermittelt werden. Und der Drang, noch das im Wort Nicht-Sagbare zu sagen, drängt den

Deutſchen immer wieder zur Inſtrumentalmuſik als zu einer Verſtändigungsſprache des Geiſtes und der Geiſter jenſeits des platterdings Mitteilbaren, als zu einer Einſiegelung von Symbolen. Ob es ein Stück umgangsmäßigen Liturgiegeſanges oder das beflügelnde Gemeinſchaftslied in der Marſchkolonne gilt, ob die Einſamkeitsbotſchaft eines ſpät-beethovenſchen Inſtrumentaladagios oder das Wiegenliedchen einer Mutter abends für ihr Kind — ſoll es ganz deutſch ſein, ſo muß (und ſei es noch ſo leiſe) etwas von einer anderen, oberen Welt mit darinſchwingen. Das iſt vielleicht die einzige „Dauereigentümlichkeit" unſerer Muſik; aber ſie genügt, um für uns die Muſik unſeres Volkes zur herrlichſten von allen zu machen.

## EHRUNGEN

Als von der Reichsregierung beſtimmtes deutſches Mitglied der Jury im Yſaye-Wettbewerb wurde der Pianiſt Prof. Sigfrid Grundeis perſönlich vom König von Belgien mit dem Orden „Officiere de L'Ordre de la Couronne" ausgezeichnet.

Die ſchleſiſchen Komponiſten Ernſt Auguſt Voelkel-Breslau, Hans Georg Burghardt-Breslau und Eberhard Wenzel-Görlitz erhielten den ſoeben neu geſtifteten Schleſiſchen Muſikpreis, der bei der Eröffnung des erſten Schleſiſchen Muſikfeſtes in Gleiwitz feierlich verkündet wurde.

Der Mozartpreis 1938 wurde im Rahmen eines feierlichen Aktes im Mozarteum in Salzburg dem ſteiriſchen Volksdichter Franz Nabl und dem Tiroler Volksliedkomponiſten Prof. Joſef Pöll verliehen.

Kammerſänger Wilhelm Rode erhielt den Orden für Kunſt und Kultur des Königs von Rumänien.

Die Geſellſchaft der Autoren, Komponiſten und Muſikverleger (AKM) in Wien hat Joſef Reiter zum Ehrenpräſidenten und Kamillo Horn zum Ehrenmitgliede gewählt.

Die Stadt Wien ehrte Joſef Reiter, der nunmehr nach jahrelanger Verbannung wieder in ſeine oſtmärkiſche Heimat zurückgekehrt iſt und Wien zum Aufenthaltsort gewählt hat, bekanntlich durch feierliche Überreichung des „Ehrenringes der Stadt Wien". In der Anſprache, die Vizebürgermeiſter Ing. Blaſchke bei dieſer Feier an den greiſen Tondichter hielt, begrüßte er ihn als einen unſerer größten lebenden Tondichter, als alten Kämpfer und unentwegten kompromißloſen Nationalſozialiſten. Reiter iſt der erſte Künſtler, dem die nationalſozialiſtiſche Stadt Wien dieſe Ehrung zuteil werden läßt, eine Ehrung, die ihm zugleich eine Genugtuung für die erlittene Schmach ſein möge, die er um ſeines deutſchen Glaubens willen erdulden mußte.

In Würdigung der hohen Bedeutung der Tonkunſt für das Geiſtesleben der ſudetendeutſchen Volksgruppe hat die Sudetendeutſche Partei einen Preis geſtiftet, der alljährlich anläßlich der Muſikfeſtwoche in Teplitz-Schönau einem ſchaffenden Muſiker ſudetendeutſcher Abſtammung verliehen werden ſoll. Die Auszeichnung, die den Namen „Sudetendeutſcher Franz Schubert-Preis" trägt, iſt der höchſt dotierte Muſikpreis des Landes.

E. J.

Bei der am Pfingſtſonntag abgehaltenen Haupttagung des Deutſchen Kulturverbandes (einer Fachſchaft der Sudetendeutſchen Partei) in der ſudetendeutſchen Böhmerwaldſtadt Krummau wurde der in dieſem Jahre zur Verfügung gelangende Preis für Muſik im Betrage von 5000 Kronen dem Krummauer ſudetendeutſchen Tonſetzer Iſidor Stögbauer verliehen. Prof. Dr. Guſtav Becking verglich in ſeiner kurzen Anſprache an den Preisgekrönten dieſen wegen ſeiner redlichen Schlichtheit und Bodenſtändigkeit mit Anton Bruckner. Gleichzeitig teilte Profeſſor Becking mit, daß auch der neu geſtiftete und heuer zum erſtenmal zur Vergebung gelangende Muſikpreis der Sudetendeutſchen Partei (Franz Schubert-Preis) ebenfalls Iſidor Stögbauer zuerkannt worden ſei. Die feierliche Überreichung dieſes letzteren Preiſes aber wird entſprechend den Preisbeſtimmungen erſt bei der auf den Herbſt verſchobenen ſudetendeutſchen Muſikfeſtwoche in Teplitz-Schönau erfolgen. Iſidor Stögbauers, des zweimal preisgekrönten ſudetendeutſchen Muſikers Schaffen und künſtleriſche Perſönlichkeit iſt den Leſern der ZFM aus dem letzten, dem 1. Sudetendeutſchen Heft unſerer Zeitſchrift, bekannt.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Ausführungsbeſtimmungen zu dem ſoeben von Reichsminiſter Dr. Goebbels geſtifteten Nationalen Muſikpreis finden unſere Leſer unter den „Amtlichen Nachrichten" dieſes Heftes.

Die Münchener Pianiſtin Rosl Schmid gab vor der Ortsgruppe Brüſſel der DAF ein Konzert, das mit großem Beifall aufgenommen wurde. Der deutſche Geſandte Freiherr von Richthofen und

der Landesgruppenleiter der DAF, Ehlert, waren zugegen. Die deutſche Pianiſtin hat ſich auch an dem „Concours international Eugen Ysaye" für Pianiſten in Brüſſel, einer Stiftung der Königin Eliſabeth von Belgien (15. bis 31. Mai) beteiligt, an dem 87 Nachwuchsſpieler aus der ganzen Welt teilnahmen. Rosl Schmid erhielt den 9. Preis.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Dem Juli-Heft liegt diesmal ein ausführliches Programm des 4. Freiburger Muſikfeſtes vom 8. bis 17. Juli 1938 in Freiburg i. Br. bei. — Weiterhin läßt ein hübſcher, bebilderter Proſpekt einen Einblick in die Schönheit der Oſtſeeſiedlung Poberow tun und lädt gleichzeitig zur Gründung eines Ferienheimes im ſagenumwobenen Rieſengebirge ein.

Im Verlag Hochſtein-Heidelberg iſt ſoeben erſchienen Georg Vollerthuns „Deutſches Liederſpiel, Werk 32, für Männerchor a cappella nach Gedichten von Agnes Miegel, Liliencron, Heinrich Anacker und Carl Lange.

*

Die Firma J. C. Neupert, Werkſtätten für hiſtoriſche Taſteninſtrumente, Bamberg, Nürnberg, München, Berlin, hat von der Deutſchen Arbeitsfront, Berlin, den ehrenvollen Auftrag erhalten, für die am 28. Mai 1938 eröffnete „Internationale Handwerksausſtellung" in Berlin ein zweimanualiges Konzert-Cembalo, als einziges Kielinſtrument anzufertigen. Das Gehäuſe des Inſtrumentes wurde von dem bekannten Nürnberger Architekten Prof. Körner entworfen.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Siegfried Kallenberg: „Volksliedforſchung und Volkliedpflege". Mehr Volkslieder in den Konzertſaal! („Völk. Beobachter", 20. Mai 1938).

Wäre der Ruf „Zurück zum Volkslied!" wirklich ein Anſpruch auf etwas, das mit dem Muſikleben höherer Ordnung nichts zu tun hat? Iſt das Volkslied einzig Sache der Schule, der Straße, der Laienwelt, oder gebührt ihm nicht vielmehr auch ein Ehrenplatz in ſolchen Aufführungen, die man als „ſeriöſe" Konzerte bezeichnet?

Vor kurzem fand ein vom Bayer. Kunſtgewerbeverein veranſtalteter Abend ſtatt, an dem der Dozent für europäiſche Volksliedkunde an der Univerſität Jena, Hr. Heinrich Möller, ſich mit größtem Nachdruck dafür einſetzte, daß auch in unſerem deutſchen Konzertbetrieb dem Volkslied jene Stelle eingeräumt wird, die ihm ſozuſagen von „Gottes Gnaden" gebührt. Denn alle jene einfachen und doch innerlich ſo wahr und kunſtreich gebauten Weiſen, die man ſeit Jahrhunderten als „Lied der Völker" bezeichnet, ſind ja der eigentliche Urquell unſerer geſamten Kunſt-

musik. Das Kirchenlied wie auch das viel später entstandene deutsche Kunstlied schöpften nach Form und Inhalt aus jenen Melodien, die vom sog. ungebildeten Volk, von Handwerksburschen, Fiedlern und Straßensängern gesungen wurden.

Für unsere Bestrebungen, auch die musikalische Kunst wieder aller Unnatur zu entkleiden und einer reineren Atmosphäre zuzuführen, geht es nun vor allem darum, dem Volkslied endlich einmal jenen Platz einzuräumen, der ihm auch im künstlerischen Musikleben gebührt. Mit der Erfüllung einer solchen kulturpolitisch sehr wichtigen Forderung würde im übrigen durchaus kein neuer Weg beschritten. Vielmehr sind uns, wie Dr. Möller mitteilte, andere Länder in der vorzüglichen Pflege des Volksliedes weit voraus. So England, USA, Holland und namentlich auch Skandinavien. Die in ihrer Zeit berühmten Sängerinnen Julia Culp und Marcella Sembrich veranstalteten ganze Zyklen von Volkslieder-Abenden. Ein großer Musterchor, wie die von K. Schindler geleitete Schola cantorum in Neuyork widmet sich neben dem Oratorium mit Vorliebe auch dem Volkslied. In Frankreich waren die Liederabende der Ninon Vallin, die von dem Komponisten José Canteloube geleiteten Aufführungen von Liedern der Auvergne, Veranstaltungen höchster künstlerischer Ordnung. Was also hindert uns, einmal das gleiche zu tun und an Stelle des bis zum Überdruß gepflegten klassischen Kunstliedes endlich einmal den Quell zu öffnen, der im Volkslied als Anfang und Ende aller Kunst beschlossen liegt

Jeder Konzertbesucher und vor allem auch jeder, der als berufener Referent unseren Liederabenden beizuwohnen hat, weiß, mit welcher Freude gerade jene Abende aufgenommen werden, die auch eine Reihe von Volksliedern bringen. Merkwürdigerweise aber begegnet man in den Programmen dem Volkslied nur ganz ausnahmsweise. Es sollte sich auch der größte Künstler nicht für zu gut halten zuweilen auch in diese Saiten zu greifen. Es sind hier der Schätze so viel, daß es auch der Hände vieler bedarf, um sie wieder dem Licht und dem Bewußtsein der Empfänglichen zuzuführen. Gebt, was doch so sehr im Sinne unserer zeitlichen Bestrebungen liegt, auch dem deutschen Volkslied, dessen Geschichte Jahrhunderte umfaßt, auch in unseren Konzertsälen ein Daseinsrecht!

Die Stadt Rostock ehrte ihren verdienten Bürger Prof. Dr. Wolfgang Golther, indem sie anläßlich seines 75. Geburtstages einen ihm gewidmeten Aufsatz „Ein Leben für Richard Wagner" an die Spitze des 6. Heftes ihrer kommunal-politischen Schriftenreihe stellte und ihm ferner als „Treppenmusik" in seinem Hause das „Tribschener Idyll" von Richard Wagner spielen ließ.

Dresdener Brucknerblätter Nr. 5 / Mai 1938: D. Neuberg: Deutsche Heimkehr; Karl Söhle: Anton Bruckner und Dresden; Dr. Kluge: Anton Bruckner und Dresden.

Hans Kern: „Wagners Kampf um eine heroische Kultur" (Berliner Börsenzeitung, 22. Mai).

Walter Trienes: „Neue Aufgaben der Musikwissenschaft" (Westdeutscher Beobachter, 25. Mai).

Hans Alfred Grunsky: „Richard Wagners Weltanschauung in der deutschen Gegenwart" (Schlesische Tageszeitung, 22. Mai).

Karl Grunsky: „Schopenhauer und Richard Wagner" (Stuttgarter Neues Tagblatt, 22. Mai).

Fritz Grüninger: „Anton Bruckners Persönlichkeit". Zum Brucknerfest in Mannheim (Mannheimer Neues Tagblatt, 6. Juni).

Erich Valentin: „Das Patronat der Bayreuther Idee" (Völkischer Beobachter, München, 21. Mai).

Emil Glaß: „Unsere Musik ist unseres Volkes Seele" (Koblenzer Nationalbl., Koblenz, 30. Mai).

F. Peters-Marquardt: „Coburgs Beziehungen zu Richard Wagner" (Bayerische Ostmark, Coburg, 22. Mai).

Werner Oehlmann: „Das Österreichische in der großen Sinfonik" (Deutsche Allgemeine Zeitung, 3. April).



ZFM Archiv

Wolfgang von Bartels

geb. 21. Juli 1883, gest. 19. April 1938

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1938 HEFT 7

# Man greife zu!

## Wolfgang von Bartels als Rundfunkschriftleiter.

Von Helmut Grohe, Abteilungsleiter Kunst am Reichssender München.

Man greife zu! Dieser frische Imperativ, mit dem bei der Sparte „Musik im Rundfunk" in dieser Zeitschrift Wolfgang von Bartels unter der Rubrik „Reichssender München" allmonatlich aus unseren Sendungen Bilanz zog, war sein eigentliches Lebens- und Arbeitsprinzip. Unter dieser Devise entschloß er sich in heroischem Verzicht, dem eigenen kompositorischen Schaffen zu entsagen, um sich mit einer wahrhaft fanatischen Inbrunst mit Leib und Seele dem Rundfunk zu verschreiben und zwar — vom Rundfunkhaus aus gesehen — auf der „anderen Seite", nämlich als betrachtender, nachdenklicher und verantwortungsbewußter Rundfunkhörer. Unter Millionen „passiver" Mitglieder einer der wenigen Aktiven. Er war sozusagen „berufsmäßiger" Rundfunkhörer.

Wenn wir im Rundfunkhaus bei unserer Planungsarbeit mit heißen Köpfen zusammensitzen, wird immer wieder die Frage gestellt, ob wohl diese oder jene vorgeschlagene Sendung dem Hörer auch wirklich etwas zu bieten imstande ist. Um die ebenso gefährliche wie bequeme l'art pour l'art-Methode beim Aufbau unserer Sendepläne zu vermeiden, ist es für uns notwendig, uns immer wieder diese Grundfrage vorzulegen, eine Frage, die eigentlich nur mit dem Instinkt zu beantworten ist, da die Zuschriften und mündlichen Informationen doch nur ein unzulängliches Bild von den Wünschen und Bedürfnissen unserer „Kundschaft" zu liefern imstande sind. Man versucht, sich „den" Hörer, für den man arbeitet, in der Phantasie vorzustellen, diesen Universal-Rundfunkhörer, der tagtäglich — angefangen mit dem Morgenspruch um 6 Uhr — die ganze Sendefolge einundzwanzig Stunden lang abhört, um sich dann ganze drei Stunden erschöpft hinzulegen, wonach ein neuer Einundzwanzig-Stunden-Tag auf ihn wartet. Diese Spezies Hörer ist natürlich eine Utopie. Jedoch Wolfgang von Bartels kam dieser für uns „idealen" Utopie oft sehr nahe, er war wirklich unermüdlich im Hören und im Aufnehmen und Verarbeiten des Gehörten. Zum mindesten besaß er einen Überblick, den er durch Stichproben von Sendungen zu „ausgefallenen" Zeiten stets ergänzte. Der Niederschlag dieser seiner Erfahrungen, die für uns Rundfunkhäusler ebenso aufschlußreich und anregend waren wie für den interessierten Rundfunkhörer, liegt in nahezu dreihundert Wochenübersichten in den „Münchener Neuesten Nachrichten" vor, wo er am 20. März 1932 seine erste und — merkwürdiges Spiel des Schicksals! — just auf den Tag nach sechs Jahren am 20. März 1938 — seine letzte Funkbetrachtung schrieb. Diese Blätter bilden zusammen mit seinen Berichten an die vorliegende Zeitschrift ein gutes Stück Geschichte des Reichssenders München, ja überhaupt des deutschen Rundfunks. Es ist interessant festzustellen, wie sich aus der anfänglichen stereotypen kritischen Wochenübersicht allmählich der ganz persönliche Stil seiner „Betrachtungen" formte, mit denen er bei Gelegenheit einer Sonderbeobachtung einem funkischen Spezialproblem zu Leibe rückte. Ein paar Überschriften, wahllos herausgegriffen,

zeigen die Lebendigkeit und die Wendigkeit seines scharfen Geistes: Aufführungsqualität — Initiative der Persönlichkeit — Das Zwischenprogramm — Fluidum übers Mikrophon — Funk und Oper — Maschine und Mensch — Reichsrundfunkstraßen — Programmausgleich — Wort und Ton im Zahlenspiel — Anregungen zu Anregungen — Lebendiges Senden — Geräuschkulisse und Programmfahrplan — Wer sucht, der findet — Die Aufnahme — Ineinanderarbeit der Sender — etc.

In der „Zeitschrift für Musik", für die Bartels seit 5 Jahren über den Rundfunk arbeitete, erschienen die monatlichen Abhör- und Rechenschaftsberichte naturgemäß in Form einer stärkeren Konzentrierung als in der Tageszeitung, dafür konnte sich der Schriftsteller aber in diesen Blättern im allgemeinen Teil viel breiter und ungehemmter über die ihm am Herzen liegenden Rundfunkfragen auslassen, als in den raumbeschränkteren „Münchener Neuesten Nachrichten". Auch hier geben ein paar Titel Aufschluß über seine Tendenzen: Verpflichtung des Rundfunks zur musikalischen Kultur — Unterhaltung und Kultur im Rundfunk — Fluidum übers Mikrophon? — Rundfunk ohne Schallplatte — Nüchternheit — Musik der Zeit im Rundfunk — Oper im Funk — etc. Zusammengefaßt könnten diese meisterhaften Aufsätze wirklich ein Kompendium des kulturbewußten Rundfunkhörens abgeben. —

Worin lag nun das Besondere der Bartelsschen Rundfunkbetrachtung? Aus der zunächst im Vordergrund stehenden herkömmlichen Verteilung von Lob und Tadel an Schaffende und Nachschaffende in seiner Betrachtungsweise kristallisierte sich immer mehr das spezifisch Rundfunkmäßige heraus, aus der Vielfältigkeit des Besonderen wurde die Einfachheit allgemeiner Gesetze gewonnen. So stellte er als Rundfunkschriftleiter einen neuen Typus innerhalb dieses Spezialmetiers dar. Der M u s i k kritiker von Bartels erkannte frühzeitig, daß der Rundfunk weder die Darbietungen eines Konzertsaals noch eines Theaters noch eines Vortragssaales noch einer Tanzdiele ersetzt, daß er auch nicht etwa deren bloße Summierung darstellt, sondern etwas Besonderes, ganz Neuartiges, das auch mit besonderem Maßstab gemessen sein will. Daß z. B. die optische Komponente hier wegfällt, daß hier nur H ö r b a r e s dargeboten wird, betrachtet er nicht als Manko, weil der Appell an die Fantasie des Hörers, die z. B. bei einem Hörspiel die Umwelt erst zu erschaffen hat, geradezu unbegrenzte Vorstellungsmöglichkeiten eröffnet. Ein Kritiker, der nicht wie Bartels die Frage stellt: Hat der „Wallenstein" im Rundfunk in einer Spezialbearbeitung dem Hörer dasjenige Erlebnis vermittelt, das Schiller als dichterische Vision sah?, sondern der Klage darüber führt, daß eben „leider" hier Dekoration, Kostüm und Beleuchtung vermißt werden müssen, der ist hier fehl am Platze. Den Rundfunk als S u r r o g a t zu betrachten, ist ein überlebter Unfug. (Das tun auch nur diejenigen, die ihn nicht kennen oder die ihn in seiner Bedeutung nicht erkennen wollen.) Die Wirkung einer solchermaßen verstandenen Rundfunk-„Kritik" war eine zwiefache. Sie bildete für den Rundfunkschaffenden einen Spiegel für seine Arbeit, und sie vermittelte ihm wertvolle Anregungen. Anregungen im Sinne von ständiger Wachhaltung seines Gewissens durch immer wieder neue Fragestellungen. Als Beispiele: Wirkt das, was man sich als eine entspannende Sendefolge gedacht hatte, auch tatsächlich entspannend? Erdrückt an einem anderen Tag die Fülle der Musik nicht etwa das gesprochene Wort, dem ja auch sein Recht werden soll? Ist mit einer bestimmten Geräuschkulisse wirklich der Eindruck erzielt worden, den man sich im Rundfunkhaus versprochen hat? Wird das zeitgenössische Schaffen genügend berücksichtigt? Kommen die großen Dichter und Komponisten der Vergangenheit auch nicht zu kurz? —

Die statistischen Berechnungen, wie sie der unermüdliche Wolfgang von Bartels in Bezug auf das Verhältnis von schwerer zu leichter Kost, von Wort und Musik und über die Opernpflege im Reichssender München aufstellte, bestätigten unsere eigenen Beobachtungen.

Zusammenarbeit von Rundfunk und Presse! Bis in seine letzten Lebenstage hinein beschäftigte ihn dieser von ihm als notwendig erkannte Kontakt, den er in diesen Spalten einmal mit den Worten formulierte: „Sender, Hörer und Kritik gehören enge zusammen!" Wie oft rief er uns ans Telefon, erbat sich Aufschluß über diese oder jene ihm unverständliche Maßnahme, wie anregend war es, sich mit ihm zu „raufen", wenn man verschiedener Meinung war. Wie beglückend war die Unbestechlichkeit seines Urteils! Er war hier imstande, Person und Sache scharf auseinanderzuhalten. Es konnte vorkommen, daß man mit ihm in freundschaftlichem Gedankenaustausch nach einer Sendung zusammensaß, während durch die Rotationsmaschinen

bereits ein temperamentvoller Tadel aus der Bartelsſchen Feder über eine Sendefolge lief, auf die man beſonders ſtolz war. Dabei war er nie ein „Meckerer" im Sinne jener Kritikaſter, auf die das Verbot der zerſetzenden Kritik gemünzt war. Stets waren in den ſcharf geſchliffenen Bartelsſchen Formulierungen die aufbauenden Tendenzen zu ſpüren. Welche Freude empfand man, wenn ſich dieſes Bejahende zum begeiſterten Enthuſiasmus ſteigerte, mit dem er etwa die Olympia-Fanfaren von Paul Winter feierte, die bekanntlich einem Auftrag der Abteilungen „Zeitfunk" und „Kunſt" im Reichsſender München ihre Entſtehung verdanken, was uns Rundfunkſchaffende jedes Mal mit Stolz erfüllt, wenn wir dieſen prachtvollen Einfall ertönen hören, der dem deutſchen Olympia für alle Zeiten ein klingendes Denkmal ſetzte.

In Wolfgang von Bartels hatten wir allezeit einen Kampfgenoſſen, wenn es galt, Neues durchzuſetzen, neue Wege zu beſchreiten. So erkannte er frühzeitig Talente wie Werner Egk, Heinrich Sutermeiſter, Ceſar Bresgen, Kurt Strom, Alfred von Beckerath, Karl Liſt, Ludwig Kuſche und viele andere Begabungen, die ihre Erfolgslaufbahn über das Münchner Mikrophon antraten. Bartels konnte mit ſeinem Urteil über Paul Winters koſtbare Märchenoper „Falada" (Uraufführung im Reichsſender München) die deutſchen Bühnen beſchämen, die ſich bis heute noch nicht zu einer Wiedergabe dieſes Meiſterwerks entſchloſſen haben. Als man Bartels auch die kritiſche Betrachtung des H ö r ſ p i e l s übertrug, überhaupt des geſamten Komplexes „Wort", fand er ſich ebenſo eifrig und verſtändnisvoll in die ihm zunächſt fernerſtehende Materie hinein. Vielleicht gerade, weil er hier nicht ſo ſehr „Fachmann" war als auf dem Gebiet der Muſik, hatte er den feinen Spürſinn des naiveren Zuhörers, der auf das Bodenſtändige, Volkstümliche, Packende ſtärker reagiert als auf das zugeſpitzt Literariſche. Bartels war hier Nichtfachmann im Sinne jenes Meiſterſingerwortes:

„ — und ob Ihr der Natur
noch ſeid auf rechter Spur
das ſagt Euch nur
wer nichts weiß von der Tabulatur".

Doch auch in dem ihm vertrauten muſikaliſchen Bezirk vertrat er als Volksverbundener die Anſprüche des arbeitenden Volksgenoſſen, der Entſpannung ſucht. Hier allerdings kämpfte er Schulter an Schulter mit uns alle Zeit gegen den Kitſch und die Seichtigkeit wie gegen die Öldruck-Romantik und Bierſeligkeit des falſchen Bayerntums, wie man es ſich angeblich manchmal noch nördlich des Mains vorſtellen ſoll.

Erzieheriſch wirkte er auf ſeine Leſerſchaft, indem er ſie durch die Prägnanz ſeiner Formulierungen zwang, ſich ihrerſeits mit dem immer noch ſo neuartigen und eigenartigen Gebiet der Rundfunkkultur auseinanderzuſetzen. Auch hier gibt es einen „Kampf dem Verderb", wobei der „Verderb" nicht in dem liegt, w a s g e ſ e n d e t wird, denn dafür arbeiten wir zu gewiſſenhaft, als vielmehr darin, w i e a b g e h ö r t wird. Man entfaltet im Konzertſaal keine Zeitung, um zu Beethovens „Eroica" die Unfallchronik der Woche zu leſen, aber man ſpielt zuhauſe zu Schuberts „Unvollendeter" getroſt einen Tarok oder die Hausfrau läßt eine Bach-Kantate ertönen, während ſie den Kuchenteig umrührt. Die Parole für den Rundfunkhörer heißt deswegen weniger: A u f d r e h e n !, denn was ihn intereſſiert, wird er ſich ja ohnehin heranholen, ſondern: A b d r e h e n !, wenn ihn etwas nicht intereſſiert. (Wenn Ihr mehr abdreht, was Euch nicht paßt, werdet Ihr weniger meckern müſſen!) Auch darin konnte der Hörer vom „Kritiker" Bartels lernen, der ſo manches verſchwieg, was ihm nicht paßte, weil er das Poſitive, das, was ihm paßte, für wichtiger und beachtenswerter hielt. Schwieg er einmal nicht, wenn er ablehnte, ſo konnte er mit beißender Ironie und mit köſtlichem, geradezu burſchikoſem Humor eine Sache feſtnageln. Wehe, wenn uns einmal ein Lapſus unterlaufen war, der entging ihm gewißlich nicht. Eines verſtand er nicht: Trocken zu ſchreiben. In dieſem Sinne war er wirklich kein — engſtirniger — „Fachmann" vom Schlage derer, die vor lauter Schulweisheit verlernt haben, zu ſchreiben, wie ihnen der Schnabel gewachſen iſt.

Ihm haben wir Rundfunkleute auch zu verdanken, daß er wie kaum jemand außerhalb des Rundfunks unſerer Arbeit gerecht wurde. Er ſtieg in unſeren „Bau" hinein und überzeugte ſich davon, welch kompliziertes Räderwerk an Präziſionsarbeit da täglich abläuft, wieviel Wiſſen, Fantaſie und leidenſchaftliche Liebe zum Volke und zur eigenen Arbeit notwendig ſind, um

das zustande zu bringen, was tagaus, tagein die 21 Sendestunden verlangen. Durch die Bartelsche Betrachtungsweise unserer Arbeit fühlten wir uns in unserer Tätigkeit geachtet und verstanden. Es ist ja unzähligen Menschen heute noch unbekannt, daß die Rundfunkschaffenden, die man über das Mikrophon hört, meist nicht dieselben sind, die die Sendefolgen ersinnen, in mühevoller Arbeit vorbereiten und sendefertig abliefern. Diese anonymen, unsichtbaren und unhörbaren Werkleute haben eine schwere und verantwortungsvolle Aufgabe zu erfüllen, sie bedürfen mehr als der Künstler der Bühne und des Films des Spiegels für ihre Leistung, des Echos für ihre Anstrengung, denn die „anderen" hören den Applaus oder sie können den Erfolg ihrer Arbeit an den Kassen-Rapporten ablesen. Wir vernehmen von der „anderen" Seite nicht viel mehr neben den Hörer-Zuschriften — als die Äußerungen der Presse.

In zwei grundlegenden Aufsätzen („Warum Funkkritik?" und „Kritik mal Drei") hat sich Wolfgang von Bartels in dieser Zeitschrift mit seiner beruflichen Aufgabe selbst auseinandergesetzt. Hier fanden wir den schönen Satz: „daß das Funkkritikeramt zu den bildungsmäßig umfassendsten Posten gehört, die mit Lust, Liebe und Verantwortungsbewußtsein auszufüllen höchste Anforderung für den hierzu Berufenen bedeutet . . . Diese Verantwortung muß sich mit naturgewachsener Liebe zum Amte binden, denn anders ist der Vielgestalt der Ereignisse, die abzuhören sind, überhaupt nicht beizukommen . . . Der Funkkritiker muß mit den technischen, kunstpolitischen, nicht zuletzt mit den sozialen Gepflogenheiten der Sender einigermaßen vertraut sein, muß diese Gepflogenheiten mit in den Kreis seiner Betrachtungen zu stellen vermögen, soll trotz alledem frei, offen und ehrlich arbeiten."

Wahrlich, diese Forderungen hat Wolfgang von Bartels erfüllt. Er hat in der Spanne, die ihm zu arbeiten beschieden war, mit Unermüdlichkeit, Sachkenntnis und Liebe „offen, ehrlich" und — mutig gearbeitet, er hat der Kunst und den Künstlern selbstlos gedient, er hat sein Teil am Aufbau des nationalsozialistischen Rundfunks beigetragen und er geht somit in die Geschichte dieses mächtigen Kulturgebäudes ein. Der deutsche Rundfunk hat in ihm einen guten Kameraden verloren.

# Der Komponist Wolfgang von Bartels.

Von Ludwig Lade, Obermenzing bei München.

Eine Würdigung des Komponisten Bartels soll versucht werden. Alle, die ihn gekannt haben, werden die Schwierigkeit empfinden, die mit der Aufgabe verbunden ist. Nicht als ob beabsichtigt wäre, von dem Komponisten zu sprechen, ohne des Menschen zu gedenken. Aber wird es gelingen, den nötigen Abstand zu gewinnen? Wird nicht mit jeder Note das Bild des Mannes vor uns aufsteigen, von dem selbst bei flüchtiger Berührung eine so eigentümliche Anziehung ausgehen konnte? War das Geheimnis dieser Anziehung, das offenbar ganz im Persönlichen lag, nicht so stark, daß vielen zu Zeiten der Mensch Bartels allein durch sein Dasein wesentlicher erscheinen konnte als der Komponist? Und wird sich danach für die sachliche Seite seines Wirkens noch das rechte Wort finden lassen? — Dies alles mag man sich wohl fragen . . . Ja, über den Komponisten Wolfgang von Bartels zu schreiben, solange er noch unter uns war, das hätte nicht schwer fallen sollen. Aber damals hat niemand an dergleichen gedacht und er selber hätte sich möglicherweise eine Würdigung zu seinen Lebzeiten sogar verbeten. Aus Bescheidenheit? Wohl auch aus Bescheidenheit, aber vor allem wohl deshalb, weil er der Meinung war, ob nun seine Werke aufgeführt oder beachtet würden, daran liege im Grunde nicht viel. Es war ihm nicht wichtig. Wichtig war ihm seine Arbeit und diese Arbeit hat neben dem Komponieren noch eine Menge anderer Dinge umfaßt, wichtig war ihm das Leben selber, das zu leben er als eine Aufgabe aufgefaßt und das zu gestalten, so wie man ein Kunstwerk gestaltet, er sich bemüht hat und von dem er am Schluß hat sagen können, daß es „wundervoll" gewesen sei . . .

Er hat in den letzten Jahren seines Lebens wohl Aufführungsmöglichkeiten genug gehabt. Er hat sie nicht gesucht; er hat sie eher gemieden. Den Einfluß, den er sehr wohl haben konnte und den er gern für andere eingesetzt hat, wenn die Sache oder die Person es ihm wert schien, diesen Einfluß für sich selber in Anspruch zu nehmen, war ihm zuwider. Dazu

kam noch etwas anderes. Es war nicht seine Sache, etwas halb zu tun. Von dem Amt des Kunstbetrachters, das zu ergreifen an einem kritischen Punkt seines Lebens für ihn eine Notwendigkeit war, hatte er eine so hohe Meinung, die Verantwortung, die er mit diesem Amt auf sich genommen hatte, hat ihn so vollkommen ausgefüllt, daß schließlich über dem Kritiker der Komponist hat zu kurz kommen müssen. Um von vornherein jedem Gewissenskonflikt auszuweichen, hat er nicht nur auf Aufführungen verzichtet; die Anspannung, in der er gelebt hat, war so groß, daß er in den letzten Jahren kaum noch eine Note geschrieben hat. Zuletzt ist er gegen sich selber gleichgültig geworden. Es mag ein Teil Resignation in dieser Gleichgültigkeit gelegen haben, aber auch die Zuversicht sprach daraus, daß, was gut sei, eines Tages sich von selber durchsetzen werde. In diesem Punkt war sein Glaube unerschütterlich. Für das letzte, woran er noch gearbeitet hat, für seine späten Liedbearbeitungen, hat er nach ihrer Fertigstellung keine Hand mehr gerührt. Er hat Lied um Lied beiseitegelegt — „für später". Für später, das sollte heißen, für die Zeit nach seinem Tod . . .

Und nun ist es so weit. Der liebenswerte Mensch, der höchst gewissenhafte Arbeiter, der Freund seiner Freunde, der Mann, der zu einem guten Gespräch ebenso zu haben war, wie er jederzeit bereit war zu handeln, wenn es nottat — dieser Mann ist nicht mehr. Was wird von seinem Werk ihn überleben? Was ist überhaupt da, was ihn überleben könnte? Die Mehrzahl seiner Kompositionen sind ungedruckt. Es ist nicht ganz leicht, durch das Vorhandene sich durchzufinden. Nicht alles ist aufgeführt, und vieles hat er selber verworfen. Die lexikographischen Angaben sind teils veraltet, teils ungenau. Um mehr als eine vorläufige Bestandsaufnahme kann es sich nicht handeln.

*

Es ist eine ganze Menge da, selbst nach Abzug dessen, was er selber ausgeschieden hat. Um das Jahr 1929 herum muß er einmal Bilanz gemacht haben. Das Urteil, das er damals den auszuscheidenden Werken gesprochen hat, ist scharf, aber es ist gerecht. (Es mag bei den Liedern zu scharf ausgefallen sein. Von 167 Liedern hat er ursprünglich nur zwanzig gelten lassen wollen. Er hat das Urteil später revidiert und außerdem hat er durch Bearbeitung einem Teil dieser Lieder nachträglich noch die rechte Form gegeben. Davon wird später zu reden sein*). Das meiste von dem, was er verworfen hat, ist zeitbedingt — die Zeit hätte über diese Werke nicht anders entschieden als er selbst. Er hat die Entscheidung nur vorausgenommen. Unter den ausgeschiedenen Werken sind zwei Symphonische Dichtungen, von denen bisher niemand etwas gewußt hat. Sie sind nicht mehr da, aber daß sie einmal da waren, das ist eine große Merkwürdigkeit.

Man muß sich den menschlichen und den musikalischen Entwicklungsgang des Komponisten Bartels vergegenwärtigen. Er ist in Hamburg geboren, aber er ist sehr früh schon nach München gekommen. Er hat sich menschlich in München völlig akklimatisiert. Aber die für den Musiker entscheidenden Lebensjahre, die Jahre um die zwanzig herum, hat er nicht in München sondern in Paris und zu einem Teil auch in England verbracht. Das erklärt, warum er, der zeitlich der Münchener Schule nahesteht und der ihr generationsmäßig noch nahezu angehört, so garnichts vom musikalischen Münchener jener Jahre nach der Jahrhundertwende an sich hat. Insofern sind die beiden Symphonischen Dichtungen eine Merkwürdigkeit. Sie zeigen, daß er sich dem Einfluß einer Zeitströmung, die in den Augen der fortschrittlich Gesinnten

*) Inzwischen hat sich unter den nachgelassenen Papieren noch die Partitur eines Streichquartetts (e-moll; komp. 1910) vorgefunden. Niemand würde bei diesem Quartett, dessen vier einzelne Sätze bemerkenswert knapp und übersichtlich gebaut sind, bei der Klarheit der Konturen und der Selbständigkeit, mit der jede Stimme geführt ist, auf die Zeit seiner Entstehung schließen können. In einem gewissen Sinn ist es ein Stück „zeitloser" Musik. Dieses Quartett wäre sehr wohl wert, aufgeführt zu werden, um so mehr als es, der geringen Aufführungsschwierigkeiten wegen, die es bietet, auch Hausmusik-Vereinigungen zugänglich wäre. Daß er auch dieses Werk später nicht anerkannt und daß er sich offenbar nie um seine Aufführung bemüht hat, beweist wieder seinen selbstkritischen, in diesem Fall über-kritischen Sinn. Ähnliches ließe sich auch von anderen, hier nicht erwähnten Kompositionen des Nachlasses sagen, von denen ein Lieder-Heft (als op. 1 bei Schuberth gedruckt) wenigstens angeführt werden soll.

einfach die Zeitströmung war, sich entweder nicht hat entziehen können oder auch nicht hat entziehen wollen.

In Paris hat er (nach einem Vorstudium bei Beer-Walbrunn in München) bei Gedalge studiert. Mit dem Namen Gedalge verbindet sich unter Musikern die Vorstellung einer profunden kontrapunktischen Gelehrsamkeit. „Er hat Fugen geschrieben, so wie andere Leute Briefe schreiben" hat er allemal erzählt, wenn von seinem Lehrer die Rede war. Gedalge war ein Mann der alten Schule. Er hat nach einem genau durchdachten System seine Schüler das Handwerk gelehrt, so wie bei uns in Deutschland seinerzeit etwa der alte Bellermann; aber er hat es nicht nur vermieden, er hat es sogar abgelehnt, auf die musikalische Entwicklung seiner Schüler Einfluß zu nehmen. Gedalge hat deshalb wohl viele Schüler gehabt, die später Komponisten geworden sind; aber er hat deshalb auch nicht Schule gemacht, er hat keine Schüler gehabt, die seine Kompositions-Schüler gewesen sind. Was der junge Bartels von seinem Lehrer hat mitnehmen können, ist auf der einen Seite daher nicht viel, aber es ist auf der anderen Seite auch nicht wenig. Er verdankt seinem Lehrer das Handwerk und darüber hinaus wohl überhaupt den Sinn für das Handwerkliche in der Kunst. Daneben merkt man ihm den Gedalge-Schüler noch an zwei Dingen an: an seiner Vorliebe für gewisse kontrapunktische Scherze (als solche hat er wohl die verschiedenen Kanons und kanonischen Engführungen angesehen, die er allenthalben in seinen Werken, oft recht versteckt, angebracht hat; der Scherz lag für ihn darin, daß der Hörer von der Finesse der Arbeit möglichst nichts merken sollte) und außerdem an seiner Abneigung gegen jede Art von Füllstimmen.

Mithin, der junge Bartels war musikalisch in Paris sich selber überlassen. Es war die Zeit der Spätromantiker und der Impressionisten. Er hat die Uraufführung von „Pelléas und Mélisande" in der Opéra comique mitgemacht und selbstverständlich ist er unter den Einfluß Debussys und der jungfranzösischen Schule geraten. Dieser Einfluß hat bei ihm lange nachgewirkt, bis in die Gruppe der Chinesischen Lieder hinein, die um das Jahr 1920 entstanden sind und die er als opus 12 zusammengefaßt hat. Am deutlichsten ist der Einfluß natürlich zu merken in den Werken, die gleich nach Paris geschrieben worden sind. Zum Teil sind es Lieder, hauptsächlich aber sind es Bühnenmusiken zu Stücken von John Galsworthy („Little Dream", komponiert 1910/11, Uraufführung Manchester 1911; wiederaufgeführt 1924), von Richardson („Snowwhite", komponiert 1911, Uraufführung Manchester 1911) und von Garnett („Spanish Lovers", komponiert 1912, Uraufführung London 1912). Zwei von diesen Bühnenmusiken hat er auch später noch gelten lassen und die Partitur zum „Little Dream" war ihm sogar besonders ans Herz gewachsen. Es ist eine überaus feine, zarte und durchsichtig gestaltete Musik, von der man sich wohl vorstellen kann, daß von ihr ein starker Stimmungsanreiz hat ausgehen können. Insgesamt handelt es sich um Aufträge; sie haben ihm von vornherein orchestral starke Einschränkungen auferlegt. Er hat mit bescheidenen Kräften auskommen müssen, aber man kann annehmen, daß er die Einschränkung nicht als Zwang, sondern eher als eine Art künstlerischer Befreiung begrüßt und empfunden hat. Er war, anders als seine Altersgenossen, nie ein Mann des großen Orchesters und der zusammengeballten Klänge. Die normale klassische Besetzung hat er für sich selber immer für ausreichend gehalten und daß die Wirkungen künstlerisch die wertvollsten sind, die mit geringen Mitteln zustandekommen — das gehörte für ihn später mit zu seinem musikalischen Glaubensbekenntnis. Im übrigen verdankt er den in der Fülle des Lebens in Paris, in der Bretagne und in England verbrachten Jahren die Weite des Blicks, in mancher Beziehung auch, trotz der bajuwarisch rauhen Sitten, die er sich angeeignet hatte, die Sicherheit und die gewisse Weltmännischkeit seines Auftretens, seine Gelassenheit dem Leben gegenüber und das Über-den-Dingen stehen, das für den Menschen wie für den Musiker Bartels so bezeichnend war.

Für uns ist er heute das Musterbeispiel eines absoluten Musikers. Aber die Berührung mit der Bühne, in deren Nähe er mit seinen Bühnen-Musiken geraten war, ist ihm als Musiker lange noch nachgegangen. Er hat in dem Jahrzehnt, in dem mit der einzigen Ausnahme Max Regers, wohl jeder seine Oper geschrieben hat, ebenfalls seinen Tribut an den Zeitgeist in Gestalt einer Oper entrichtet („Li-I-Lan", Text von Welleminsky, komponiert 1913/15, aufgeführt in Kassel und Hamburg; Klavier-Auszug Drei Masken-Verlag) und bis in die Nachkriegsjahre hinein

begegnet man immer wieder dem einen oder dem anderen Bühnentanz-Stück. Zu einem Teil ſind ſie für Liſe Kreſſe, zum größeren Teil für Sent Maheſa geſchrieben. Es ſind Gelegenheitskompoſitionen, wenn man ſo will, aber ſie haben eine beſtimmte Anmut der Haltung und koloriſtiſch einen beſtimmten Reiz und damit auch ihren Wert. Auf das eine dieſer Stücke hat er auch nachher noch mit einem gewiſſen Wohlgefallen geblickt. Es iſt ein Tanz für vier Pauken (komponiert 1915). Damals war das etwas neues, inzwiſchen haben es viele nachgemacht. . . .

*

Der eigentliche Bartels, ſo wie wir ihn kennen, beginnt mit den Jahren nach dem Krieg. In ſeinem für einen deutſchen Muſiker gewiß eigentümlichen Entwicklungsgang liegt der Schlüſſel zu ſeiner Stellung gegenüber den Ereigniſſen auf künſtleriſchem Gebiet während der erſten Nachkriegsjahre. Er iſt ſozuſagen vorausſetzungslos an ſie herangegangen. Die einzige Richtſchnur war ſein geſundes Gefühl. Er war Münchener, ohne entwicklungsmäßig der Münchener Schule verhaftet geweſen zu ſein, er hat, obwohl es damals nicht guter Ton war, muſikaliſch überhaupt keiner Richtung angehört, er war nur er ſelber und er ſelber iſt er bis zu allerletzt geblieben. In der allgemeinen Verwirrung der Köpfe hat er den Kopf oben behalten. Das ſoll nicht heißen, daß er an den Dingen gleichgültig vorübergegangen wäre. Er war ein viel zu aufmerkſamer Beobachter der muſikpolitiſchen Ereigniſſe, als daß ihn die Entwicklung hätte gleichgültig laſſen können, auch ſein Muſizierſtil iſt von ihr nicht unberührt geblieben, aber er hat ſich als Komponiſt ebenſo die Unabhängigkeit der Geſinnung und des Urteils zu wahren gewußt wie als Kunſtbetrachter (und eben darum war er im Muſikausſchuß des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins genau der richtige Mann und genau am richtigen Ort; diejenigen, die mit ihm dort zuſammengearbeitet haben, werden das am beſten zu beurteilen wiſſen). Er war ſtolz auf dieſe ſeine Unabhängigkeit in jedem Sinn; ſie hat ihn aber auch mancherlei gekoſtet. Er ſtand zwiſchen den Richtungen. Den Alten war er zu jung und den Jungen war er zu alt. Er war als Komponiſt ſchwer einzuordnen; kein Wunder, daß viele mit dem Muſiker Bartels nichts rechtes anzufangen gewußt haben . . .

Die Reihe der Werke beginnt mit den Minneſängen (komponiert 1919, Verlag Tiſcher und Jagenberg). Sie haben noch nicht die volle Reife ſeiner ſpäteren Lieder, aber ſie ſind für den Stil, den er ſich im Lauf der Jahre erarbeitet hat, ſchon ſehr charakteriſtiſch. Die Begleitung iſt ſparſam, manche würden ſagen, mehr als ſparſam . . . das letzte der Lieder („Auf der Linde oben auf . . .“) könnte als ein Schulbeiſpiel dafür, was man unter einem muſikaliſchen Einfall zu verſtehen hat, in jeder muſikaliſchen Kompoſitionslehre ſtehen. Alexander Berrſche hat in einem der älteren Jahrgänge des „Kunſtwart“ dieſem Lied eigens einen Aufſatz gewidmet. Keine Note ſei zu viel, und keine Note ſei zu wenig bei dieſem Lied, und daneben rühmt er noch mit Recht die Feinheit und auch die Freiheit der Baß-Führung . . . Zeitlich in einigem Abſtand davon ſind die Baltiſchen Lieder (Verlag Tiſcher und Jagenberg) komponiert, ſie ſind 1923 entſtanden, aber ſie gehören muſikaliſch mit den Minneliedern in die gleiche Gruppe. Was Peter Raabe in ſeinem ſchönen und bewegenden Nachruf im Mai-Heft der „Zeitſchrift für Muſik“ über den Komponiſten Bartels geſagt hat, er habe komponiert wie ein feiner Paſtellmaler malt, das gilt wohl namentlich für die Baltiſchen Lieder. Es geht eine eigene Stimmung von ihnen aus. Das maleriſche Element tritt bei ihnen in der Begleitung ſtärker hervor als in den Minneſängen, aber die Konturen verlieren ſich darüber nicht ins Undeutliche.

Im nächſten Jahr folgt dann die Flötenſuite (komponiert 1924, Gilbert Gravina gewidmet. Verlag Tiſcher und Jagenberg) und mit der Flötenſuite erfolgt auch gleichzeitig die entſchiedene Hinwendung zur abſoluten Muſik, zur Orcheſter- und zur Kammermuſik. Das Orcheſter der Flötenſuite beſteht in einem mehrfach beſetzten Streichquintett; darüber ſchwebt, mit ſouveräner Freiheit geſtaltet, beweglich und lebendig in der Linienführung, die Flötenſtimme. Es iſt ſicher kein Zufall, daß im gleichen Jahr auch das Streich-Trio entſtanden iſt (Manuſkript). Es iſt Geiſt vom gleichen Geiſt. Es iſt für ihre Zeit eine erſtaunlich „unmoderne“ Muſik, aber gerade weil ſie ſo unmodern iſt, wirkt ſie heute ſo überraſchend zeitgemäß. Alles iſt an ihr klar und anmutig und wer recht ſieht, ſpürt hinter der Heiterkeit

und der Anmut auch einen echt männlichen Ernſt . . . An der Flötenſuite hat er wohl ſeine Freude haben können, ſie iſt von allen ſeinen Kompoſitionen am meiſten geſpielt worden.

Der großen Form hat er ſich dann in den beiden Konzerten, im *Violin-Konzert* und im *Bratſchen-Konzert*, genähert. Übrigens läßt ſich aus der Entwicklungsreihe ſeiner Werke ableſen, wie er gleichſam Schritt für Schritt vorgegangen iſt, ſo wie es ſeiner bei aller Lebhaftigkeit des Temperaments doch bedachten Art gemäß war. In einem loſen Zuſammenhang mit dieſen beiden Konzerten ſteht noch das *Tripelkonzert* (für Oboe, Klarinette und Fagott; komponiert 1929); es iſt geſchrieben worden ſeinerzeit im Auftrag des Reichsſenders Königsberg. Sämtliche Konzerte ſind mehrfach geſpielt worden, aber ſie ſind alle drei Manuſkript geblieben. Bei dem Bratſchenkonzert (komponiert 1927) iſt es nicht ganz zu begreifen. Zumindeſten die Bratſcher, die in ihrer Solo-Literatur keinen Überfluß haben, hätten ſich darauf ſtürzen ſollen; ſie haben ſich aber recht zögernd verhalten. Vom gewohnten Konzertſchema weicht das Bratſchenkonzert allerdings ab. Der letzte Satz iſt ein langſamer Satz; die Soloſtimme iſt ganz aus der Eigenart des Inſtruments heraus entwickelt, die Behandlung iſt in vieler Beziehung eigentümlich und eigentümlich iſt auch die Behandlung des Orcheſters. Für Bratſcher, die ihr Inſtrument mit der Geige verwechſeln, mag es freilich nicht brilliant genug ſein. In der Art der Orcheſterbehandlung kommt das Bratſchenkonzert übrigens den Orcheſterliedern ziemlich nahe; ſie ſind auch nicht ſehr viel ſpäter, nämlich 1928, entſtanden. Die Serie der *Orcheſter-Lieder* (nach altdeutſchen Texten; Manuſkript) iſt von allen ſeinen Kompoſitionen in der Klangfarbenzuſammenſetzung wohl die reizvollſte. Man ſieht ſofort, ſie können nicht erſt nachträglich aus der Klavierſkizze in die Partitur übertragen worden ſein. Die Inſtrumente ſind vielfach ſoliſtiſch verwendet, jedes Inſtrument ſteht an ſeinem Platz, alles iſt klar, durchſichtig und duftig im Klang.

Nach alledem hätte nun ſehr wohl die Symphonie kommen können. Aber es kommt zunächſt das *Konzert für Streichorcheſter* (komponiert 1928), von dem ſich nicht leicht etwas ſagen läßt, ohne es nocheinmal gehört zu haben und es kommt im Jahr darauf die *Cello-Sonate* (C-dur; Ries und Erler). Der Einfachheit wegen mag es erlaubt ſein, ſie mit der *Violin-Sonate* (e-moll, komponiert 1932; Manuſkript) zuſammen zu tun. Sicherlich hat die Violin-Sonate menſchlich die größere Weite, ſie iſt ſubjektiver im Ausdruck, aber es wird Leute geben, die trotzdem der Cello-Sonate den Vorzug geben. Was die Cello-Sonate vor der Violin-Sonate voraus hat, iſt die größere Überſichtlichkeit der Dispoſition. Jeder Satz iſt in ſich völlig abgerundet und jeder iſt der Form nach ein kleines Meiſterwerk. Man findet in der Cello-Sonate die ganzen Merkmale ſeines Stils: das ungemein Bewegliche und Behende ſeiner Muſik, aber auch das Geſpannte (er hat ein ſehr feines Gefühl für Melodie-Spannungen, überhaupt für Spannungszuſtände in der Muſik, gehabt), die weiten Sprünge, die feine Ziſelierung der Konturen (in dem graziös verſpielten dritten Satz — man beachte auch da wieder die feine und elegante Baßführung), überhaupt die beſondere Art ſeiner Melismatik, die überall, wo man ihr begegnet, ganz unverkennbar iſt, die Abweſenheit jeden muſikaliſchen Füllſels (der Klavierpart geht — den langſamen Satz ausgenommen — ſo gut wie an keiner Stelle über die reine Zweiſtimmigkeit hinaus) und vereinzelt begegnet man auch den Klangſchärfungen, die ſo völlig motiviert und ſo einleuchtend ſind, daß man nicht begreift, wie es Leute hat geben können, die ſich über ſie aufgeregt haben.

Das Jahr darauf hat die *Symphonie* gebracht (komponiert 1930, C-dur; Manuſkript). Er hat in ihr ſeine ganze kompoſitoriſche Erfahrung zuſammengefaßt und er hat an ihr mehr gehängt als an irgendeinem ſeiner anderen Werke. Wieviel Erlebtes in ihr ſteckt — trotz der Objektivität der Geſtaltung, die er angeſtrebt hat — verrät der langſame Satz; die Bratſche beginnt ihn gleichſam monologiſierend im weitgeſpannten Melodiebogen über einem geheimnisvoll abwärtsſchreitenden Baß-Thema — man könnte für einen Augenblick glauben, es ſolle eine Paſſacaglia daraus werden . . . Er iſt nie ganz zufrieden geweſen mit der Symphonie und es haben ſich aus der letzten Zeit Skizzen vorgefunden, in denen er, wohl im Anſchluß an die Aufführung der Symphonie durch Weisbach im vergangenen Jahr, eine Uminſtrumentierung des erſten Trios zum Scherzo verſucht hat.

Auf dem Muſikfeſt in Zürich, 1932, iſt die *Frauentanzkantate* (komponiert 1931,

für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester — wieder nach altdeutschen Texten; Verlag Breitkopf und Härtel) uraufgeführt worden. Sie hat ausgesprochen eine gute Presse gehabt, nicht nur eine gute, sondern sogar eine ausgezeichnete Presse — aber es hat der Verbreitung des Werks wenig geholfen. Es war wohl schon die Zeit, wo der Funkkritiker Bartels dem Komponisten Bartels im Weg zu stehen begonnen hatte, sonst wäre die Nichtbeachtung kaum zu verstehen. Es ist ein so musizierfreudiges Stück! Wieder ist alles hell und durchsichtig im Klang; überall wird die gute Laune sichtbar, ein Stück Verträumtheit ist auch darin und ein Schuß Ironie . . . Es sollen bei den Chorsachen nicht die Suite für Männerchor (komponiert 1926) und die Hymnen an das Brot (komponiert 1927, beide a cappella, beide Manuskript) zu erwähnen vergessen werden. In den Hymnen gibt es harmonisch und in der Stimmführung manches, was den Musiker interessieren muß — im ganzen gesehen, wird man wohl sagen dürfen, daß der Weg, auf den ihn die Beschäftigung mit dem a cappella-Stil geführt hat, für ihn ein Seitenweg gewesen ist.

Von 1933 an werden die Eintragungen in sein musikalisches Tagebuch immer spärlicher. Es gibt ganze Jahreslücken; alles in allem sind bis Ende 1936 elf Lied-Bearbeitungen entstanden, von denen die meisten auf Vorlagen aus dem Jahr 1923 zurückgehen. Es sind Bearbeitungen, die ganz den Wert von Neukompositionen haben. Die ursprünglichen Vorlagen haben sich manche Streckungen und oder auch Verdichtungen der Form gefallen lassen müssen, keine Note, die überflüssig schien, ist stehen geblieben, es ist alles gewissermaßen auf eine letzte, gültige Formel gebracht. Die Intensität des Ausdrucks könnte in manchen der Lieder, etwa in den „Landsknechten", nicht mehr gesteigert werden und um dieser Intensität willen wird man auch die klanglichen Härten hinzunehmen haben . . . Über den späten Liedern liegt eine Reife und eine Distanziertheit des Gefühls, die völlig überraschen muß. Sie führen die Entwicklungsreihe, die bei den Minnesängen beginnt, zu ihrem Ende. Sie sind gewissermaßen ein Abschluß. Man möchte über den Lyriker Bartels wohl noch mehr sagen. Vielleicht kann es später einmal geschehen. Er ist auch als Lieder-Komponist schwer einzuordnen, er ist auch da er selber und eigentlich ohne Vorbild. Doch soll wenigstens die Text-Frage kurz berührt werden. Seine Vorliebe für die altdeutschen Minnesänger ist zu auffallend. Mindestens von 1923 an hat er keine anderen Texte mehr gewählt. Das Buch mit den Minnesängern in der Übertragung von Wolters ist in all den Jahren nicht mehr von seinem Klavier heruntergekommen. Es hat für ihn etwa die Bedeutung einer lyrischen Hauspostille gehabt, in der er alles gesagt fand, was ihm selber zu sagen am Herzen lag . . .

*

Das ist, beim ersten flüchtigen Überblick, ungefähr das, was da ist. Was da ist, kann uns den Menschen nicht ersetzen. Ein Teil von dem, was uns den Menschen wert gemacht hat, lebt in seiner Musik. Die Werte, die dem einen oder anderen Werk gegeben worden sind, mögen sich noch verschieben, sie müssen sich zu einem Teil überhaupt erst herausstellen, wenn die genügende Anzahl von Aufführungen da ist. Es gibt so viele, die sich ihm in irgendeiner Form persönlich oder sachlich verbunden fühlen durften. Wird von dieser Seite her alles geschehen, um seinem Werk und damit ihm selber über den Tod hinaus zu einer lebendigen Wirkung zu verhelfen? Und wird die Anteilnahme, die sich bei seinem Ableben in so erfreuender und zugleich so bewegender Weise gezeigt hat, von Dauer sein? . . . Das alles sollte eigentlich keine Frage sein.

## Wolfgang von Bartels und die Bruckner-Gesellschaft.

Von Oskar Lang, München.

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft und im besonderem die Münchener Ortsgruppe verlor in dem Heimgegangenen einen der getreuesten Mitarbeiter an ihrem Werk. Seit 1930, dem denkwürdigen Jahr des I. Internationalen Brucknerfestes in München, das noch unter Teilnahme von Franz Schalk stattfand, hat er bei uns im Vorstand das Amt des Schriftführers innegehabt. Nur wer die Summe von Kleinarbeit kennt, die diese organisatorische Tätigkeit, vor allem mit der Vorbereitung der öffentlichen Konzert- und Vortragsabende mit sich

bringt, kann die Mühewaltung ermeſſen, die der Verſtorbene neben ſeinem eigentlichen Beruf als Komponiſt und Funkberichterſtatter der „Münchener Neueſten Nachrichten“ ehrenamtlich mit größter Umſicht und Aufopferung leiſtete. Ihm genügte es keineswegs, die mannigfachen geſchäftlichen Aufgaben, die laufend anfielen, gewiſſenhaft zu erledigen, nein, er ſetzte ſeinen Ehrgeiz darein, in der Münchener Bruckner-Geſellſchaft ein reges muſikaliſches und künſtleriſches Leben zu entfalten, das hohen und immer höheren Anforderungen genügen ſollte; dabei begriff er durchaus die charakteriſtiſche Mittlerrolle zwiſchen dem öffentlichen und privaten Muſikleben, die einer ſolchen Vereinigung zukommt, und ſuchte ſie gerade in dieſen Grenzen auszubauen und zu feſtigen. Eine von freundſchaftlichen Gefühlen getragene Verbundenheit mit dem erſten Vorſitzenden der Geſellſchaft, Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger, ermöglichte es ihm, auch für die Programmgeſtaltung der Winterveranſtaltungen ſeine wertvollen Ratſchläge mitbeizuſteuern; das war um ſo wichtiger, als ihm die aus langjährigem Umgang gewonnene Bekanntſchaft mit den bedeutendſten Kräften des Münchner Muſiklebens die Durchführung der Abende ganz weſentlich erleichterte. Es gab wohl kaum einen Künſtler, der ſich gerade auf ſeine liebenswürdige Aufforderung zur Teilnahme hin nicht gern um der guten Sache willen zur Verfügung geſtellt hätte. So wuchs ihm die Münchener Bruckner-Geſellſchaft immer mehr ans Herz. Er ließ es ſich aber auch nicht nehmen, jeden Abend, ſofern er nur irgend konnte, ſelbſt zu leiten und zu überwachen; meiſt war er lange vor der Zeit im kleinen Odeonsſaal anweſend, um letzte Anordnungen zu treffen, nach ſpeziellen Wünſchen zu fragen und die eintreffenden Gäſte, von denen er die meiſten kannte, perſönlich zu begrüßen. Wie manche werden wohl künftighin ſeinen ſchlichten, aber herzlichen Willkommgruß vermiſſen!

Das alles konnte er nur leiſten aus einer tiefen und leidenſchaftlichen Liebe zu dem Meiſter heraus, deſſen einzigartige Größe ſich ihm ſchon früh erſchloſſen hatte und deſſen überzeitliche und wahrhaft deutſche Sendung er erkannt hatte: A n t o n B r u c k n e r. Sich für ihn einzuſetzen, mitzuhelfen, um ſeine geiſtige Welt, ſeine Botſchaft in Tönen den Menſchen nahe zu bringen, erachtete er als einen edelſten Lebenszweck. Dieſe ideale Geſinnung leitete ihn in ſeinem ganzen Denken und Handeln, und das danken wir ihm.

Es erſchien wie eine Krönung dieſer ſeiner Tätigkeit, daß ihm im vorigen Jahre die bayeriſche Staatsregierung die organiſatoriſche Durchführung des großen Regensburger Brucknerfeſtes, in deſſen Mittelpunkt die feierliche Einweihung der Büſte des Meiſters in der Walhalla ſtand, hinſichtlich der Belange der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft übertrug; um dieſe entſprechend zu vertreten, hat ihn die Vorſtandſchaft der Geſellſchaft zu ihrem ſtellvertretenden Generalſekretär ernannt. Es iſt wohl allen Teilnehmern noch in leuchtender Erinnerung, wie durch den glanzvollen Rahmen des Feſtes die erhabenen Myſterien der Bruckner'ſchen Symphonien eine ganz beſondere Weihe erhielten; hier durfte er es erleben, was es heißt, bei einer ſolchen Aufgabe mitzuwirken. Allerdings die Vorarbeit war mühevoll genug; tauſenderlei galt es zu erwägen, zu überprüfen; bis ins Kleinſte wollte alles durchdacht ſein, ſollte ſich der Ablauf ſtörungsfrei vollziehen. Hier kam ihm ſeine beneidenswert raſche Auffaſſungsgabe, ſeine ſchnelle Entſchlußkraft, die ihn im Augenblick und ohne Zögern Entſcheidungen treffen ließ, weſentlich zu ſtatten, wie nicht minder aber auch ſeine glückliche Fähigkeit Gegenſätze der Auffaſſung, wie ſie in ſolchen Fällen immer auftreten, mit Humor und Takt zu überbrücken. Es iſt mir noch wie geſtern im Gedächtnis, wie wir ihn auf der Fahrt nach Regensburg zufällig im Zug trafen — ein leuchtender Sommertag, an dem er ſich immer wieder labte, prangte durchs Fenſter herein — wie er uns von den Ereigniſſen, die uns erwarteten, erzählte, einzelnes, das er noch nicht verraten durfte, nur andeutend, dann aber auch von ſeiner Arbeit, den zahlloſen Verhandlungen und Beſprechungen, die voraus gegangen waren, von denen eine vollgepreßte Aktenmappe, die neben ihm lag, beredtes Zeugnis ablegte (er hatte es ſich nicht nehmen laſſen, jedes Mitglied der Brucknergeſellſchaft auch hinſichtlich ſeiner Sonderwünſche einzeln zu betreuen). Dabei ſprach er von alldem nur im leichten Plauderton, ohne irgendwie Aufhebens davon zu machen, und auf einige anerkennende Bemerkungen unſererſeits antwortete er mit einer abwehrenden Geſte, wie wenn ſich das alles von ſelbſt verſtehen würde. Man merkte es ihm aber an, wie freigelöſt ſein Weſen war, und wie ihn die Berufung zu dieſer verantwortungsvollen Tätigkeit mit tiefer Befriedigung erfüllte. Was er dann an Ort und Stelle leiſtete, in Zuſammenarbeit mit anderen Vertrauensmännern (vor allem dem Grafen

Kuttulinsky), als spiritus rector, der überall und nirgends war, weiß nur der abzuſchätzen, der einmal Gelegenheit hatte, ſich in einer ähnlichen Sache zu bewähren. Der über alles Erwarten großartige Verlauf des Feſtes, die Wogen der Begeiſterung, die täglich immer höher ſchlugen, mögen ihn denn auch mit Hochgefühlen beſeligt haben; und gewiß war ihm die tiefe Ergriffenheit der Teilnehmer, der Abglanz der Freude auf ihren Geſichtern der ſchönſte Dank für ſeine wochenlange Vorarbeit. Schade, daß er an dem von Guſtav Boſſe veranſtalteten Gemeinſchaftsausflug ins Donautal, der die Feſttage ſo wunderbar abrundete, nicht mehr teilnehmen konnte; ſchon rief ihn eine neue Pflicht nach Frankfurt a. M., zur Tagung des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins", dem er als Lektor und Berater des Vorſtandes jahrelang wertvollſte Dienſte geleiſtet hat.

Viel zu früh, aus einem reichen Schaffen heraus, iſt er uns entriſſen worden. Er war ein heiterer Menſch voll Humor und Lebensfreude, faſt immer, wenn die ernſten Dinge beſprochen waren, zu draſtiſchen Witzen aufgelegt, die ihm niemand verübeln konnte, außer wer vielleicht ahnungslos genug war, den gutmütigen Schalk, der ſich dahinter verbarg, nicht zu erkennen. In muſikaliſchen Dingen leitete ihn ein ſicheres und unbeſtechliches Urteil; wo immer Qualität und Niveau ſich zeigte, war er bereit zur Anerkennung, wo dieſe fehlten, ſcheute er ſich nicht, mit Entſchiedenheit abzulehnen. Sein ſelten ſcharfer Blick für echt und unecht, weſentlich und unweſentlich kam ihm gerade für den Funkbericht ſehr zuſtatten. Wer ihn als Freund gewonnen hatte, konnte ſich auf ihn verlaſſen; mit was man auch zu ihm kam, ſtets war er zu helfen, zu fördern bereit, wo er nur konnte. Sein Andenken wird in uns fortleben; wir werden ihn nicht vergeſſen.

# Hans von Wolzogen †.

Gruß und Dank an den treuen Eckart Bayreuths.

Von Erich Valentin, München.

Noch bis in ſeine letzten Lebenstage hinein aufmerkſam und rege den Dingen der Welt, den Geſchehniſſen und Fragen zugewandt, lebte Hans Paul von Wolzogen für die Bayreuther Sache in ſeinem ſtillen Aſyl. Heilige Ruhe lag über den Räumen, in denen, von aufgeſtapelten Büchern umgeben, der greiſe Wolzogen am unermüdlichen Werk war. Wie ein märchenhaftes Wunder ergreift es einen, wenn man daran denkt, daß er ſechzig Jahre — ſechs Jahrzehnte! — das Amt verwaltete, in das ihn Wagner eingeſetzt hatte.

Einer der letzten Bayreuther aus dem unmittelbaren Kreiſe, aus der perſönlichen Gefolgſchaft Richard Wagners iſt geſtorben. Wenige Monate vor ſeinem neunzigſten Geburtstag. Das heißt alſo: faſt ein Jahrhundert lebte Wolzogen. Man hat, wenn man das bedenkt, das Gefühl, als ſei nunmehr mit dieſem Mann eine Welt zu Grabe getragen, von der man wähnte, ſie ſei längſt, längſt dahingegangen. Als er geboren wurde, flammte die Revolution von 1848 auf. Als er ſtarb, wurde Wirklichkeit, was die großen deutſchen Idealiſten und Kämpfer erſehnt hatten. Einer Sagengeſtalt gleich erſcheint ſo der vornehme, allzeit fröhlich und lebensbereite Mann. Was ihn auszeichnete, ſeine ſchöpferiſche Natur, war das Erbe des Blutes. Der Idealismus war das Erbe des Großvaters, des großen Baumeiſters Karl Friedrich Schinkel. Die muſiſche Begabung kam aus dem Blute der Wolzogen, deren einer ſich der Freundſchaft Schillers rühmen durfte. Bettina von Arnim, die Verehrerin Goethes, ſah er noch. Er ſah — im großväterlichen Haus — den alten Jakob Grimm, erlebte das Begräbnis Alexander von Humboldts und erinnerte ſich noch der hochgewachſenen Geſtalt des alten Chriſtian Rauch und der Geſpräche, die er vernahm, wenn man ſich von Tieck und Schadow, von Anderſen und Clemens Brentano unterhielt. Stolz entſann er ſich des Berichtes, daß Goethe ſeinen Vater als Kind auf die Stirn geküßt und ſein Vater als Student bei Schillers Schwägerin, ſeiner Tante Caroline von Lengefeld, Geld geliehen habe. Und von einer alten Frau im Wolzogenſchen Familiengut zu Kalbsrieth ließ er ſich erzählen von der Charlotte von Kalb, die ſich in glühender Liebe zu Schiller und Jean Paul verzehrte. Er bewunderte die Theatergrößen: Tichatſchek, Niemann und Charlotte Wolter, erlebte 1870 den Berliner „Meiſterſinger"-Skandal

mit, wurde Jünger Wagners, den er auf ſeiner Hochzeitsreiſe 1872 in Bayreuth beſuchte, wenige Wochen nach der Grundſteinlegung zum Feſtſpielhaus. Und drei Jahre ſpäter war er wieder da, bei den erſten Proben in dem faſt fertiggeſtellten Haus. Und wiederum zwei Jahre darauf hielt er, von Wagner gerufen, ſeinen Einzug in Bayreuth. Liſzt, Gobineau, Bülow, Bruckner, Hugo Wolf und der junge Humperdinck kreuzten ſeinen Weg. Henry Thode, Houſton Stewart Chamberlain und Ludwig Schemann ſtanden ihm nahe. Graf Ferdinand Sporck und Hans Sommer, für den er mehrere Operntexte ſchrieb, ſchloſſen ſich mit ihm zu gemeinſamer Arbeit zuſammen. In Urfeld, dem allſommerlichen Aſyl am Walchenſee, feierte er fröhliche Stunden mit Berthold Kellermann, dem Liſzt-Schüler, dem Ernſt von Wolzogen, ſein Stiefbruder, in ſeinem Roman „Der Krafft-Mayr" ein Denkmal geſetzt hat. Hier in Urfeld ſah er einmal nachts König Ludwigs Wagen an ſich vorüberſauſen.

Groß, ſchier unendlich iſt die Fülle der Namen, die Hans von Wolzogens reiches Leben erfüllten. Aus Goethes Zeit klingen ſie herüber in die jüngſte Gegenwart, der der alte Herr, Freund und Glaubensgenoſſe Wilhelm Raabes, mit aller Tiefe ſeines Sinnens angehörte.

Hans von Wolzogen iſt von uns gegangen. Still, ohne Aufſehens, wie er gelebt hat. Er hatte es geahnt, als er im vergangenen Jahre ſeine „Allerletzten Gedichte" herausgab, daß das ſein letzter Gruß ſei. Aber ſein Lebensbuch bleibt lebendig, wie er es ſich einmal gewünſcht hat, lebendig in der Überfülle ſeines Schaffens.

„Bayreuth hat meinem Leben eine Arbeit, eine Aufgabe gegeben und mir den rechten, geraden Weg gewieſen, worauf mein gefeſteter Wille, nie mehr abbiegend, nur noch vorwärtsſchreiten konnte im Dienſte und zugunſten einer großen und guten Sache, einer die deutſche Seele befreienden und veredelnden Kraft. Mochte meine eigene Kraft noch ſo unzulänglich ſein, jene ideale Kraft hat mein Leben geweiht und mich zum Mann gemacht, zum Arbeiter und zum Kämpfer, lebensfreudig und glaubensvoll." Dieſes tiefe Bekenntnis, das Wolzogen in ſeinen „Lebensbildern" (1923) ausſpricht, hat er treulich bis zu ſeiner letzten Stunde heilig gehalten. Wer ſich in Wolzogens Werk vertieft und wer obendrein den vornehmen, edlen Menſchen gekannt hat, weiß das. Sein ganzer Einſatz galt von dem Tage an, da er vor faſt ſiebzig Jahren — genau: im Kriegsjahr 1870, als er in Berlin Sprachkunde und Mythologie ſtudierte — den Berliner „Meiſterſinger"-Skandal miterlebte, Werk und Idee Richard Wagners. „Zur Kritik der Meiſterſinger" hieß ſein erſter Aufſatz. Er leitete die Geſamtheit eines großen umfaſſenden Wagnerſchrifttums ein, in dem ſich Wolzogen mit ehrfürchtiger, ehrlicher und verſtändisvoller Vertiefung in die Gedanken Wagners zum Spruchſprecher ſeiner Sache machte. Vom „Nibelungenmythos in Sage und Literatur" (1876), dem „Thematiſchen Leitfaden durch den Ring", der „Tragödie in Bayreuth", von der Übernahme der ihm von Wagner ſelbſt anvertrauten „Bayreuther Blätter" (die er von 1877 bis 1938 führte!) über die zahlloſen, tiefſchürfenden Schriften zu Wagners Werken, Problemſtellungen — u. a. „Wagner und die Tierwelt" (1890), „E. Th. A. Hoffmann und Richard Wagner" (1906) — bis zu den Teile des früheren Schaffens und neue Erörterungen zuſammenfaſſenden Sammlungen: „Wagner und ſeine Werke" (1924), „Großmeiſter deutſcher Muſik" (1924), „Wohltäterin Muſik", einer Folge von „Geſichten und Gedichten" (1925) und „Muſik und Theater" (1929) erſtreckt ſich die Fülle ſeines ſtets dem Grundſätzlichen nachgehenden Schaffens.

Sein literariſches Werk, zu dem auch ſeine Operndichtungen (u. a. für Hans Sommer, Eugen d'Albert) zu zählen ſind, ſeine Forſchungsſtudien wie die „Poetiſche Lautſymbolik" (1876) und der von Wagner eingeleitete Aufſatz „Über die Verrottung und Errettung der deutſchen Sprache" (1879), ſeine Übertragungen mittelhochdeutſcher Dichtungen und der Edda, ſeine Bearbeitungen wie die des Textes von E. Th. A. Hoffmanns „Undine" (deren muſikaliſche Reviſion Hans Pfitzner vornahm), eben ſeine Tätigkeit als Herausgeber der „Bayreuther Blätter" und Mitarbeiter der „Zeitſchrift für Muſik" vervollſtändigen das Bild dieſes Gelehrten und Künſtlers — Wolzogen hat in ſeiner Jugend auch etliches komponiert —, in dem Vergangenheit und Gegenwart in eins verbunden waren.

Was er 1913 von Wagner ſagte, gilt für ihn: „Denn hier hat einmal ein Großer rein gelebt und Leben gewirkt, das in fruchtbaren menſchlichen Seelen fortkeimt, wächſt, blüht und

wieder blüht für immer neue Lenze des unſterblichen deutſchen Idealismus“. Und ſolange man vom Bayreuth Richard Wagners ſprechen wird — das wird ewig ſein —, wird man auch ſtets in glücklichem Gedenken den Namen Hans von Wolzogens nennen.

# Hans von Wolzogen.

Erinnerungen von Wolfgang Golther, Roſtock i. Mecklenburg.

Mir ward das Glück zuteil, in Hans von Wolzogen von Anfang an den Führer zum Gral zu finden. Schon als Primaner meldete ich mich 1881 zum damaligen Patronatverein, deſſen Mitgliedſchaft gegen ein geringes Jahrgeld zu erwerben war. Ich ſchrieb vorher an Wolzogen und erhielt die Antwort, daß er mich zu den Glücklichen zähle, die „einſt der Kunſt den Lebensathem ihres Berufes verdanken“. Aus Wolzogens Edda-Verdeutſchung und ſeinen Wagner-Büchern gewann ich die erſten Kenntniſſe der Dichtungen des Meiſters und ihrer Vorlagen. Es reizte mich, zu den Quellen ſelber vorzudringen, wozu ich die von Wolzogen empfohlene damals beſte Edda-Ausgabe von Lüning benutzte. Das erſte Parſifal-Jahr 1882 brach an. Trotz der im Herbſt drohenden Schulprüfung, deren Vorbereitung alle freie Zeit beanſpruchte, gelang mir die erſte Fahrt nach Bayreuth zur Aufführung vom 6. Auguſt, die mir den einzigen flüchtigen Anblick des Meiſters, der dem Beifall aus der Mittelloge dankte, vergönnte. Sonſt ſah ich damals gar nichts von Bayreuth, weil vor dem Eindruck des Weiheſpiels alles andere verblaßte. Wiederum hatte Wolzogens ‚Führer‘ mich auf Muſik und Dichtung ſo gut vorbereitet, daß ich das Werk mit tiefſtem Eindruck erleben konnte. Dann ging es zurück nach Stuttgart zur Reifeprüfung. Mein Abgang vom Gymnaſium, das ich wegen ſeiner einſeitigen humaniſtiſchen Richtung nur als Hemmnis für meine deutſchkundlichen Beſchäftigungen empfand, wurde zu einer Huldigung für Richard Wagner, indem ich einen öffentlichen Abſchiedsvortrag über den heiligen Gral hielt, der gedruckt wurde, ſo daß ich ihn Wolzogen ſenden konnte. Er dankte mit den Worten: „Möge Ihnen der ſo glücklich früh erſchaute Gral ein Führer und Leitſtern durchs ganze Leben ſein!“

Als „Patron“ war ich Leſer der Bayreuther Blätter geworden. Wolzogen, den ich bei der erſten Bayreuthfahrt noch nicht zu beſuchen wagte, wurde aus der Ferne, aber vom geweihten Ort aus, mein erſter Lehrer in „Kunſt und Wiſſenſchaft“, noch ehe ich die Hochſchuſe bezog. Das Soldatenjahr 1882/83 mit dem Todestag des Meiſters, den die Stuttgarter Hofbühne ahnungslos am Abend des 13. Februar mit einer „Lohengrin“-Aufführung beſchloß, hemmte meine deutſchkundlichen und künſtleriſchen Beſtrebungen noch mehr als das Gymnaſium. Aber mein ſtrenger Kompagniechef vergönnte mir doch, den „Parſifal“ von 1883 mitzuerleben, wozu der urweiſe Feldwebel nach dem vorgeſchriebenen Schema mich in „meine Heimat Bayreuth“ beurlaubte. Seitdem erblickte ich in Bayreuth meine wirkliche Heimat. Und diesmal ſuchte ich Wolzogen auf, der mich freundlich aufnahm. Nach Stuttgart war 1882/83 Ferdinand Jäger, der einzige Sänger, der ſich für die Stilbildungsſchule in Bayreuth eingefunden, verſchlagen worden, ein Fremdling im Theaterbetrieb. Leider habe ich damals in den Mühen des Dienſtes verſäumt, ihn aufzuſuchen. Ich durfte aber Wolzogen, der ihm befreundet war, erzählen, daß Jäger ſoweit als möglich die grundſchlechten Vorſtellungen etwas zu heben verſtand: er ſang zum erſten Male in Stuttgart: „Zum Heil den Sündigen zu führen“ und ſetzte das „Geheimnis“ im 2. Akt des „Lohengrin“ durch. Wolzogen nahm meinen Bericht mit ſichtlicher Freude auf. Im Herbſt 1883 überſiedelte ich nach München, wo ich das Glück hatte, mit einem andern Bayreuth-Genoſſen, dem Grafen Sporck, in lebhaften und dauernden Verkehr zu treten. Zur Zentralleitung des Wagner-Vereins wurde ich auf ſeine Veranlaſſung herangezogen. Sporck war mit Wolzogen eng befreundet und beide blieben mir zeitlebens wohlgeſinnt. Dem geiſtvollen, aber für Uneingeweihte kaum verſtändlichen Geſpräch und Briefwechſel der beiden zu folgen, war ein Hochgenuß, aus dem mir viele Einzelheiten im Gedächtnis haften. Im „Zentralleiterwagen“, wie Sporck ſagte, fuhren wir zum Feſtſpiel 1884 von München nach Bayreuth. Jetzt hatte ich, trotz meiner Jugend, bereits im Rate „Stimm und Sitz“. Der Gedankenaustauſch mit Wolzogen geſtaltete ſich immer reger. Er forderte mich

zu Beiträgen für die Blätter auf. Zuerst schrieb ich 1885 über König Marke, der auf einigen Bühnen als 70jähriger weißbärtiger Greis dargestellt wurde, während ich ihn für 50jährig erklärte. Der Aufsatz entfesselte einen Streit um „des Königs Bart", ich war durch Wolzogen „sensationell" in die Wagner-Literatur eingeführt! Der Bayreuther „Tristan" von 1886 brachte zum Ärger der Gegner „meinen" Marke auf die Bühne. Eine Arbeit über „Lohengrin im Verhältnis zu den mittelalterlichen Kulturzuständen" 1886 bahnte mir den Weg zur Höhe, indem Frau Cosima Wagner mich später bei Vorbereitung des Bayreuther „Lohengrin" für Nachweis der vom Meister benützten oder für die Darstellung wichtigen Quellen zu Rate zog. Wolzogen kam öfters nach München zu Vorträgen, Vorstellungen und Versammlungen, so daß ich dadurch Gelegenheit zu persönlichem Verkehr auch außerhalb Bayreuths hatte. Am schönsten waren die am Walchensee verbrachten Stunden, wo Sporck ein Landhaus besaß und Wolzogen beim Fischer wohnte. Einmal fuhren Sporck, Wolzogen, Oskar Merz, der Kunstbetrachter der Münchener Neuesten Nachrichten, und ich über den See, um den Hochkopf zu besteigen, der von Erinnerungen an den König und Meister geheimnisvoll umwittert war. Damals waren die Quellen noch nicht zugänglich, die heute Einblick in die Tage vom 9.—21. August 1865 gewähren. Oskar Merz entdeckte durch ein Spalte an der Zimmerwand ein Bild des Meisters mit den Worten der Isolde: „Höre ich nur diese Weise", dasselbe Bild, dessen der König im Brief vom 22. Mai 1875 gedenkt. Inzwischen war ich durch die Promotion dem Abschluß der Studien nahe gerückt. Wolzogen widmete mir sein Bild mit den Worten, daß ich „durch Richard Wagner werden solle, was wegen Richard Wagner nicht werden konnte Hans von Wolzogen". Unser Bildungsgang verlief insofern verschieden, als er von deutschkundlicher Forschung zu Richard Wagner kam, ich von Richard Wagner zum germanischen Altertum und zur mittelalterlichen Dichtung. Er blieb freier Schriftsteller im Dienste des Meisters, ich verfocht den Bayreuther Gedanken an der Hochschule, was im Hinblick auf eine künftige Professur nicht ungefährlich war. Beim Festspiel 1889 führte mich Wolzogen endlich in Wahnfried ein, das ich bislang nur in ehrfurchtsvoller Scheu von außen betrachtet hatte. Beim Empfangsabend wurde ich Frau Wagner vorgestellt und sah und sprach sie von da ab oft und lange in München und Bayreuth. Zweimal war ich außer der Festspielzeit in Bayreuth. Im Mai 1897 kam ich von einer Erlanger Übung auf der Heimfahrt nach Rostock über Bayreuth und war mittags zu Gast bei Wolzogen, der mich durch sein Pförtchen in den Garten von Wahnfried zum Grabe des Meisters geleitete. Im November 1903 wurde ich wegen Herausgabe der Wesendonk-Briefe von Frau Wagner nach Bayreuth berufen und verbrachte eine Nacht im Hause Siegfrieds, wo ich die damals noch geheime Lebensbeschreibung des Meisters einsehen durfte, um andern Tags über die Frage der Veröffentlichung zu verhandeln. Es waren tief erregende, unvergeßliche Stunden in Wahnfried mit der Meisterin und bei Wolzogen.

Meine Mitarbeit an den Blättern, die Wolzogen bis zuletzt nicht nur leitete, sondern zum großen und besten Teil auch schrieb, verschaffte mir viele Briefe, die immer gehaltvoll, aber auch schwer leserlich (vgl. Wagners Brief aus Rom vom 23. Nov. 1876) waren. Wolzogens Handschrift blieb bis zum letzten Tage unverändert. Zu jedem Festspieljahr gehörte ein Besuch in seinem Heim, auch noch in den letzten Jahren, wo hohen Alters Mühen ihm Schonung geboten und nur das Anhören einzelner Akte im Festspielhaus verstatteten. Ich fand ihn noch 1937 geistig lebendig wie immer, wennschon die Pflegerin dem Besucher nur eine kurze Frist erlaubte. Hie und da gelangten Besorgnis erregende Berichte über seinen Gesundheitszustand zu uns, aber er schien noch für lange gefeit gegen die Macht des Todes. Den letzten Jahrgang, den 61. der Blätter, hatte er schon zu Beginn des Jahres vollkommen druckfertig vorbereitet. Das Frühlingsstück 1938 enthält noch zwei Beiträge: ein letztes Wort an Ludwig Schemann (gest. 13. 2. 28) und einen Nachruf auf Bayreuths erste Elisabeth, die ihm befreundete Elisa Wiborg. Auf unsern Glückwunsch zu seinem Geburtstag (13. November) dankte er mit einigen Versen:

Nun tret' ich hinüber in's neunzigste Jahr,
nicht glaub' ich, daß ich's vollende.
Daß ich so lange gewandert war,
welch' eine Gnadenspende!

Noch zum 25. Mai sandte er mir „altgetreu verbunden Bayreuther Heilgruß". Ich dankte ihm in der Hoffnung auf Wiedersehen beim „Tristan" 1938. Da traf am 2. Juni die Mitteilung des Gauleiters über den Heimgang des „allzeit getreuen Weggenossen des Meisters" ein. Nun ruht er auf dem Friedhof von St. Georgen mit dem Ausblick aufs Festspielhaus. Dorthin zum toten Freund geht unser nächster Besuch in Bayreuth.

# Alfred Lorenz.

Zu seinem 70. Geburtstage.

Von Max von Millenkovich-Morold, Wien.

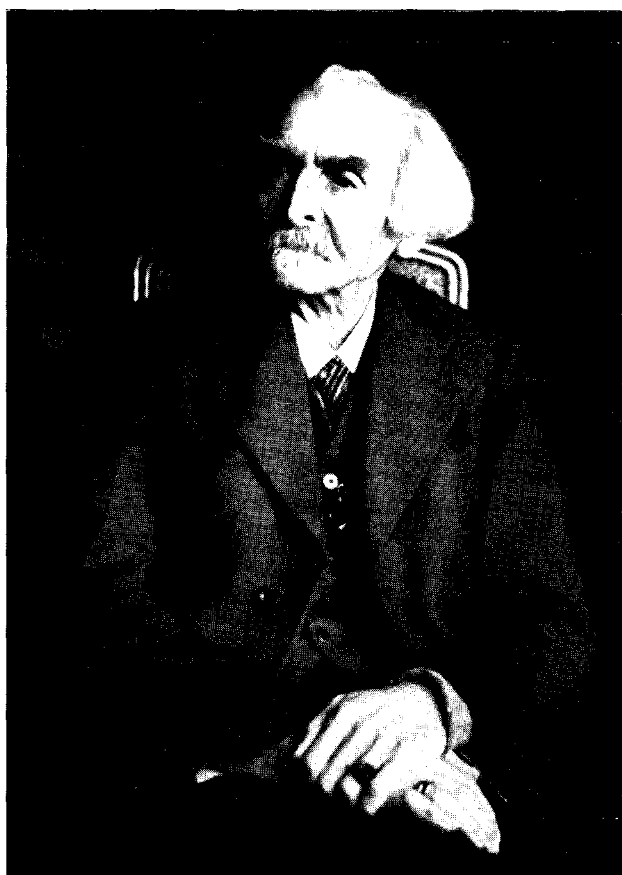
Jeder Mensch hat eine Aufgabe. Wer sie erkennt und tatkräftig zu erfüllen weiß, der ist glücklich zu preisen; denn er hat sein Lebensziel gefunden und sein Wirken kann nicht verloren gehen. So betrachtet ist der Fall Lorenz ein ganz besonderer Glücksfall, für ihn und für uns alle.

Alfred Ottokar Lorenz ist am 11. Juli 1868 in Wien geboren. Sein Vater war der Geschichtsforscher Dr. Ottokar Lorenz an der Wiener Universität, dessen Forschungsergebnisse auch die Arbeiten seines Sohnes wesentlich befruchtet haben. Nachdem Alfred das Schottengymnasium in Wien beendigt hatte, widmete er sich dem Studium der Rechtswissenschaften an den Universitäten in Jena, Leipzig und Berlin. Gleichzeitig aber spürte er schon den Drang zur Tonkunst in sich. In Berlin war er Vorsitzender des Akademischen Richard Wagner-Vereines und schon damals beschäftigte er sich lerneifrig und wahrheitsuchend mit den Grundgesetzen des noch vielfach mißverstandenen und bekämpften Wagnerschen Schaffens. Es dauerte nicht lange, bis er vollständig zur Tonkunst überging. Die musikwissenschaftlichen Studien betrieb er bei Philipp Spitta, der ihn in die Welt Bachs einführte, den praktischen Unterricht genoß er bei Rudolf Radecke und Karl Schulz-Schwerin. Er betrat die Dirigentenlaufbahn, die ihn nach Königsberg, Libau und Elberfeld führte, bis er als Solorepetitor an die Münchner Oper kam. Von dort wurde er an das Coburger Hoftheater berufen, zuerst als Chordirektor, dann rückte er zum zweiten und zum ersten Kapellmeister vor. 1902 war er Assistent bei den Bayreuther Festspielen, 1903 hatte er eine Vertretung beim Stuttgarter Hoftheater. Neben dem Theaterdienst in Coburg und in Gotha fiel ihm auch die Leitung des Coburger Oratorienvereines und des Gothaer Musikvereines zu. Mit der Hofkapelle veranstaltete er Sinfoniekonzerte. So machte er sich im Laufe der Jahre nicht nur mit den klassischen Meisterwerken, sondern auch mit dem Besten und Erfolgreichsten des neuzeitlichen Schaffens innig vertraut und konnte zu seiner Genugtuung manche bedeutsame Erstaufführung für Coburg und Gotha zustandebringen. Viele Werke von d'Albert, Bossi, Draeseke, Graener, Humperdinck, Pfitzner, Reger, Schillings, Strauß, Thuille, Waltershausen, Wolff-Ferrari, auch sonst wenig beachtete, sind durch ihn den Musikfreunden des Landes bekannt geworden. Daneben aber gab es die h-moll-Messe, die Matthäus-Passion und 17 Kantaten von Bach, alle Sinfonien und Konzerte von Beethoven, und natürlich Berlioz und Wagner, Liszt und Bruckner. Lorenz hat für ein reges und fruchtbares Musikleben in seinem Wirkungskreise unendlich viel getan und der verdiente Lohn war, neben mannigfachen Auszeichnungen, die Ernennung zum Generalmusikdirektor 1917. Zwei Jahre später wurde er, gewissermaßen ein Kriegsopfer, „zur Disposition gestellt". Er siedelte nach München über und begann dort von neuem die ernstesten musikwissenschaftlichen Studien, so bei Adolf Sandberger, der gleich ihm ein Schüler Spittas war. 1922 wurde er „summa cum laude" zum Doktor promoviert, im nächsten Jahre mit den musiktheoretischen Kursen an der Münchner Universität betraut. Am 9. November 1923 hielt er die erste Vorlesung. 1926 wurde er zum Honorarprofessor ernannt. Auch als Vortragender außerhalb der Universität und als Schriftsteller ist er seither ungemein fleißig gewesen und sein 70. Geburtstag würde unter allen Umständen in einer gewissenhaften musikalischen Zeitschrift nach Gebühr vermerkt werden. Wir haben wenige so tüchtige Kapellmeister, so bedeutende Gelehrte und so *begeisterte* Musiker wie Alfred Lorenz. Aber das alles war noch nicht seine Aufgabe. Seine Verbindung mit der Münchner Universität zeigte ihm erst den

Weg zum Ziele. In diesem Sinne war es eigentlich auch ein Glücksfall, daß die Ungerechtigkeit und Willkür der ersten Nachkriegszeit seiner Tätigkeit in Coburg ein Ende bereitete.

Als Wagner noch umstritten war, wurde immer wieder geltend gemacht, daß er alte Formen zertrümmert habe und überhaupt kein Meister der Form sei. Demgegenüber mußten freilich alle denkenden Wagnerianer darauf hinweisen, daß eine so starke und tiefe Wirkung, wie sie von Wagner ausging, ohne Gesetzmäßigkeit des Schaffens, ohne eine große innere Form, in der alles sich zwangsläufig entwickelt, gar nicht möglich ist. Die genialsten Eingebungen, die blühendste Erfindungsgabe, die raffinierteste Technik sind durch Formlosigkeit zur Ohnmacht verurteilt. Eben weil der Musik nicht mit Begriffen und dem Verstande beizukommen ist, muß das Gefühl ganz sicher getragen werden von der Notwendigkeit des musikalischen Geschehens, von der Folgerichtigkeit der in den Tönen ausgedrückten Seelenbewegung. Auf die sogenannte äußere Form, auf die Einhaltung bestimmter hergebrachter Regeln kommt es dabei nicht an. Aber die innere Form, also die Gesetzmäßigkeit des Ausdrucks, wird gerade in der Musik auch aus äußeren Merkmalen zu erschließen sein, da ja hier Form und Inhalt überhaupt nicht getrennt werden können, da jede musikalische Regung sich in Melos, Rhythmus und Harmonie kundgibt und daher alle Gegensätze und alle Steigerungen, die wir als den Inhalt der Musik bezeichnen können, sich auch im Melodischen, in der Harmonik, im Stimmengeflecht und besonders in der Periodenbildung, im Aufbau des Tonstückes kenntlich sein müssen. Wer sollte dies besser wissen und wer hat bessere Gelegenheit, es jeden, der hören will, auch fühlen zu lassen, als der Kapellmeister, der Leiter einer Aufführung, der ja seinem Vorhaben nicht gerecht wird, wenn er nicht — bewußt oder unbewußt — die Form gestaltet und durch sie den Inhalt erschließt. Lorenz hat in seinen Coburger Lehrjahren die Einheitlichkeit, Mannigfaltigkeit und Unbedingtheit der Wagnerschen Form immer stärker empfunden, immer klarer erfaßt. Durch seine Gelehrtenarbeit in München erwuchs ihm der Drang, die Fähigkeit und die Gelegenheit, seine Erkenntnis und seine Überzeugung durch das Wort zu verkünden und damit die Durchforschung und Erklärung des Wagnerschen Kunstwerkes mit der wichtigsten Einsicht, die allen sonstigen Arbeiten hätte vorangehen sollen, die Wagner selbst bei seinen Anhängern schmerzlich vermißte, endlich und endgültig zu krönen. Nur weil die einwandfreie, die in ihrer Art vollendete Form bei einer großen und tief wirkenden Schöpfung sich von selbst versteht, konnte diese Seite des Wagnerschen Schaffens so lange vernachläßigt werden. Aber es war die höchste Zeit, daß eine Wissenschaft und eine Gelehrsamkeit, denen sonst die kleinsten und die verborgensten Dinge ein willkommener Gegenstand für ihren Scharfsinn und ihr Darstellungsvermögen sind, daß sie sich mit der Form bei Wagner, die — was sich wieder von selbst versteht — nicht nur eine musikalische, sondern zugleich eine dichterische Form ist, eindringlich genug beschäftigten, um zu einer neuen, umfassenderen Anschauung Wagners zu gelangen und nutzbringende Lehren für Künstler und Kunstkenner daraus abzuleiten.

Lorenz folgte seinem Stern, als er für seine Doktorarbeit „Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in Richard Wagners Ring des Nibelungen" wählte. Dies war der Grundstein, auf dem er sein mächtiges Gebäude errichtete: das vierbändige Werk „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner (I. Der Ring des Nibelungen, II. Tristan und Isolde, III. Die Meistersinger von Nürnberg, IV. Parsifal)", das in den Jahren 1924—33 bei Max Hesse in Berlin erschienen ist. Den Lesern unserer Zeitschrift, ja der gebildeten Welt braucht heute nicht mehr gesagt zu werden, was hier geleistet wurde. Soweit die Geheimnisse des Schaffens der Deutung durch Worte zugänglich sind, ist hier in der Tat alles „erklärt", was früher an der Form Wagners rätselhaft oder unvollkommen erschienen ist. Es fällt hier aber auch ein ganz neues Licht auf den Formbegriff, und die bereits zu gedankenlosen Formeln erstarrte musikalische Formenlehre empfängt von hier Leben und Befruchtung. Ich verweise auf meine Besprechung der beiden letzten Bände (Meistersinger und Parsifal) im Januar-Hefte 1932 und im April-Hefte 1934. Daß durch Lorenz ungewohnte Fachausdrücke wie Barform und Bogenform zum Gemeingut aller Musikkundigen geworden sind, ist zwar an sich ein Beweis, daß Lorenz wirkliche Entdeckungen gemacht hat, wiegt aber fast leicht gegenüber der geistigen Bedeutung seines zunächst nur beschreibenden und zergliedernden Ver-



ZFM Archiv

Hans von Wolzogen

geb. 13. November 1848, gest. 2. Juni 1938



Univ. Prof. Dr. Alfred Lorenz

Herzogl. Generalmusikdirektor i. R.

geb. 11. Juli 1868

(nach einem Ölgemälde von Oskar Michaelis, München)

fahrens, gegenüber der einheitlichen Betrachtung des Wagnerschen Kunstwerkes, die den musikalisch-dichterischen Gestaltungswillen des Bayreuther Meisters ganz rein erfaßt und unserem Verständnisse unmittelbar naherückt, eben dadurch aber auch, bei der Verwandtschaft und Verbundenheit aller Meister und aller Künste, schon die Grundlagen einer allgemeinen Ästhetik erreicht. Auch die längst geheiligte Form Mozarts und Beethovens, die noch immer angezweifelte Schuberts und Bruckners treten uns in bestimmter Weise, anders als vorher, entgegen. Zugleich enthüllt sich uns die Form des Dramas und das Wesen des Gesamtkunstwerkes. Unermüdlich redend und schreibend hat Lorenz sein Hauptwerk durch viele kleinere Arbeiten ergänzt, in denen er auch auf die früheren Werke Wagners, in denen „seine" Form noch nicht so deutlich erkennbar ist, zurückgriff und andererseits die Instrumentation heranzog, die im sinfonischen Werke niemals Kleid oder Aufputz, sondern ein Teil des Ausdrucks ist, also auch zur inneren Form gehört. Durch Alfred Lorenz sind wir in der Überzeugung bestärkt worden, daß nicht nur das Schaffen Wagners eine bisher unübertroffene Verwirklichung des von ihm erträumten Gesamtkunstwerkes ist, sondern daß auch die Kunstlehre, die Weltanschauung, die Persönlichkeit und der heldenhafte Lebenslauf Wagners eigentlich alles enthalten und berühren, was die Kunst und ihren Wert für das Dasein kennzeichnet und begründet. So ist es nicht ein Nebenwerk und nicht ein Sprung in fremdes Gebiet, wenn Lorenz uns auch die bei Bernhard Hahnefeld in Berlin erschienene Auswahl aus Wagners Schriften und Briefen mit verbindenden und erläuternden Bemerkungen vorlegt. Diese beiden stattlichen Bände sind geradezu eine notwendige Ergänzung zu dem Werk über die Form. Nun erwarten wir nur noch das Letzte und in gewissem Sinne Allerwichtigste, was Lorenz uns versprochen hat und wozu ihm der Himmel noch viele Jahre voll Gesundheit und Arbeitsfreude schenken möge: seine allgemeine musikalische Formenlehre.

Was Lorenz sonst geleistet hat, seine zahllosen Abhandlungen in Zeitschriften und Jahrbüchern über alte und neue Musik, über darstellende Künstler, über das Bühnenbild, über verschiedenartige musikwissenschaftliche Fragen, sein kleines, aber gehaltvolles und aufschlußreiches Buch „Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" (Max Hesse), sein zweibändiges Werk über Alessandro Scarlatti, seine Mitarbeit an den Denkmälern der Tonkunst in Bayern und an der kritischen Gesamtausgabe der Werke Karl Maria von Webers, endlich seine eigenen Tonschöpfungen, darunter das Bühnenwerk „Helgas Erwachen", die sinfonischen Dichtungen „Bergfahrt" und „Columbus", eine Musik zur Orestie des Aischylos, ein herrlich schönes Klavierquintett und anderes, das alles ergänzt und rundet das eindrucksvolle Bild seines Wirkens und Strebens und sichert ihm unter allen Umständen das ehrendste Gedenken. Unsterblich aber ist er durch seine Wagner-Forschung. Solange der Meister von Bayreuth als herrliche Erfüllung urdeutschen Sehnens und germanischer Schöpferkraft uns das bleibt, was er heute ist und mit jedem Tage noch mehr wird, so lange wird auch unter denen, die zum Meister hinführen oder in ihm den Ausgangspunkt für neue Wege erkannt haben, Alfred Lorenz mit an allererster Stelle stehen.

# Worte des Sehers.

## Aus Richard Wagners Schriften und Briefen.

Mitgeteilt von Alfred Lorenz, München.

„Der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter; der wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet." (V. 74 = I. 334)[1]

### Staat.

„Meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme." (Brief an Uhlig, 27. 12. 49 = I. 312.)

[1] Die Angabe der Stellen geschieht nicht aus gelehrter Kleinlichkeit, sondern um zum Weiterlesen anzuregen. Die ersten Ziffern beziehen sich auf die Volksausgabe der „Sämtlichen Schriften und Briefe" (16 Bände), die anderen auf mein Buch: „Richard Wagner. Schriften und Briefe" (2 Bände). Verlag von Bernhard Hahnefeld, Berlin NW.

„Wittert ihr hierin etwa Lehren des Kommunismus? Seid ihr töricht oder böswillig genug, die notwendige Erlöſung des Menſchengeſchlechtes von der plumpeſten und entſittlichendſten Knechtſchaft gemeinſter Materie als gleichbedeutend mit der Ausführung der abgeſchmackteſten und ſinnloſeſten Lehre, der des Kommunismus, zu erklären?“ (XII. 223 = I. 127.)

„Die kürzeſte Dauer ſeiner Herrſchaft würde hinreichen, alle Errungenſchaften einer zweitauſendjährigen Ziviliſation auf vielleicht lange Zeit ſpurlos auszurotten.“ (XII. 224 = I. 127.)

„In Wahrheit bewährt ſich die jahrtauſendelange Revolution des Menſchentums faſt nur im Geiſte der Reaktion: ſie hat den ſchönen freien Menſchen zum Sklaventum herabgezogen; der Sklave iſt nicht frei, ſondern der Freie iſt Sklave geworden.“ (III. 26/27 = I. 171 f.)

„Wo unſere undeutſchen Barbaren ſitzen, wiſſen wir: als Erkorene des ‚ſuffrage universel‘ treffen wir ſie in dem Parlamente an, das von allem weiß, nur nichts vom Sitze der deutſchen Kraft . . . dies iſt unleugbar die deutſche Arbeit. . . . Was macht unſer ‚ſuffrage-universel-Parlament‘ mit den deutſchen Arbeitern? Es zwingt die Tüchtigſten zur Auswanderung und läßt den Reſt in Armut, Laſter und abſurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen.“ (X. 130 f. = II. 366.)

„Die Monarchie, d. h. die Alleinherrſchaft iſt eine Lüge, ſie iſt es durch den Konſtitutionalismus geworden.“ Dieſer iſt ein „fremdartiger, undeutſcher Begriff“. (XII. 226 und 228 = I. 130 und 132.)

„All unſer Liberalismus war ein nicht ſehr hellſehendes Geiſtesſpiel, indem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntnis dieſes Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm.“ (V. 67 = I. 327.)

„Hatten die Regierungen es ſich zur Maxime gemacht, die deutſchen Völker nur nach dem Maße der franzöſiſchen Zuſtände zu beurteilen, ſo fanden ſich auch diejenigen Unternehmer ein, welche vom Standpunkte des unterdrückten deutſchen Volksgeiſtes aus nach franzöſiſcher Maxime zu den Regierungen hinaufblickten. Der Demagoge war nun wirklich da; aber welch’ klägliche Aftergeburt! . . . Ich ſtehe nicht an, die ſeitdem vorgekommenen Revolutionen in Deutſchland als ganz undeutſch zu bezeichnen. Die „Demokratie“ iſt in Deutſchland ein durchaus überſetztes Weſen. Sie exiſtiert nur in der „Preſſe“, und was dieſe deutſche Preſſe iſt, darüber muß man ſich eben klar werden. Das Widerwärtige iſt nun aber, daß dem verkannten und verletzten deutſchen Volksgeiſte dieſe überſetzte franzöſiſch-jüdiſch-deutſche Demokratie wirklich Anhalt, Vorwand und eine täuſchende Umkleidung entnehmen konnte. Um Anhang im Volke zu haben, gebärdete ſich die „Demokratie“ deutſch und „Deutſchtum“, „deutſcher Geiſt“, „deutſche Redlichkeit“, „deutſche Freiheit“, „deutſche Sittlichkeit“ wurden nun Schlagwörter, die niemanden mehr anwidern konnten als den, der wirkliche deutſche Bildung in ſich hatte und nun mit Trauer der ſonderbaren Komödie zuſehen mußte, wie Agitatoren aus einem nichtdeutſchen Volksſtamme für ihn plädierten, ohne den Verteidigten auch nur zu Worte kommen zu laſſen. Die erſtaunliche Erfolgloſigkeit der ſo lärmenden Bewegung von 1848 erklärt ſich leicht aus dieſem ſeltſamen Umſtande, daß der eigentliche wahrhafte Deutſche ſich und ſeinen Namen ſo plötzlich von einer Menſchenart vertreten fand, die ihm ganz fremd war.“ (X. 50 f. = II. 342 f.)

„Unſere modernen Staaten ſind inſofern die unnatürlichſten Vereinigungen der Menſchen, weil ſie an und für ſich nur durch äußere Willkür, z. B. dynaſtiſche Familienintereſſen entſtanden, eine gewiſſe Anzahl von Menſchen ein für allemal zu einem Zwecke zuſammenſpannen, der einem ihnen gemeinſamen Bedürfniſſe entweder nie entſprochen hat, oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen allen doch keineswegs mehr gemeinſam iſt.“ (III. 168 = I. 300 f.)

Öſterreich — „eine unnatürlich zuſammengeworfene Ländermaſſe“. (XII. 227 = I. 131.)

„Das Volk iſt der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinſchaftliche Not empfinden. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinſchaftliche erkennen, oder ſie in einer gemeinſchaftlichen begründet finden.“ (III. 48 = I. 203.)

Nur, wer „ſich empören und angreifen muß, und dieſe Notwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es

gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — nur der gehört jetzt zum Volke, denn er und alle ihm gleichen fühlen eine gemeinsame Not." (III. 174 = I. 307.)

„Erst ... wenn diese Kämpfe durchgefochten sind, möge die Versammlung an die Verfassungsarbeit gehen; denn diese kann nicht eher vorgenommen werden, als bis wir reinen Boden haben." (An Prof. Franz Wigard. 19. 5. 48 = I. 134.)

„Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatze dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbständigkeit." (III. 70 = I. 219.)

„Und weiter wollen wir ... eine allgemeine große Volkswehr ... eine neue Schöpfung, die, nach und nach in das Leben tretend, Heer und Kommunalgarde untergehen lassen in der einen großen, zweckmäßig hergestellten, jeden Standesunterschied vernichtenden Volkswehr." (XII. 221 f. = I. 125.)

„Sind wir ... zur vollkommenen Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft gelangt, geht aus ihr ein freies, allseitig zu voller Tätigkeit erzogenes neues Geschlecht hervor, so haben wir nun erst die Kräfte gewonnen, an die höchsten Aufgaben der Zivilisation zu schreiten: Betätigung, Verbreitung derselben. Nun wollen wir in Schiffen über das Meer fahren, da und dort ein junges Deutschland gründen, es mit den Ergebnissen unseres Ringens und Strebens befruchten, die edelsten, gottähnlichsten Kinder zeugen und erziehen: wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerladen wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen." (XII. 224 = I. 128.)

„Der Deutsche begehrt nichts von außen; aber er will im Innern unbehindert sein. Er erobert nicht, aber er läßt sich auch nicht angreifen." (X. 45 = II. 337.)

„Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die seltsame Erfahrung gemacht, daß die deutsche Öffentlichkeit auf Geister ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist. Dies ist ein schöner, tiefbedeutsamer Zug, wie beschämend er auch für die deutsche Politik sein mag: versenken wir uns in seine Betrachtung, so gewinnen wir in ihm eine ernstliche Mahnung an die deutsche Politik, ihre Schuldigkeit zu tun, weil von ihr dann für die europäischen Gesamtvölker das Heil zu erwarten steht, welches keines von diesen aus seinem eigenen Geiste zu begründen vermag." (VIII. 49 = II. 180.)

## Wirtschaftslehre.

„Wir werden erkennen, daß die menschliche Gesellschaft durch die Tätigkeit ihrer Glieder, nicht aber durch die vermeinte Tätigkeit des Geldes erhalten wird: wir werden den Grundsatz in klarer Überzeugung feststellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden, durch das dieser Grundsatz in das Leben geführt wird, und wie ein böser nächtlicher Alb wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all seinem scheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen und Bankiersspekulationen." (XII. 223 = I. 126 f.)

„Nie hat es dem Gelde gelingen wollen, ein gedeihenvolles Band zwischen Menschen zu knüpfen." (V. 74 = I. 334.)

„... als wir liberalerweise für ‚Freihandel' stimmten: Es war und herrscht zwar viel Not im Lande; der Arbeiter hungert und die Industrie siecht: aber das ‚Geschäft' geht." (X. 53 = II. 345.)

„Nur wer der Minne Macht versagt ... nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold." (Rheingold.)

„Wer ihn besitzt, den sehre die Sorge, und wer ihn nicht hat, nage der Neid!" (Rheingold.)

„So viel Kluges und Vortreffliches über die Erfindung des Geldes und seines Wertes als allvermögender Kulturmacht gedacht, gesagt und geschrieben worden ist, so dürfte doch seiner Anpreisung gegenüber auch der Fluch beachtet werden, dem es von je in Sage und Dichtung ausgesetzt war. Erscheint hier das Gold als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, so läßt unser größter Dichter endlich die Erfindung des Papiergeldes als einen Teufelsspuk

vor ſich gehen. Der verhängnisvolle Ring des Nibelungen als Börſenportefeuille dürfte das ſchauerliche Bild des geſpenſtiſchen Weltbeherrſchers zur Vollendung bringen. Wirklich wird dieſe Herrſchaft von den Vertretern unſerer fortſchrittlichen Ziviliſation als eine geiſtige, ja moraliſche Macht angeſehen, da nun der geſchwundene Glaube durch den „Kredit", dieſe durch die ſtrengſten und raffinierteſten Sicherſtellungen gegen Betrug oder Verluſt unterhaltene Fiktion unſerer gegenſeitigen Redlichkeit erſetzt ſei. . . . Die Kunſt des Geldmachens aus nichts hat unſere Ziviliſation doch ſelbſt erfunden." (X. 268 = II. 421.)

### Sozialismus.

„Bedenkt aber, daß dieſer Pöbel" (heute würden wir ‚Proletariat' ſagen) „keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menſchlichen Natur iſt, ſondern vielmehr das künſtliche Erzeugnis eurer unnatürlichen Kultur." . . . „Ihr intelligenten Egoiſten und egoiſtiſchen Feingebildeten! . . . Weder euch noch dieſen Pöbel verſtehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieſer noch ihr mehr vorhanden ſeid, können wir uns erſt das Vorhandenſein des Volkes vorſtellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo ihr und der Pöbel nicht ſeid, d. h. es lebt mitten unter euch beiden, nur daß ihr nichts von ihm wißt: wißt ihr von ihm, ſo ſeid ihr auch ſchon Volk; denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wiſſen, ohne an ihr teilzuhaben." (III. 173 f. = I. 305 und 306.)

„Wir haben gar keine Bewegung mehr als die ganz entſchieden ſoziale, aber dieſe in einem ganz anderen Sinne, als unſere Sozialiſten ſie ſich träumen laſſen." (Chamberlain. S. 124.)

„Bei dem Theater iſt es das Unglück, daß das Publikum aus Leuten beſteht, die 1 Taler 8 Groſchen — 16 Groſchen — 8 Groſchen — und 4 Groſchen zahlen! Bei euren Konzerten zahlen Alle 16 Groſchen. Das iſt ein großes Glück; ihr habt es mit einer Klaſſe zu tun, und wir mit vielen, wovon die 1 Taler 8 Groſchen Klaſſe die ſchlechteſte und die 4 Groſchen Klaſſe nicht die beſte iſt. Es iſt ein Grauen, für ein ſolches Gemiſch Muſik machen zu ſollen. Und die einzige Rettung iſt, ſich gar nicht um ſie kümmern . . . (An Schumann 21. 9. 43 = I. 106.)

„Beginnen wir, nachdem ſchon der Staatsdienſt, der Armeedienſt wenigſtens kein induſtrielles Gewerbe mehr iſt, mit der Befreiung der öffentlichen Kunſt, weil gerade ihr eine unſäglich hohe Aufgabe, eine ungemein wichtige Tätigkeit bei unſerer ſozialen Bewegung zuzuteilen iſt." (III. 38 = I. 183.)

„Spendet nicht Almoſen, ſondern erkennt das Recht, das von Gott verliehene Menſchenrecht, ſonſt dürftet ihr wohl den Tag erleben, wo die gewaltſam verhöhnte Natur zu einem rohen Kampfe ſich ermannt, deſſen wildes Siegesgeſchrei wirklich jener Kommunismus wäre..." (XII. 223 = I. 127.)

### Religion.

„Seitdem — Religionsſpaltung: ein großes Unglück! Nur eine allgemeine Religion iſt in Wahrheit Religion: verſchiedene, politiſch feſtgeſetzte und ſtaatskontraktlich neben- oder untereinandergeſtellte Bekenntniſſe derſelben bekennen in Wahrheit nur, daß die Religion in ihrer Auflöſung begriffen iſt." (X. 42 = II. 335.)

„Dieſe Jugend war — wunderbar zu ſagen! — fromm, ohne kirchlich geſinnt zu ſein." (VIII. 40 = II. 171.)

„Faſt fürchte ich, es möge uns ſchwer werden, mit unſeren Freunden zu einem Einverſtändnis darüber zu gelangen, was uns für alle Zukunft der wahrhaft erkannte, von aller alexandriniſch-judaiſch-römiſch deſpotiſchen Verunſtaltung gereinigte und erlöſte, unvergleichlich erhaben einfache Erlöſer in der hiſtoriſch erfaßbaren Geſtalt des Jeſus von Nazareth bedeutet und iſt." (An H. v. Wolzogen 17. 1. 80 = II. 376.)

„Erlöſung dem Erlöſer!" (Schlußworte des „Parſifal".)

„Was ihr" (der Kirche) „dagegen zum Verderb ausſchlagen mußte, und endlich zu dem immer ſtärker ſich ausſprechenden ‚Atheismus' unſerer Zeiten führen konnte, war der durch Herrſcherwut eingegebene Gedanke der Zurückführung dieſes Göttlichen am Kreuze auf den jüdiſchen ‚Schöpfer des Himmels und der Erde', mit welchem, als einem zornigen und ſtrafen-

den Gotte, endlich mehr durchzusetzen schien, als mit dem sich selbst opfernden alliebenden Heiland der Armen." (X. 215 = II. 381.)

„Dennoch, indem wir Kirche, Christentum, ja die ganze Erscheinung des Christentums in der Geschichte schonungslos daran geben, sollen unsere Freunde immer wissen, daß dies um jenes Christus willen geschieht, den wir in seiner vollen Reinheit, seiner absoluten Unvergleichlichkeit und Kenntlichkeit wegen, uns erhalten wollen, um ihn mit hinüberzutragen in jene furchtbaren Zeiten, welche dem notwendigen Untergange alles jetzt Bestehenden folgen dürften." (Vorahnung des Bolschewismus!) (An Wolzogen. 17. 1. 80 = II. 376 f.)

„Es bleibt mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischem Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unechten Herkunft wegen von den Juden verachtet waren." (X. 232 = II. 397.)

„Die Teilnahme an dieser Weltherrschaft ihres Jehova glaubten die Juden verscherzen zu können, da sie andererseits Teilnahme an einer Ausbildung der christlichen Religion gewonnen hatten, welche ihnen diese mit allen ihren Erfolgen für Herrschaft, Kultur und Zivilisation im Verlaufe der Zeiten in die Hände zu liefern sehr wohl geeignet war." (X. 231 = II. 396.)

## Rasse.

„Offenbar ist die letzte, die christliche Heilsverkündigung, aus dem Schoße der ungemein mannigfaltigen Rassenvermischung hervorgegangen, welche, von der Entstehung der chaldäisch-assyrischen Reiche an, durch Vermischung weißer Stämme mit der schwarzen Rasse den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches bestimmte . . . . Das Eigentum dieser Rasse ist die römisch-katholische Kirche." (X. 280 = II. 432.)

„Es stünde vielleicht zu hoffen, daß wir in dem Chaos von Impotenz und Unweisheit, welches unser neuer Freund" (Gobineau) „uns aufdeckt, sobald wir es gegen jedes Vorurteil schonungslos durchdringen, selbst einen Weiser auffänden, der uns aus dem Verfalle aufblicken ließe." (X. 35 = II. 328.)

„Die Tugend des Stolzes ist zart und leidet keinen Kompromiß, wie durch Vermischung des Blutes: ohne diese Tugend sagt uns aber die germanische Rasse — nichts. Denn dieser Stolz ist die Seele des Wahrhaftigen, des selbst im dienenden Verhältnisse Freien. Dieser kennt zwar keine Furcht, aber Ehrfurcht, — eine Tugend, deren Namen selbst, seinem rechten Sinne nach, nur der Sprache jener ältesten arischen Völker bekannt ist; während die Ehre selbst den Inbegriff alles persönlichen Wertes ausdrückt, daher sich nicht geben noch auch empfangen läßt, wie wir dies heutzutage in Übung gebracht haben, sondern als Zeugnis göttlicher Herkunft den Helden selbst in schmachvollstem Leiden von jeder Schmach unberührt erhält. So ergibt sich aus Stolz und Ehre die Sitte, unter deren Gesetzen nicht der Besitz den Mann, sondern der Mann den Besitz adelt; was wiederum darin sich ausdrückt, daß ein übermäßiger Besitz für schmachvoll galt und deshalb von dem schnell verteilt wurde, dem er etwa zugefallen war." (X. 278 = II. 431.)

„Genau betrachtet war seit der Regeneration des europäischen Völkerblutes der Deutsche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das Deutsche Wesen." (VIII. 49 = II. 180.)

„Zwei Hauptmomente der Entwicklung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der geschlechtlich nationale" (= rassische) „und der unnationale universelle" (internationale). „. . . in der Vergangenheit haben wir den Abschluß jenes ersteren deutlich vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — soweit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft . . . dem Einflusse der Natur überließ — unter diesem Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel erkennen. Nicht eine wahre Tugend . . ., nicht einen wirklich menschlichen Rechtsbegriff . . ., nicht eine wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte." (III. 61 f. = I. 211 f.)

## Judenfrage.

„. . . konnte dies doch nur auf die Erklärung hin ermöglichen, daß ich die jüdische Rasse für den geborenen Feind der reinen Menschheit und alles Edlen in ihr halte: daß namentlich wir Deutsche an ihnen zu Grunde gehen werden, ist gewiß, und vielleicht bin ich der letzte Deutsche, der sich gegen den bereits alles beherrschenden Judaismus als künstlerischer Mensch aufrecht zu erhalten wußte." (An König Ludwig II. 22. 11. 81 = II. 326.)

„Wir können nun die Bitte um Emanzipierung" (der Juden) „nicht anders als ungemein naiv finden, da wir vielmehr uns in die Notwendigkeit versetzt sehen, um Emanzipierung von den Juden zu kämpfen. Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als emanzipiert: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Tun und Treiben seine Kraft verliert." (V. 68 = I. 328.)

„Daß sie Herr bleiben werden, ist so gewiß, als daß jetzt nicht unsere Fürsten, sondern die Bankiers und die Philister Herren sind." (An Franz Liszt. 18. 4. 51 = I. 347.)

„. . . Jude . . . der plastische Dämon des Verfalles der Menschheit . ." (X. 272 = II. 425.)

„Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt." (V. 76 = I. 336.)

„. . . Federmacht . . . jüdische Journalistik . . ." (X. 57/58 = II. 349.)

„Was den Juden die jetzt so verderblich dünkende Macht unter uns und über uns gegeben hat, scheint von niemandem gefragt oder erwogen werden zu müssen. . . . Tatsache ist die an die Juden erteilte Vollberechtigung, sich in jeder erdenklichen Beziehung als Deutsche anzusehen, — ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autorisiert wurden, sich für Weiße zu halten. Wer sich diesen Vorgang recht wohl überlegt, muß, wenn ihm das eigentlich Lächerliche desselben entgeht, doch wenigstens in das höchste Erstaunen über den Leichtsinn, ja — die Frivolität unserer Staatsautoritäten geraten, die eine so ungeheuere, unabsehbar folgenschwere Umgestaltung unseres Volkswesens, ohne nur einige Besinnung von dem, was sie taten, dekretieren konnten." (X. 265 = II. 418.)

„Als Ergebnis dieser Kultur stellt sich dem die letzte Rechnung ziehenden Juden die Notwendigkeit, Kriege zu führen, sowie die noch viel größere, Geld dafür zu haben, heraus." (X. 266 = II. 419.)

„Denn über eines bin ich mir klar: so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unserer höchsten Kulturtendenzen kundgibt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unläugbar und entscheidend anerkannt werden. Ob der Verfall unserer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist." (VIII. 259 = II. 217.)

## Kunst.

„Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. . . . Mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnisvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfnis auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung mein eigenes Liebesbedürfnis tätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Literat." (IV. 264 = I. 386.)

„Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven . . . und an die Wahrheit der einen unteilbaren Kunst." (I. 135 = I. 77.)

„Mit dieser meiner neuen Konzeption" (Ring des Nibelungen) „trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart." (An Uhlig, 12. 11. 51 = I. 465.)

„Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermutlich ist dieser auch der Quell meiner Kunst." (An Mathilde Wesendonck, 1. 10. 58 = II. 49.)

„Mit Deutſchland ſteht und fällt mein Kunſtideal.“ (An Graf Enzenberg. 15. 6. 66 = II. 159.)

„Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen, wie hoch die Kunſt ihr ehrt, . . . ſo laßt das Volk auch Richter ſein. . . .“ (Meiſterſinger.)

„Daß Volk und Kunſt gleich blüh' und wachſ'!“ (Meiſterſinger.)

„Ehrt eure deutſchen Meiſter, dann bannt ihr gute Geiſter!“ (Meiſterſinger.)

## Deutſchtum.

„Nationale Geſinnung, Stolz und zunächſt dieſer nationalen Geſinnung ſelbſt eine gewiſſe Einſeitigkeit — dieſe müßten uns das rechte Kunſtinſtitut geben.“ (An Gaillard. 31. 8. 47 = I. 120.)

„Zum erſten Male ſah ich den Rhein, — mit hellen Tränen im Auge ſchwur ich armer Künſtler meinem deutſchen Vaterlande ewige Treue.“ (I. 19 = I. 26.)

„Aber nichts mehr von Paris! Dies muß ich für alle Ewigkeit im Rücken liegen laſſen: — *europäiſch* können wir Opernkomponiſten nicht ſein, da heißt es entweder *deutſch* oder *franzöſiſch*!“ (An Lehrs. 7. 4. 43 = I. 98.)

„Übrigens bin ich begierig, wie es mit meiner projektierten Überſiedlung nach Paris wird. Es iſt doch ſchrecklich unpatriotiſch, ſich mitten im Hauptneſt des Feindes der germaniſchen Nation es behaglich machen zu wollen. Die guten Deutſchen ſollten wirklich etwas tun, um ihrem *germaniſcheſten aller germaniſchen* Opernkomponiſten dieſe gräßliche Prüfung zu erſparen.“ (An Franz Liſzt. 8. 5. 59. = II. 67.)

„Meinen unfreiwilligen Pariſer Opernprojekten wünſche ich ebenſo aufrichtig ausweichen zu können.“ (An Uhlig. 16. 9. 49 = I. 195.)

„Hebung eines edlen Selbſtvertrauens der Deutſchen!“ (VIII. 31 = II. 163.)

„Es dürfte als Troſt erſcheinen, daß wir die ‚heroiſchen Weiſen‘, welche er“ (Carlyle) „zur Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in dieſem deutſchen Volke als urvorbeſtimmt erkennen.“ (III. 7 = II. 294.)

„Wie ſollte ein Höchſtes in uns leben, wenn wir das Große nicht mehr zu ehren, ja nur zu erkennen fähig ſind?“ (X. 123 = II. 359.)

„Wenn unſer Schwert in blutig ernſten Kämpfen ſtritt für des deutſchen Reiches Majeſtät . . .“ (Tannhäuſer.)

„Nun iſt es Zeit, des Reiches Ehr' zu wahren; ob Oſt, ob Weſt, das gelte Allen gleich! Was deutſches Land heißt, ſtelle Kampfesſcharen, dann ſchmäht wohl Niemand mehr das deutſche Reich!“ (Lohengrin.)

„Nach Deutſchland ſollen noch in fernſten Tagen des Oſtens Horden ſiegreich niemals zieh'n!“ (Lohengrin.)

„Wie friedſam treuer Sitten, getroſt in Tat und Werk, liegt nicht in Deutſchlands Mitten mein liebes Nürenberg.“ (Meiſterſinger.)

„Im echten Land, im Heimatland, auf eig'ner Weid' und Wonne, im Schein der alten Sonne . . .“ (Triſtan und Iſolde.)

„O einziges, herrliches Volk! Das haſt du gedichtet, und du ſelbſt biſt dieſer Wieland! *Schmiede deine Flügel und ſchwinge dich auf!*“ (III. 177 = I. 309.)

## Die Zukunft.

„Welche Phaſen der Entwicklung dem Deutſchen Volke zugewieſen ſein mögen, iſt ſchwer zu erkennen; unter der vermeintlichen Herrſchaft des freien Willens ſcheint viel an ihm verdorben worden zu ſein . . . Ein freier Wille an der Spitze einer wiederum aus freien Willens-Wahlen hervorgegangenen Volksvertretung wird das ihm gut Dünkende zuſtande bringen, ſo gut wie er vor wenigen Jahren das ihm damals vorteilhaft erſcheinende *Entgegengeſetzte* verfügte. Was dagegen ſein *muß*, wird ſich zeigen, wann alles einmal eben müſſen wird; freilich wird es dann als ein äußerlich auferlegtes Müſſen erſcheinen, wogegen das innere Müſſen nur einem *ſehr großen Geiſte* und *ſympathetiſch produk-*

tiven Herzen aufgehen könnte, wie ſie unſere Welt eben nicht mehr hervorbringt. Unter dem Drange dieſes ihm untrüglich bewußt gewordenen inneren Müſſens würde einem ſo ausgerüſteten Manne eine Kraft erwachſen, welcher kein ſogenannter freier Wille zu widerſtehen vermöchte." (X. 127 f. = II. 363 f.)

# BEETHOVENFEST DER HJ

## Muſikerziehung und Hitlerjugend.

Von Obergebietsführer Karl Cerff, Berlin.

Wer die Hitlerjugend nur von dem äußeren Erſcheinungsbild der Kundgebungen und Aufmärſche kennt und ſie danach beurteilt, wird wohl in ihr die Organiſation der politiſchen und kämpferiſchen Jugend unſeres neuen Staates erkennen, wird ſich aber kein Bild machen können von den vielſeitigen Erziehungsaufgaben, mit denen ſich dieſe Jugend — der Öffentlichkeit oft nicht ſo ſichtbar — beſchäftigt. Es gibt daher auch immer wieder beſorgte Stimmen, die meinen, daß die Jugend in ihrem ſtürmiſchen Drang an weſentlichen Aufgaben unſeres volklichen Lebens vorbei- oder einen falſchen Weg ginge. Dies trifft beſonders für unſere kulturelle Arbeit zu.

Ich freue mich daher, daß ich die Möglichkeit habe, einmal in dieſer Zeitſchrift zu einem Problem Stellung zu nehmen, das im kulturellen Leben unſeres Volkes eines der wichtigſten iſt und daher auch im Brennpunkt der Auseinanderſetzungen ſteht. Muſikerziehung und Hitlerjugend ſind ſicher für manche Begriffe, die man noch nicht hat in Einklang zueinander bringen können. Ich möchte daher gleich zu Anfang feſtſtellen, daß beide zueinander gehören und daß ſie durch viele erfreuliche Anſätze und Erfolge zu einer zukunftsfrohen Hoffnung vieler Muſikſchaffender geworden ſind. Die Überſchrift dieſes Auffatzes müßte eigentlich heißen „Die Muſikerziehung in der Hitlerjugend"; doch ich will ſehr gerne dieſe beiden Begriffe in der Gegenüberſtellung zum Anlaß einer Darlegung nehmen, die jedem die Gewißheit geben wird, daß die Jugend einen Weg beſchritten hat, der organiſch zu einem bisher nie gekannten muſikaliſchen Schaffen und zu einer großen Erlebnisfreudigkeit führen wird. Ich glaube an dieſes Ziel und weiß, daß ich nur jenen davon überzeugen kann, der verſucht, unſere Jugend zu verſtehen, der ſelbſt noch jung iſt — ganz gleich, wieviel Kalenderjahre er zählt — und der nicht von der Warte eines abgeklärten Künſtlertums auf dieſe Jugend herabſieht.

Fünf weſentliche Aufgaben haben wir uns in der Muſikerziehung geſtellt und ſie im Sinne eines organiſchen Erziehungsweges angepackt:

1. die Liedpflege,
2. die Zuſammenfaſſung der muſikaliſch Begabten in Spielſcharen zur Pflege der Gemeinſchafts- und Hausmuſik,
3. Stimmſchulung und Inſtrumentalunterricht in den Muſikſchulen für Jugend und Volk,
4. Schaffung eines echten Muſikerlebniſſes durch die Darſtellung großer deutſcher Meiſterwerke,
5. Förderung junger Muſiker und Komponiſten.

Es könnte nun jemand einwenden, daß dieſes Programm nichts Außergewöhnliches darſtellt. Dieſem Einwand möchte ich jedoch entgegenhalten, daß nie zuvor eine ſolche, die ganze Jugend erfaſſende Muſikerziehung beſtanden hat. Es war früher der privaten Initiative der Eltern oder einiger Bünde überlaſſen, das Intereſſe der Jugend auf das Gebiet des muſikaliſchen Lebens zu lenken. Der größte Teil der Jugend blieb davon unberührt und ſelbſt die Schule war nicht in der Lage, das echte muſikaliſche Erlebnis in der Jugend zu wecken. Heute ſind die Heime, Führerſchulen, Zeltlager, Kundgebungen und Feierſtunden erfüllt mit den Liedern und Weiſen unſerer Jugend. Während früher in den Jugendbünden ſtreng abgeſchloſſen eine Lied- und Muſikpflege betrieben wurde, fühlt ſich heute die in der Hitlerjugend geeinte deutſche Jugend durch die Weiſen und Lieder, die in allen Landſchaften des deutſchen Vaterlandes lebendig ſind, auf das ſtärkſte verbunden. Im kleinſten Dorf und der größten Stadt werden unſere



Obergebietsführer Cerff, Frau Prof. Elly Ney und Bannführer Stumme



Frau Prof. Elly Ney im Gespräch mit Obergebietsführer Cerff und Bannführer Stumme

Beethovenfest der Hitler-Jugend in Bad Wildbad. Mai 1938

Aufnahmen: Reichsbildstelle der HJ



MD Arthur Haelffig mit dem Staatlichen Kurorchefter



Von links nach rechts: Der Führer des Gebietes Württemberg Gebietsführer Sündermann, der Chef des Kultur- und Rundfunkamtes der Reichsjugendführung Obergebietsführer Cerff, der Führer des Gebietes Baden Obergebietsführer Kemper

Beethovenfeft der Hitler-Jugend in Bad Wildbad. Mai 1938

Aufnahmen: Reichsbildftelle der HJ

Lieder gesungen. Es war bei der Rückgliederung Österreichs für uns eine besondere Freude, daß auch unsere deutsch-österreichischen Kameradinnen und Kameraden längst mit dem Liedschatz der reichsdeutschen Jugend vertraut waren. Die Liederblätter und Liederbücher der Hitlerjugend, das Volksliedsingen draußen im Lande und im Rundfunk, das Lied im Heimabend, auf der Kundgebung und in der Feier haben das ihre zu dieser Singefreudigkeit beigetragen.

Ich sehe nun schon, wie sich — im Augenblick, da ich dies aussage — im Hintergrund ein Zeigefinger erhebt und eine mahnende Stimme mir zuruft „Es ist richtig, daß in der Hitlerjugend sehr viele alte und neue Lieder gesungen werden, a b e r es mangelt an der Stimmpflege. Die Jungen und Mädel schreien zu sehr und verderben sich daher ihre Stimme." Zugegeben, es kam unseren Jungen und Mädeln zunächst nicht darauf an, schön zu singen, sondern ihrem Erlebnis Ausdruck zu geben. Wer hätte wohl bei einer Millionenorganisation einen anderen Weg gehen können, als den, den wir gegangen sind? Es kam uns zunächst darauf an, die Freude am Singen in allen zu wecken, und es war uns von vornherein klar, daß eine umfassende Stimmpflege einsetzen muß. Die im ganzen Reich ins Leben gerufenen Spielscharen leisten auf diesem Gebiet eine Stoßtrupparbeit. Aus ihnen gehen auch die Singwarte für die Einheiten der Hitlerjugend hervor. Drei Dinge haben diese Singwarte besonders zu beachten:

1. Nicht schreien, sondern singen,
2. gesunde Atmung,
3. deutliche Aussprache.

Selbstverständlich kann sich in einer solch großen Organisation diese Arbeit nicht von heute auf morgen auswirken. Jeder aufmerksame Beobachter aber wird feststellen können, daß allenthalben Wert auf ein ordentliches Singen gelegt wird, und daß sich aus der Arbeit der Hitlerjugend Chöre entwickeln, die sich bald würdig an die Seite bekannter Jugendchöre mit großer Tradition stellen können. Wer die Stunden der jungen Nation, die unter dem Titel „Chöre der Jugend" gesendet werden, abhört, wird diese Leistungen anerkennen müssen. Noch umfassender wird die Stimmpflege dann sein, wenn die augenblicklich im Entstehen begriffenen Musikschulen für Jugend und Volk ihre Arbeit aufgenommen haben. Diese Musikschulen, die aus einer Zusammenarbeit von Reichserziehungsministerium, Reichsinnenministerium, Amt für Kommunalpolitik, Gemeindetag, Reichsjugendführung und Deutschem Volksbildungswerk nunmehr entstehen werden, bilden die Grundlage für eine bisher in Deutschland noch nie dagewesene einheitliche außerschulische Musikerziehung der Jugend. Einer Anregung der Reichsjugendführung zur Folge haben diese Dienststellen die Wichtigkeit dieses kulturellen Erziehungswerkes erkannt und sich zu dieser fruchtbaren Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen.

Es muß Aufgabe eines besonderen Aufsatzes sein, die näheren Einzelheiten über Aufbau und Ziel dieser Musikschule zu behandeln.

Neben der Lied- und Stimmpflege gilt unsere Aufmerksamkeit auch der Ausbildung am Instrument. Schon das Gemeinschaftsleben unserer Jugend verlangt die Zusammenfassung musikbegabter Mädel und Jungen zu kleinen oder großen Streichorchestern. Jede größere Spielschar besitzt heute eine solche Instrumentalgruppe, die besonders bei der Gestaltung von Kundgebungen, Feierstunden, Dichterlesungen usw. mitwirkt. Die Anregung, ein Instrument zu erlernen, geht heute sehr stark von der Gemeinschaft aus und ist nicht nur der Privatinitiative des einzelnen überlassen. Ich bin davon überzeugt, daß diese Anregung auch stärker ist als die des Elternhauses, da durch das Erlebnis der Kameradschaft die Notwendigkeit des Musizierens viel stärker empfunden wird. Wir waren uns darüber im klaren, daß in den ersten Jahren nach der Machtergreifung der große organisatorische Aufbau der Hitler-Jugend dem einzelnen nicht viel Zeit übrig ließ, um ein Instrument zu erlernen und, was vor allen Dingen wichtig ist, zu üben. Auf die Dauer gesehen, würde ein solcher Zustand natürlich für unser künstlerisches Leben eine große Gefahr bedeuten. Das Kulturamt der Reichsjugendführung hat daher nach Vollzug dieses Aufbaues mit einer intensiven Werbung und Erziehungsarbeit begonnen. Zunächst wurde ein Befehl erlassen, der besagt, daß die künstlerische Erziehung, insbesondere die musikalische Ausbildung, nicht eine private Angelegenheit, sondern ein Bestandteil unseres HJ-Dienstes sein muß. Damit haben wir jeden Versuch, den Musikunterricht

zu bagatellisieren, unterbunden. Als Nächstes wurde gemeinsam mit der Reichsmusikkammer eine große Werbung für den Instrumentalunterricht durchgeführt, die von nun an jedes Jahr wiederholt werden wird. Die erste Werbung hat einen verhältnismäßig großen Erfolg gebracht, und nach den Meldungen, die uns vorliegen, haben sich rund 75 000 Mädel und Jungen im ganzen Reich zum Instrumentalunterricht angemeldet. Diese Zahl verteilt sich auf fast alle Instrumente, vorwiegend Streich- und Blasinstrumente. Auch die Ziehharmonika nimmt in diesem Rahmen einen verhältnismäßig großen Raum ein. Wir sind über diese Entwicklung etwas besorgt, da wir bei aller Anerkennung dieses Volksinstruments die Meinung vertreten, daß jemand, der dieses Instrument beherrscht, kein anderes Instrument mehr erlernen will, weil die Vielseitigkeiten und der Tonumfang durch kein anderes ersetzt werden kann. Hinzu kommt noch, daß das feine musikalische Gehör darunter notleidet und in den sogenannten Harmonika-Orchestern nicht das größte klassische Werk vor Mißbrauch sicher ist. Ich möchte hierbei ausdrücklich betonen, daß ich mich hiermit nicht gegen die Ziehharmonika aussprechen möchte, sondern im Gegenteil der Überzeugung bin, daß es für Fahrt, Lager usw. kein geeigneteres Instrument geben kann. Es müssen ihm lediglich von einer verantwortlichen Musikerziehung aus jene Grenzen gesetzt werden, die dieses Instrument nun einmal verlangt.

In den bereits schon erwähnten Musikschulen für Jugend und Volk haben wir im Gegensatz zu den bisher schon bestehenden Singschulen den Instrumentalunterricht mit aufgenommen, und zwar in Form eines ein- bis zweijährigen Gruppenunterrichts. Ich brauche hier wohl nicht besonders zu erwähnen, daß der Gruppenunterricht sich gerade, von pädagogischen Gesichtspunkten aus gesehen, bewährt hat. Selbstverständlich muß von dort aus der Weg zum Konservatorium oder zum Einzel-Privatunterricht führen. Die Privatmusiklehrerschaft wird also durch diese Musikschulen nicht in ihrer Arbeit beschränkt, sondern erhält durch sie neuen Zustrom. Durch eine enge und kameradschaftliche Zusammenarbeit zwischen dem örtlichen Fachschaftsleiter der Reichsmusikkammer und dem Leiter der Musikschule wird sich diese Entwicklung fruchtbar auswirken müssen.

In diesem Zusammenhang muß ich ein offenes Wort an die Privatmusiklehrerschaft richten. Man ist immer gerne geneigt, die Schuld am Rückgang des Instrumentalunterrichts ausschließlich der Hitler-Jugend in die Schuhe zu schieben. Wenn wir uns auch von einer Schuld, die, wie ich schon erwähnte, durch den organisatorischen Aufbau bedingt war, nicht ganz freisprechen wollen, so sehe ich doch auch eine Gefahr darin, daß viele Musiklehrer oder -lehrerinnen nicht erkennen, daß die Musikerziehung nicht abseits von dem Gesamterlebnis der Jugend sich vollziehen kann. Ich meine damit jene, die immer noch mit alten überholten Methoden arbeiten und es nicht fertig bringen, die Jugend für die Musik zu begeistern. Es ist daher auch wichtig, daß einmal die alten Violin- und Klavierschulen neu überholt werden. Entscheidend aber ist, daß unsere gesamte Musiklehrerschaft, so wie es ein großer Teil tut, sich mit dem Leben und Treiben der Jugend vertraut macht und sie verstehen lernt. Hunderte von Musikerziehern, die heute in der Hitler-Jugend selbst aktiv mitarbeiten, können bezeugen, daß das Interesse zum Erlernen eines Instruments nicht zurückgegangen, sondern sehr stark gestiegen ist. Ich möchte daher auch hier meinen Appell zur Mitarbeit erneut aussprechen.

In diesem Jahr wird die Hitler-Jugend erstmalig bei ihren Reichsmusiktagen, die im Oktober in Leipzig stattfinden, überdurchschnittliche Begabungen der Öffentlichkeit vorstellen. Wenn auch die künstlerische Begnadung niemals das Produkt einer Erziehung sein kann, so glauben wir doch, daß die Aktivierung unseres musikalischen Lebens in der Jugend noch viele starke Begabung nach oben tragen und vor allen Dingen einen leistungsfähigen Nachwuchs für unsere Orchester und Chöre stellen wird. Nicht zuletzt aber soll durch die starke Pflege der Laienmusik ein größeres musikalisches Verständnis in die breitesten Schichten unserer Jugend getragen werden. Wer selbst, wenn auch nur bescheiden, ein Instrument spielt, wird immer eine größere Aufgeschlossenheit für musikalische Veranstaltungen besitzen.

Dieser zuletzt erwähnten Aufgabe unserer Musikerziehung muß man meines Erachtens eine viel größere Bedeutung beimessen, als dies im allgemeinen getan wird. Das Musikleben der Vergangenheit krankte einmal daran, daß der größte Teil des Volkes an ihm keinen Anteil nahm, und zweitens, daß das sogenannte Konzertpublikum mehr einem formalen Bildungsideal

huldigte und damit jene Erlebnisfreudigkeit vermiſſen ließ, die ſich allein in ſeeliſche Volkskraft umzuſetzen vermag. Wer des öfteren Werkkonzerte oder Meiſterkonzerte für die Hitler-Jugend beſucht hat, wird verſtehen, was ich damit meine.

Das Kulturamt der Reichsjugendführung hat aus der Erkenntnis der Wichtigkeit unſeres Konzertlebens im ganzen Deutſchen Reich Meiſterkonzerte durchgeführt. Dank des uneigennützigen Einſatzes vieler namhafter Dirigenten, Soliſten und Orcheſter und vielfach auch durch das Entgegenkommen des Deutſchen Rundfunks waren wir in der Lage, wertvollſtes deutſches Muſikſchaffen aus Vergangenheit und Gegenwart der deutſchen Jugend zu offenbaren. Der Erfolg dieſer Konzerte iſt ſo groß, daß die Nachfrage immer mehr ſteigt und wir nicht wiſſen, wie wir in der Zukunft dies alles meiſtern ſollen. Alle Mitwirkenden beſtätigen uns, daß dieſe Konzerte für ſie ein großes Erlebnis bedeuten, da die wunderbare Wechſelwirkung zwiſchen der darbietenden und der hörenden Gemeinſchaft dieſen Konzerten einen ganz beſonderen Charakter verleihe. Wer z. B. das Glück hatte, das Beethoven-Feſt der HJ in Bad Wildbad mitzumachen, der wird mir recht geben, wenn ich ſage, daß ich es nie für möglich gehalten hätte, daß junge Menſchen freiwillig in 3 Tagen 9 Konzerte mit ſteigender Begeiſterung miterleben. Nicht zuletzt hat die ſchöne Kameradſchaft, die ſich zwiſchen den Künſtlern, Frau Prof. Elly Ney, Prof. Strub, Prof. Hoelſcher, Arthur Haelßig und der Hitler-Jugend gebildet hatte, dieſen Erfolg hervorgerufen.

Ebenſo waren die Konzerte, die jetzt im Rahmen des 4. Arbeitslagers des Kultur- und Rundfunkamtes in Weimar mit namhaften Künſtlern wie Prof. Edwin Fiſcher, Generalmuſikdirektor Eugen Jochum, Kammerſänger Gerhard Hüſch, Prof. Max Strub, Frau Prof. Elly Ney, Generalmuſikdirektor Paul Sixt, Prof. Hermann Diener, Prof. Georg Kulenkampff u. a. durchgeführt wurden, für alle ein großes Erlebnis. Wir wollen der Jugend und vor allen Dingen auch unſerer Führerſchaft einen ſo großen inneren Maßſtab in der Bewertung unſeres muſikaliſchen Lebens geben, daß ſie auch ſelbſt in ihrem eigenen Schaffen nicht im Mittelmäßigen hängen bleibt. Mit dieſen Konzerten möchte ich aber auch noch etwas anderes erreichen. Man wird oft gefragt: Welche Richtung vertritt die Hitler-Jugend? Ich möchte darauf antworten: Gott ſei Dank gar keine, denn ſie will zunächſt das Erlebnis der deutſchen Muſik und keine theoretiſche Feſtlegung und Diskuſſion. Das Neue kommt nicht aus irgendeiner Kunſtrichtung, ſondern aus einem neuen Lebensſtil. Ich bin davon überzeugt, und jeder aufmerkſame Beobachter wird das ſelbſt feſtſtellen können, daß das muſikaliſche Schaffen der Hitler-Jugend ſeine aus dem Leben dieſer Jugend geborene Eigenwilligkeit beſitzt.

Bevor ich noch ein paar Worte zu dem jungen ſchöpferiſchen Nachwuchs ſagen möchte, will ich auch hier bekanntgeben, daß die Reichsjugendführung jedes Jahr ein Feſt durchführen wird, das einem großen Meiſter der Vergangenheit gewidmet iſt. So finden in den nächſten drei Jahren ein Mozart-, Schubert- und Bach-Feſt ſtatt.

Dem jungen Komponiſtennachwuchs ſchenken wir ebenfalls unſere größte Aufmerkſamkeit. Wer die moderne Lied- und Muſikliteratur durchſieht, wird allenthalben auf Namen ſtoßen, die in den Reihen der Hitler-Jugend keine unbekannten ſind, ſo z. B. Werner Altendorf, Hans Baumann, Georg Blumenſaat, Ceſar Bresgen, Hans Jentſch, Reinhold Heyden, Gerhard Maaß, Helmut Majewski, Herbert Napiersky, Gerhard Nowottny, Fritz Sotke, Heinrich Spitta u. a. m. Die bekannteſten Lieder der Bewegung ſind in den Reihen der Hitler-Jugend entſtanden, desgleichen Märſche, Spielmuſiken, große choriſche Werke wie die Langemarck-, Bauern- und Chamberlain-Kantate, einige Orcheſterwerke für Streichmuſik und nicht zuletzt möchte ich erwähnen, daß augenblicklich einige junge Komponiſten an der Neugeſtaltung unſerer deutſchen Tanzmuſik arbeiten. Mag dieſes Schaffen auch, gemeſſen an den großen Werken der Vergangenheit, ein ſehr beſcheidener Anfang ſein, ſo weiß ich doch, daß in den erſten Jahren nicht mehr entſtehen konnte und daß wir, wenn wir unfruchtbare Konjunkturerſcheinungen vermeiden wollen, dem Geſetz des Wachstums ſeinen Lauf laſſen müſſen. Ich möchte auch ohne weiteres feſtſtellen, daß manches neue Werk der Jugend dem Urteil des Volkes nicht ſtandhalten wird und daher vergehen muß. Ebenſo ſteht aber auch feſt, daß wir alles ablehnen werden, was um jeden Preis modern ſein will und das im Hirn konſtruiert und nicht mit dem Blut empfunden iſt.

Es ist natürlich nicht möglich, im Rahmen eines solchen Aufsatzes alle Fragen so eingehend zu behandeln, wie dies im Hinblick auf die Größe des Aufgabengebietes notwendig wäre. Ich wünsche mir nur, daß auch diese Zeilen dazu beitragen mögen, das Verständnis für unsere Arbeit zu wecken, manche Voreingenommenheit zu beseitigen und damit das große und verantwortliche Erziehungswerk immer stärker seiner Erfüllung zuzuführen.

# Geleitsätze zum Beethovenfest der Hitler-Jugend.

Professor Ludwig Hoelscher:

Beethoven schrieb seinem Neffen: „Dein Ziel sei, das innere Dasein mit dem äußeren zu paaren. Strebe danach, daß das Innere immer über dem Äußeren stehe."

Es soll der besondere Stolz der deutschen Jugend sein, daß Beethoven als Deutscher geboren wurde. Nicht nur seine Muttersprache — auch seine Tonsprache ist deutsch.

Die Eindrücke seiner Musik sollen nicht an der Oberfläche haften bleiben, sondern durchschlagen bis zu unserem Herzen, denn nur die Erfahrungen, die wir mit dem Herzen machen, prägen sich tief ein.

Und so kann die Beethovensche Musik nicht früh genug der deutschen Jugend nahegebracht werden, da sie Richtlinie für ein vertieftes, verinnerlichtes Menschentum werden soll.

Frau Professor Elly Ney:

Beethoven für die Hitler-Jugend!

Lebendige deutsche Jugend, du wirst getragen vom Feuer der Begeisterung. In dir erwachte die Sehnsucht nach Schönheit, Wahrheit und Heldentum und drängt nun zur Tat.

Wie schön ist es für den kommenden deutschen Musiker, euch Beethoven nahezubringen.

Dieser große deutsche Meister erschüttert die Seelen durch das unfaßbare Wunder seines Werkes. Schwer bedrängten ihn Gewalten und Mächte — doch er schuf sich Erlösung im Kunstwerk. Er bannte seine übermächtigen Erlebnisse, das schwerste Schicksal in die Form.

In Beethovens Musiksprache ruht eine tiefe Gewißheit.

In ihr ist kein Straucheln oder Wanken, keine Zweideutigkeit.

Sie ist Wahrheit, Gerechtigkeit und Unschuld, und aus ihr leuchtet der gesunde Humor kraftvoller Lebenssehnsucht.

Das Leben lehrte ihn ewige Weisheit.

Naturhaftigkeit und ordnender Geist: so schwer sind sie zu einen! Doch ihm ist es gelungen! So wird er uns Vorbild, Forderung und Verpflichtung.

Heroisch ist das Wesen nordischer Musik. Hier lebt es in jedem Ton.

War doch auch das menschliche Sein unseres Meisters schlicht und heroisch!

Unerbittlich gestaltet er das Naturgesetz, die Wahrheit, oft bis zur Rauheit.

Und dies heilige Feuer soll die Herzen der Jugend entzünden, soll die Verantwortung wecken, soll im Kampf stärken, im Leid trösten und aufrichten.

So komm denn, du deutsche Jugend! Laß den Alltag zurück! In diesen Tagen und Stunden wollen wir gemeinsam uns dem Strömen der Seelenkräfte unseres Volkes öffnen.

Möge daraus unsere Tat im Dienste des Führers groß und licht erstehen!

Professor Max Strub:

Kein Meister der Tonkunst ist so wie Beethoven geeignet, zum nachhaltigen Erlebnis für die Jugend zu werden, die sich wie hier in Wildbad um seine unsterblichen Meisterwerke scharen wird.

Sein Leben war Kampf und Überwindung! Die Erfüllung höchste Abgeklärtheit und Reinheit in seiner Musik. — Musik ist nach seinen Aussprüchen nicht dazu angetan, genießerisch und oberflächlich gehört zu werden. Nein, „sie soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen", und dem Idealbild des Weibes hat Beethoven in seiner Oper „Fidelio" ein tugendhaft ewiges Denkmal gesetzt.

Seine Sinfonien zeigen gleichsam den erzieherischen Weg auf, den die Jugend des neuen Deutschlands gehen soll: Von der jugendlich beschwingten „Ersten", die noch die Bindung an

ſeine großen Lehrmeiſter aufweiſt, über die heldiſche „Dritte“ zur ſchickſalsüberwindenden, ſieghaft jubelnden „Fünften“. Dann die beſchauliche, von tiefer Liebe zur Natur erfüllte „Paſtorale“ mit dem von einfachſten und beherrſchteſten Ausdrucksmitteln getragenen Gewitter und ihrem Dankgeſang an den Schöpfer!

Die lebensbejahende, rhythmiſch geſtraffte, bis in die letzten Faſern unerhört diſziplinierte „Siebente“ über die humorvolle, menſchlich überlegene und gütig lächelnde „Achte“ zum erhabenen, erſchütternden, tief aufwühlenden Wunderwerk der „Neunten“! —

Sie ſind ein ergreifendes Bekenntnis eines tief innerlich gelebten Lebens, das auch nach außen die Zeichen männlichen Stolzes, natürlicher Würde und die vorbildliche Beſcheidenheit eines wahrhaft großen Künſtlers trug.

Wer Beethoven interpretieren *will*, dem wird er ſich nicht erſchließen.

Wer aber ſeinem Werk wahrhaft dient, dem öffnen ſich die Pforten zu dieſer heiligen deutſchen Seele.

Deutſche Jugend, ſeid ſtolz und verantwortungsbewußt, verſtändnisvolle, ganz von der Muſik erfaßte Hörer zu ſein und immer mehr und täglich neu zu werden!

Seid eingedenk, daß die großen Geſchehniſſe unſerer Zeit auch in den gewaltigen Werken der deutſchen Meiſter leben!

# Deutſche Jugend erlebt Beethoven.

Betrachtungen zum Beethovenfeſt der HJ in Wildbad.

Von Erich Valentin, München.

Muſikfeſte, auch Beethovenfeſte, gibt es ſchon lange. Aber die Wildbader Beethoventage der Hitlerjugend ſtellen etwas ſo Einzigartiges dar, daß es für ſie keinen Vergleich gibt. Mehr noch: ſie waren derart, daß ſie den Muſikfeſtgedanken in ſeinem innerſten Weſen zu befruchten berufen ſind. Man kann getroſt ſagen, daß eine aus einer geſchichtlichen Notwendigkeit geborene Idee — denken wir an die Muſikfeſte, mit denen man ſich vor wenig mehr als hundert Jahren zu einmütigem Bekenntnis zuſammenfand! — auf einen neuen geſchichtlichen Punkt, einen neuen Anfang gekommen iſt, der den Begriff des Feſtes mit der gleichen ernſtlichen Verpflichtung durchdringt, aus dem das „Feſt“ überhaupt als eine über dem Alltag ſtehende *Feier* (und nicht als amüſantes Vergnügen) entſtanden iſt. Das Weſentliche war *die* Tatſache: Künſtler und „Publikum“, Gebende und Nehmende waren nicht voneinander getrennte Begriffe. Auf beiden Seiten war der gleiche Wille ſpürbar, einer großen Sache zu dienen. Aus der künſtleriſchen Begeiſterung wuchs mehr und mehr die Anteilnahme des empfangsbereiten „Publikums“ (wie häßlich und gegenwartsfremd dieſes Wort iſt, merkt man, wenn man es hier verwenden will). Und umgekehrt: je ſtärker das Feuer der Begeiſterung dieſes „Publikums“ flammte, deſto gewaltiger wurde mit ihm der Eindruck der künſtleriſchen Leiſtung. Dieſe innige Wechſelwirkung bildete die Gemeinſchaft der „Beethovener“, aufgerichtet an und mit dem Erlebnis des erhabenen Vorbildes, das Beethoven war, iſt und — das bewieſen dieſe Tage — ſein wird. Sein ſittliches Gebot, „das innere Daſein mit dem äußeren zu paaren“, ſtand als unausgeſprochener und ungeſchriebener Leitgedanke über dieſem Feſt.

Es war ein lebendiger Beweis, daß das *Erlebnis* einer großen Muſik, einer großen Kunſt ſchlechthin, dem *Verſtehen* gleichkommt. Fünfhundert junge Menſchen, geſchult in eigener muſikaliſcher Erziehungsarbeit, kamen zu dieſem Feſt, nicht „vorbereitet“ durch Belehrungen und vorurteilsbehaftete Theorien. Nein, ſie kamen, wie ſie waren, erwartungsvoll, freudig und aufnahmewillig. Sie erfüllten damit die ſchönſten Vorausſetzungen, die man ſich von einem idealen „Publikum“ in ſeinen kühnſten Träumen vorzuſtellen pflegt. Man muß ſie ſelbſt geſehen haben, dieſe Jungen und Mädel, wie ſie mit geſpannter Aufmerkſamkeit, wach und mit einer inneren Diſziplin, die nicht „befohlen“ war, daſaſſen, lauſchten und jede etwa eintretende Störung mit ſtrafendem Empören mißbilligten. Alles, was aus der Muſik zu ihnen ſprach, Freude und Trauer, bitterer Ernſt und ausgelaſſener Humor, ſpiegelte ſich in ihren Geſichtern ſo lebendig wider, daß man aus dieſem Mienenſpiel hätte ableſen können, was die

Musik zum Ausdruck brachte. Ein kleines Beispiel für viele: der stürmischen Begeisterung der Zuhörer nachgebend, spielte das Elly Ney-Trio in der Kammermusikstunde als Zugabe die köstlichen Variationen über das Weigl-Thema aus op. 11. Als das lustige Thema erklang, ging ein fröhliches Lachen durch die Reihen. Und so, wie der Humor in dem diesen jungen Menschen eigenen reinen, unverbrauchten Gefühl für das Wesentliche — und das ist die Hauptsache — seinen Widerhall fand, brachte auch der tiefe Ernst, der aus Beethovens Musik spricht, die Seelen zum Klingen.

Eine bedeutsame Tat war dieses Beethovenfest der Hitler-Jugend, eine Tat, deren Auswirkung wir noch nicht ermessen können. Das Beethoven-Bekenntnis der Jugend, der gleichen Jugend, aus der die in ihrer Wahrhaftigkeit erschütternde Lyrik des „Liedes der Getreuen" erwachsen ist, ist das Glaubensbekenntnis zu den großen schöpferischen Werten der deutschen Musik. In ihren Händen ist das Erbe gut aufgehoben. Denn in eben diesen Reihen steht nicht nur der Nachwuchs des Kunstschaffens, sondern auch der Nachwuchs des „Publikums", das sich nicht damit zufriedengibt, Musik von außen nach innen, vielmehr umgekehrt: von innen nach außen wirken zu lassen aus eigener Arbeit und aus eigenem Urteil. Diese Urteilsfähigkeit erwies sich in den Beethoventagen, die dankbare, aber auch peinlich genaue und achtsame Zuhörer hatten. Zuhörer? Auch dieses Wort ist fehl am Platze. Denn nicht die Passivität stillschweigenden Entgegennehmens, sondern die tatfreudige Mitarbeit ist das Kennzeichen, mit dem die Jungen und Mädel dieses ihr Musikfest gestalteten.

# Das Erlebnis des Beethovenfestes der Hitler-Jugend.

Von Elly Ney.

Die Beethoven-Feier für die HJ in Wildbad bedeutete in ihrem umfassenden Programm endlich die Verwirklichung einer schon lange empfundenen Notwendigkeit. Unsere Jugend hat hier selbst entschieden, welche Sprache man auch in der Kunst mit ihr zu führen hat; sie hat es bewiesen durch ihre Hingebung und Begeisterung, die der alleinige Quell sind für jede bedeutende Tat; sie hat gezeigt, daß sie auch ohne Kunstverstand fähig ist, Sinn und Gehalt eines erhabenen Werkes zu erfassen und sich durch seine Gewalt entflammen zu lassen.

Ja, unsere Jugend ist stark und gesund genug, um einen eindeutigen Weg zu verlangen, und sie wird jeden schwachen Kompromiß ablehnen. Die Sprache, die sie fordert, ist nicht die der Müden, Bequemen, Satten, ist nicht die Sprache des Genusses oder des Rausches, und ebenso wenig ist es eine erklügelte, kalte, herzlose Sprache. (Geleitet von sicherem Instinkt, wird die Jugend der verderblichen Gefahr nicht unterliegen, daß der analysierende und reflektierende Verstand die Oberhand gewinnt; sie entgeht der Verhirnlichung, wenn Musik ihr zum Erlebnis wird, weil die festhaltende Kraft so stark ist, daß sie nicht in den reflektierenden Verstand abgleiten kann, der das Erlebnis allzu leicht zersetzt und zerstört. Diskussionen gehen meistens auf das Wollen hinaus, statt auf die innere Notwendigkeit des Müssens. Das Müssen ist in aller Kunst das einzig Wahrhaftige, und somit entzieht es sich jeder Diskussion. Müssen als tragende schöpferische Kraft des Seelischen, als Naturhaftigkeit, erzeugt erst das Wollen und die geistige Ordnung.)

Eine Jugend, die auf der Schwelle ihres Gestaltungsdranges steht, mächtig aufgerüttelt von dem lebendigen Geschehen unserer Zeit, fordert auch in ihrem Kunsterleben Wahrhaftigkeit, Einfachheit, Reinheit und Kraft. Sie wird nach einem Vorbild verlangen, das ihre glühenden Herzen entzündet und, nach Beethovens Wort, Feuer aus dem Geiste schlägt.

Würde man Beethoven der Jugend vorenthalten, sie würde aus sich selbst heraus nach einem solchen Leitstern suchen, der ihr voranleuchtet mit der göttlichen Kraft seiner inneren Freiheit; und diese Freiheit hat Beethoven in nie endendem Kampf mit dem Schicksal immer aufs Neue errungen und als vollendete Einheit von Mensch und Künstler in Leben, Ton und Wort dargestellt.

Unsere Jugend hat das Recht, zu fordern, daß man sie richtig bewertet. Und niemand darf glauben, daß man ihr den Sinn für das Höchste und Letzte dadurch allmählich weckt, daß man sie zunächst im Unkraut ersticken läßt. Wie sollte denn eine Jugend, die noch in der

Heiligkeit ihrer Kraft und Unschuld dasteht, sich zufriedengeben können mit Mittelmäßigem oder gar Minderwertigem? Sie will nicht rasten und rosten, sondern wachsen und vorwärtsmarschieren.

Dieser Glaube an die reine innere Haltung der deutschen Jugend, der sich während der Jahre, in denen ich vor ihr spielte, stets vermehrte, hat sich uns Mitwirkenden durch dieses Beethovenfest in Wildbad erneut gefestigt.

Hier wie auch bei den Tagen des Arbeitslagers der HJ in Weimar zeigte es sich, daß die Betreuung der Kulturfragen innerhalb der HJ in den denkbar besten Händen liegt; die jungen Leiter haben sich die idealistischen, von unserm Führer vorgeschriebenen Ziele zueigen gemacht und sind der Jugend in verantwortungsbewußter Kameradschaft Vorbild.

# Beethovenfest der Hitlerjugend.

Bad Wildbad (Schwarzwald) 20. bis 22. Mai 1938.

Von Erich Valentin, München.

Nicht schöner und ergreifender konnte sich der Einklang von Natur und Kunst offenbaren als in diesem dreitägigen Beethovenfest, zu dem das Kulturamt der Reichsjugendführung fünfhundert Hitlerjungen und BDM-Mädel aus den Gebieten und Obergauen Württemberg und Baden in das anmutig im Enztal gelegene Schwarzwaldstädtchen Wildbad gerufen hatte. Und nicht nur die Harmonie von Musik und Natur war das Beglückende dieses einzigartigen Festes, das ein Musikfest in des Wortes tiefster Bedeutung gewesen ist, sondern vor allem das Erlebnis einer Jugend, die, beseelt von dem reinen Feuer heiliger Begeisterung, diese Musik in sich aufnahm, nicht um sich zu ergötzen, sondern um das Erworbene als einen Lebensinhalt in den Arbeitsalltag mit hinauszunehmen. Es war das erste Mal, daß ein dem Schaffen eines einzigen Meisters geweihtes Fest allein der Jugend zugedacht wurde. Diese hervorragende Tat, die — es ist nicht zu viel gesagt — beispiellos in der Musikgeschichte ist, kommt einem Bekenntnis gleich, dessen Inhalt für die Zukunft der deutschen Musik und des Musiklebens wegweisend genannt werden muß. Denn eine Jugend, deren Credo im Zeichen Beethovens steht und die aus Beethoven ihre eigene künstlerische Gesinnung bildet, hat die unbeugsame Glaubenskraft idealistischen Willens und Schaffens.

Selbst für den, der „alle Tage" Musik in sich aufnimmt, sich forschend und denkend mit ihr zu befassen hat, war dieses Beethovenfest der Hitler-Jugend der gewaltigste Erlebniseindruck. Zu der Größe der Idee kam die Größe der künstlerischen Leistung. In neun Konzerten wurde — mit Ausnahme der neunten Symphonie — das gesamte symphonische Schaffen Beethovens gewürdigt. Drei der fünf Klavierkonzerte, das Violinkonzert, die beiden Romanzen und fünf Ouvertüren („Geschöpfe des Prometheus", „Fidelio", „Leonore III", „Coriolan" und „Egmont") vervollständigten das Bild des orchestralen Werkes Beethovens, dessen Trios (op. 1, III und op. 70, I) und dessen Violoncello-Sonate in A-dur (op. 69) einen Einblick in seine Kammermusik gaben. Aber nicht allein die Musik sollte zu den jungen aufnahmewilligen Menschen sprechen. Das Wort, nicht das belehrende doktrinärer Aufklärung, sondern das der augenblicklichen Eingebung, bereitete den Boden, machte ihn fruchtbar durch Zitate und Aussprüche von und über Beethoven, durch die Verlesung des „Heiligenstädter Testaments" und durch lebendige Hinweise auf Leben und Schicksal Beethovens, aus dessen sozusagen leibhaftiger Persönlichkeit die Musik immer näher, greifbarer gerückt wurde. Somit war das Erhebende des Erlebnisses mit einer erzieherischen Aufgabe verbunden, nicht allein um des Musikalischen willen, sondern auch wegen der sittlichen Werte, die sich dem, der reinen und lauteren Sinnes ist — und das ist die Jugend —, aus dem menschlichen Vorbild Beethovens erschließen.

Es war überwältigend, Beethoven in dieser Vollkommenheit edler, echter Absicht und Tat zu erleben. Arthur Haelßig, der junge außerordentlich begabte Dirigent, dessen Initiative dieser — in einem Reichsmusiklager der HJ geborene — Gedanke entsprossen ist, hatte das Fest mit hohem künstlerischen Verantwortungsgefühl, mit weitblickendem Verständnis für Auf-

gabe und Ziel der großen Sache in die Wege geleitet. Fern jeder Eitelkeit, ganz dem Werk zugewandt, voller Begeisterung und Freude schenkte er aus vollen Händen, ein Musiker mit Herz, Seele und Geist und vor allem: musikalischem Empfinden. Was er mit seinem vorzüglichen Staatlichen Kurorchester, das in drei Tagen Außerordentliches leisten mußte, vollbrachte, war aller Bewunderung wert.

Einen besseren, größeren Mitstreiter als Elly Ney konnte er (und konnte auch Beethoven!) gewiß nicht finden. Die geniale Künstlerin war in diesen Tagen noch größer, noch erhabener als sonst. Mit herrlichem, flammendem Ernst ließ sie Beethoven sprechen, aus all ihrem Reichtum unergründlich und unermüdlich das Kostbarste und Schönste schöpfend. Es war so, wie Beethovens Wort sagt, daß Musik „Feuer aus dem Geiste" schlagen muß. Gemeinsam mit Max Strub, der das Violinkonzert mit inniger Zartheit spielte, und Ludwig Hoelscher, dem meisterhaften Interpreten der Cellosonate, spendete sie edelste Kammermusik. Die Violinromanzen musizierte Andrea Wendling (Stuttgart) mit lyrischer Anmut.

Der Jubel kannte keine Grenzen. Das Bekenntniswort, das Obergebietsführer Cerff an den Anfang der mit Beethovens gemeinsam gesungenem „Opferlied" eröffneten Tage stellte, erfüllte sich in eben diesen Tagen, die Bannführer Wolfgang Stumme mit dem Hinweis darauf schloß, daß diese Jugend der Nachwuchs gerade für die Musik sei. Das Beethovenfest — Feste dieser Art sollen in Zukunft alljährlich stattfinden, und zwar werden, wie Obergebietsführer Cerff in Weimar bekanntgab, ein Mozartfest in Salzburg und ein Bachfest folgen — erhielt seine besondere Auszeichnung durch Reichsstatthalter Wilhelm Murr, der dem siebten Konzert beiwohnte.

*

# Reichsmusiktage in Düsseldorf.

Vom 22. bis 29. Mai 1938.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Im Südosten an den Grenzen des Reiches herrschte in der zweiten Maihälfte außenpolitische Hochspannung; unbeeinflußt hiervon, ohne die geringste Nervosität wurde während der gleichen Zeit in Düsseldorf eine Woche hindurch Musik in allen nur möglichen Formen der musikalischen Betätigung geboten und entgegengenommen, fanden sich dort zahlreiche Menschen, die zur Musik in einer irgendwie gearteten Beziehung stehen, aus allen Teilen Großdeutschlands zu friedlicher kultureller Arbeit zusammen. Die auf dem Vertrauen der Nation zu sich selbst und zur Staatsführung beruhende Sicherheit und Stetigkeit des heutigen gesamtdeutschen Lebens findet vielleicht keinen sinnfälligeren Ausdruck als durch die Veranstaltung und den ungestörten Ablauf einer großen kulturellen Leistungsschau wie der Reichsmusiktage auch und gerade in außenpolitisch erregten, unsicheren Zeiten. Schon deshalb bedarf es für jeden Einsichtigen keiner besonderen Begründung, wie wertvoll dieser mit den Reichsmusiktagen gegebene neue Ansatz für die deutsche Musik ist und wie wertvoll er in ständig höherem Maße bei wachsender Erfahrung und immer sinnvollerer Durchgestaltung werden kann, auch in einer so musikfestfreudigen Zeit wie der unsrigen; denn gerade die Fülle verschiedenartigster Musikfeste in der Gegenwart verlangt gebieterisch nach jener Übergipfelung repräsentativer und qualitativer Art, zu der mit den Reichsmusiktagen der unzweifelhafte Ansatz gegeben ist. Die Reichsmusiktage haben es insofern schwer, als eine erhebliche Zahl doch recht eigengeprägter und ergebnisreicher Musikfeste bereits besteht, neben denen — und über denen! — sie ihr eigenes Gesicht entwickeln müssen. Sie haben es insofern leicht, als hinter ihnen die gesammelte Kraft des Staates, der kulturellen Führung des Volkes und der Reichsmusikkammer als der großen berufsständischen Organisation der deutschen Musikerschaft steht. Sie haben es zugleich leicht und schwer, weil ihnen nicht nur ein unübersehbar mächtiges musikalisches Erbe aus deutscher Vergangenheit zur Verfügung steht, sondern weil vor allem eine außerordentlich spannungsreiche schöpferische Gegenwart nach einem großen Brennpunkt verlangt, in dem die verschiedenartigen Strömungen und die bedeutenden schöpferischen Leistungen des heutigen deutschen Musikschaffens klar und für die gesamte deutsche Nation — die



Richard Strauß und Reichsminiſter Dr. Joſeph Goebbels



Richard Strauß dirigiert

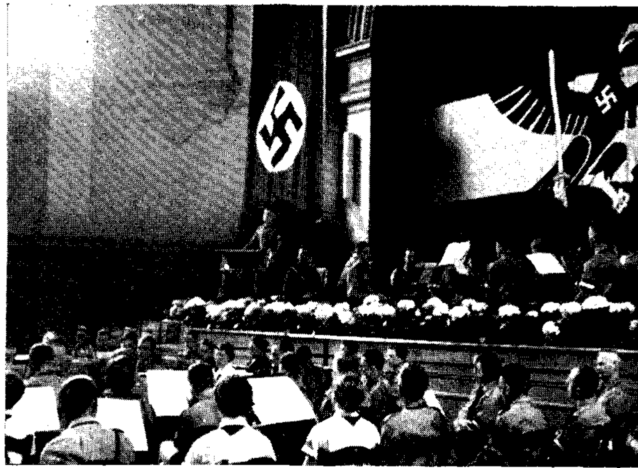


Werkkonzert des Reichsſinfonieorcheſters

(Aufnahmen Martin Knauer, Düſſeldorf)

## Reichsmuſiktage in Düſſeldorf

(Zu dem gleichnamigen Aufſatz von Dr. Horſt Büttner)



Wolfgang Stumme ſpricht bei der muſikaliſchen Morgenfeier der HJ



Die deutſchen Muſikſtudenten proben für die Abendfeierſtunde




Blick in die Ausſtellung „Entartete Muſik"
(Aufnahmen Heinz Fuhrmann, Hamburg

Reichsmuſiktage in Düſſeldorf

(Zu dem gleichnamigen Aufſatz von Dr. Horſt Büttner)

ein Musikvolk ist — weithin sichtbar zutage treten können. Zweifellos tragen die Reichsmusiktage die Möglichkeit in sich, dieser Brennpunkt zu werden, der fruchtbare Ansatz hierzu war in Düsseldorf nicht zu verkennen, und so ist es nur eine Frage der zielbewußten Weiterarbeit, daß diesem Ansatz auch die Erfüllung folgt. Dies wird sich vor allem dadurch erreichen lassen, daß nicht nur die Strömungen des heutigen deutschen Musikschaffens zur Geltung kommen — was ja diesmal schon weitgehend der Fall war! —, sondern daß vor allem große und stichhaltige schöpferische Leistungen in erheblicher Zahl herausgestellt werden und den Reichsmusiktagen hiermit eine besondere Bedeutung verliehen wird. Dies ist heute aber ohne weiteres möglich; denn für den aufmerksamen Beobachter des zeitgenössischen deutschen Musikschaffens ist es wahrhaft beglückend zu sehen, wie die Ausbeute an hochwertigen und dauerbaren schöpferischen Leistungen von Jahr zu Jahr umfänglicher und ergiebiger wird. Hierdurch unterscheidet sich unsere unmittelbare Gegenwart vorteilhaft von dem zwar sehr aufgeregten, aber im großen Ganzen herzlich unergiebigen ersten Nachkriegs-Jahrzehnt. Die von Staatsrat Generalintendant Dr. Ziegler zusammengestellte und eröffnete Ausstellung „Entartete Musik" vermittelte während der Reichsmusiktage nochmals sehr aufschlußreiche Blicke in diese an zersetzenden Kräften reiche Zeit, gegen die nichts so sehr spricht als die unleugbare Tatsache, daß sie fast ausschließlich eine Zeit musikalischer Eintagsfliegen war, daß sie z. B. nicht ein einziges sinfonisches Großwerk herauszustellen vermochte, das sich auch heute noch als lebensfähig erwiese[1]. Das ist heute anders; wir können auf unsere große musikalische Vergangenheit auch deshalb wieder mit Stolz zurückblicken, weil die Gegenwart selbst allerhand Leistungen der verschiedensten Art aufzuweisen hat, weil diese Gegenwart selbst wieder schöpferisch geworden ist!

Wie der Leiter der Abteilung Musik im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Heinz Drewes, im Programmbuch ausführte, sollen die Reichsmusiktage nach dem Willen von Reichsminister Dr. Goebbels nicht mehr den rein fachlichen Charakter bisheriger Musikfeste tragen, sondern an dessen Stelle das ganze deutsche Volk treten lassen, also musikalische Volkskultur betreiben. Sie sollen weiterhin die deutsche Musik in ihrer ganzen Fülle und Totalität in Erscheinung treten lassen. Demzufolge ergab sich von Sonntag, den 22. Mai bis zum folgenden Sonntag, den 29. Mai einschließlich eine große Zahl von Veranstaltungen aller Art. Dem gesprochenen Wort war in verschiedenen Tagungen und Kundgebungen ein breiter Raum eingeräumt: In der Eröffnungsfeier durch die herzliche Begrüßungsansprache des Düsseldorfer Oberbürgermeisters Dr. Dr. Otto und die Rede des Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Paul Graener; bei der Eröffnung des Musiklagers des NS-Studentenbundes durch den Musikreferenten der Reichsstudentenführung Rolf Schroth; bei der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Musik" durch eine Rede von Staatsrat Dr. Ziegler, die auch als Broschüre unter dem Kenntitel der Ausstellung erschienen ist; bei der Eröffnung des Musikschulungslagers der Reichsjugendführung durch Bannführer Wolfgang Stumme, dessen Ausführungen in einer sehr erfreulichen Weise erkennen ließen, daß ein gewißes Anfangsstadium in der Betreuung der HJ-Musik überwunden ist, daß das Notwendige klar und nüchtern gesehen wird und daß die Lösung brennender Fragen verantwortungsbewußt und auf weite Sicht angestrebt wird; in der musikalischen Abendveranstaltung des NSDSTB durch Ausführungen von Wolfgang Boetticher über „Die Musikwissenschaft und die studentischen Probleme der Gegenwart"; die Eröffnung der Tagung „Singen und Sprechen", die Prof. Max Donisch vornahm, diente gleichzeitig als Eröffnung der großen Fachtagung „Wir singen und sprechen", die auf Veranlassung von Reichsminister Dr. Goebbels im Herbst dieses Jahres in Frankfurt a. M. stattfinden wird; Referate von Prof. Carl Clewing und von Prof. Friedrich Karl Roedemeyer, der als Vertreter

[1] Bei der Abwehr dieser zersetzenden Tendenzen hat damals die ZFM in vorderster Linie gestanden; hieran zu erinnern ist dadurch die Veranlassung gegeben, daß die Ausstellung selbst daran erinnerte. Einige mutige Stellungnahmen aus der Feder des damaligen Hauptschriftleiters der ZFM, Dr. Alfred Heuß, lagen als Zeugnisse einer damals vertretenen bewußt deutschen Haltung aus. Tatsächlich ist etwa der dekadente Grundzug eines Franz Schreker in erster Linie und sehr bald von der ZFM aus entlarvt worden.

der HJ sprach, beleuchteten von verschiedenen Seiten her das wichtige Problem der deutschen Sprachpflege; die Festsitzung anläßlich der Musikwissenschaftlichen Tagung eröffnete Prof. Dr. Ludwig Schiedermaier als Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft, und die Ausführungen von Prof. Dr. Friedrich Blume über „Musik und Rasse" wirkten deshalb so überzeugend, weil sie nicht von einem — wohl anzustrebenden, aber doch erst zu erreichenden — wissenschaftlichen Endziel aus vage Hypothesen aufstellten, sondern sich schlicht und sachlich auf die notwendige methodische Frage beschränkten: Wo hat eine Musikforschung, die rassebedingte Züge der deutschen Musik aufdecken will, einzusetzen, um zu voraussichtlich brauchbaren Ergebnissen zu gelangen? Weitgehend vom gesprochenen Wort beherrscht war schließlich der Sonnabend: durch die von dem Münchener Oberbürgermeister Fiehler einberufene Kulturtagung des Deutschen Gemeindetages sowie durch die von dem Frankfurter Oberbürgermeister Staatsrat Dr. Krebs geleitete Tagung des Amtes für Konzertwesen; Beigeordneter Dr. Benecke hielt auf beiden Tagungen die Hauptreferate, die durch weitere Berichte anderer Redner sinnvoll ergänzt wurden. Sie ergaben in ihrer Gesamtheit ein eindrucksvolles Bild von den verschiedenartigsten, aber im Grunde auf ein Ziel hinsteuernden Bemühungen, das Musikleben in Deutschland immer intensiver und fruchtbarer für alle in Frage kommenden Instanzen und Kreise der Bevölkerung zu gestalten. Den Höhepunkt aller vorwiegend wortbedingten Veranstaltungen der Reichsmusiktage bildete die kulturpolitische Kundgebung, die von dem Düsseldorfer Gauleiter Staatsrat Florian eröffnet wurde und durch die große kultur- und musikpolitische Rede von Reichsminister Dr. Goebbels ihr besonderes Gepräge erhielt. Wie so mancher anderen programmatischen Tagung der Reichsmusiktage fügte sich auch hier die Musik dem Geschehen ein: Richard Strauß, stürmisch gefeiert, leitete sein „Festliches Präludium" sowie Beethovens Dritte Leonoren-Ouvertüre.

Die Fülle der während der Reichsmusiktage erklingenden Musik ergibt deutlich wahrnehmbar drei Werkgruppen:

Eine Anzahl Werke war dem bewährten Erbe der Vergangenheit entnommen. Im wesentlichen hierdurch bestimmt waren die Betriebskonzerte, um deren hervorragende Durchführung sich das NS-Reichssinfonieorchester unter seinen Leitern GMD Franz Adam und Erich Kloß verdient machte. Da die Eröffnungsfeier der Reichsmusiktage am 22. Mai stattfand, ehrte man Richard Wagner durch eine Aufführung des ersten Satzes seiner Jugendsinfonie. Alten Meistern war die Kammermusik anläßlich des Tee-Empfangs in der Rheinterrasse gewidmet; das Kölner Kammertrio für alte Musik (Pillney - Fritzsche - Schwamberger) bereitete durch seine hohe Spielkultur einen erlesenen Genuß. In der Festsitzung der Musikwissenschaftlichen Tagung musizierte das Orchester des Düsseldorfer Bachvereins unter Dr. Neyses stilsicher und belebt Werke von Schein und Händel. Haydn erklang bei der Eröffnung des Musikschulungslagers der Reichsjugendführung wie in der Geselligen Musik der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Den unzweifelhaften Höhepunkt all dieser auf das Erbe der Vergangenheit ausgerichteten Werkwiedergaben bildete die Festaufführung von Beethovens Neunter Sinfonie; durch die Interpretationskunst Hermann Abendroths, dem das Berliner Philharmonische Orchester, der Kittelsche Chor und mit Ria Ginster, Lore Fischer, Walter Ludwig und Rudolf Watzke ein prachtvolles Solistenquartett zur Verfügung standen, erschloß sich das monumentale Werk in seiner ganzen Hintergründigkeit. Es bedarf wohl keiner Beweisführung, warum der Gedanke, die große deutsche Musik der Vergangenheit auf den Reichsmusiktagen in erster Linie durch Beethovens Neunte Sinfonie repräsentieren zu lassen, ein besonders glücklicher ist.

Eine zweite Gruppe von Werken stellte jene Generation älterer, bereits anerkannter Komponisten, deren Eigenart im öffentlichen Musikleben feststeht und entsprechend gewürdigt wird. Die Betriebskonzerte waren hierdurch ebenfalls mitbestimmt, doch kam Emil Nikolaus von Reznicek auch weiterhin durch sein dem romantischen Ausdrucksempfinden verpflichtetes Streichquintett in cis-moll, Richard Strauß durch seine Oper „Arabella" zu Wort; es war bewundernswert, zu welch kristallklarer, kammermusikalischer Durchsichtigkeit der Komponist vom Dirigentenpult aus die Partitur auflockerte; auf der Bühne gesellten sich zu den ausgezeichneten Leistungen einheimischer Düsseldorfer Kräfte (Lotte Wollbrandt — Ara-

bella, Joſef Lindlar — Graf Waldner, Henk Noort — Matteo) der prachtvoll charakteriſierende Mandryka von Alfred Jerger, der ſtimmliche Glanz von Hildegard Ranczak als Zdenka und von Clara Ebers als Fiakermilli; ſo wurde dieſer feſtliche Theaterabend zum berechtigten Anlaß begeiſterten Beifalls für die Wiedergabe des Werkes wie vor allem für Richard Strauß. Paul Graener war in einem Betriebskonzert mit ſeiner klangſeligen „Waldmuſik“ vertreten, in der Eröffnungsfeier mit dem uraufgeführten Orcheſterwerk „Feierliche Stunde“, das die durch den Titel angezeigte Grundſtimmung knapp und klar ins Klangliche umſetzt, und durch ſeine Oper „Don Juans letztes Abenteuer“. Ihr exponierender erſter Akt iſt muſikaliſch ein wahres Kabinettsſtück kultivierteſter, ſinnenfreudigſter Klanglichkeit, und deshalb iſt es ſehr ſchade, daß der Komponiſt im weiteren Verlauf des Werkes vom Text her ſo wenig Gelegenheit hat, auch in der Singſtimme das dringend erforderliche lyriſch-melodiſche Gegengewicht zu dem weithin vorherrſchenden Konverſationston herzuſtellen. Unter der muſikaliſchen Leitung von Hugo Balzer und der Bühnenleitung von Otto Krauß erlebte das Werk eine muſtergültige Wiedergabe, die lediglich von Düſſeldorfer Kräften beſtritten wurde; die tragenden Rollen der Cornelia und des Giovanni verkörperten Lotte Wollbrandt und Alfred Poell überzeugend. Max von Schillings' Sinfoniſcher Prolog zu „König Ödipus“ erinnerte daran, daß dieſer Komponiſt in dieſem Jahre ſeinen 70. Geburtstag gefeiert hätte, und generationsmäßig gehört auch Paul Juon in den Kreis dieſer Komponiſten; ſeine uraufgeführte „Rhapſodiſche Sinfonie“ op. 95 gibt allerdings — bei manch ſchönen Einzelheit — dem Rhapſodiſchen vor dem Sinfoniſchen derart den Vorzug, daß jenes undefinierbare, aber erforderliche Maß zuſammenfaſſender, ganzheitlicher Kraft unterſchritten wird, das jede Sinfonie — auch eine „rhapſodiſche“ — als geſtalteriſche Vorausſetzung des Gelingens unabdingbar verlangt. Den inneren wie äußeren Höhepunkt dieſer Werkgruppe der Reichsmuſiktage bildete Hans Pfitzners Kantate „Von deutſcher Seele“, der in dieſer Schöpfung die eigentümlich deutſche Empfindungswelt der Eichendorffſchen Gedichte nicht nur muſikaliſch zu verdichten, ſondern — was noch viel ſchwieriger iſt! — ſie in einer Großform auch wirklich zu geſtalten weiß. GMD Hugo Balzer faßte den Düſſeldorfer Opernchor und den Chor des Städtiſchen Muſikvereins, das Soliſten-Quartett Helene Fahrni, Eliſabeth Höngen, Auguſt Seider und Helmut Schweebs ſowie das Städtiſche Orcheſter Düſſeldorf — eine Inſtrumentalgemeinſchaft von höchſter Leiſtungsfähigkeit! — zu einem Klangkörper zuſammen, der vor allem im Choriſchen und Orcheſtralen dem Werk zu einer vollendeten Wiedergabe verhalf.

Die dritte Werkgruppe ſchließlich wurde von jenen Komponiſten geſtellt, die der Jugend und dem Mannesalter angehören, die alſo Träger des eigentlich zeitgenöſſiſchen Schaffens, ſeiner Strömungen und ſeiner Ergebniſſe ſind und denen ſich infolgedeſſen auch die Hauptaufmerkſamkeit der Feſtteilnehmer zuwandte.

Eine Dreiheit von Werken iſt hier an erſter Stelle als poſitivſtes Ergebnis dieſer Gruppe zu nennen, weil durch ſie eine typiſch deutſche Form der muſikaliſchen Ausſage ſich in gültigen Werken äußert: Das Cellokonzert von Max Trapp, die Kammerkantate „An die Liebe“ für Sopran und kleines Orcheſter von Hans Chemin-Petit und das Streichquintett Werk Nr. 10 von Philipp Jarnach. Ein ſtarker Gefühlsgehalt ſtrömt hier nicht unmittelbar aus — etwa in ein impulſiv niedergeſchriebenes Lied —, ſondern unterſtellt ſich jeweils einem beſtimmten muſikaliſchen Baugedanken, einem architektoniſchen Prinzip; die geſtalteriſche Beſonnenheit, ja der bewußt arbeitende Kunſtverſtand haben einen weſentlichen Anteil an dem ſchöpferiſchen Vorgang, der ſich hier vollzieht, allerdings — und das iſt die Hauptſache! — ohne die Stärke des vorwaltenden, in das Werk übergehenden Gefühlsgehaltes zu beeinträchtigen. So ergibt ſich hier weder blutleerer Konſtruktivismus noch geſtaltloſe Schwärmerei, ſondern die Einheit echten Gefühls und überlegener, geſtalteriſcher Beſonnenheit. Trapp hat ein dreiſätziges Solokonzert mit Orcheſter geſchrieben; doch dehnt er die Sonatenform des erſten Satzes auf das ganze Werk aus, ſo daß der erſte Satz die Expoſition, der zweite Satz die Durchführung und der dritte Satz die Repriſe darſtellt, wobei der letzte Satz den Charakter einer „veränderten“ Repriſe erhält und dem Rondo angeglichen wird. Ein ſolches weitbogiges Verfahren iſt natürlich nur beim Vorhandenſein abſolut zwingender, ergiebiger Themen mög-

lich, die ein Höchstmaß von thematischer Durcharbeitung wirklich vertragen können. Diese sind jedoch vorhanden, der Komponist entfaltet eine bewundernswerte Kunst der thematischen Arbeit, die auch polyphone Satzweisen ausgiebig heranzieht, und überdies kommt das Soloinstrument voll und ganz zu seinem Recht, so daß Ludwig Hoelscher dem schönen Werk einen durchschlagenden und berechtigten Erfolg erspielen konnte. Die Kammerkantate von Hans Chemin-Petit hat als Wortgrundlage eine von Will Vesper neuhochdeutsch gefaßte Dichtung des „Kanzlers" aus der Zeit um 1300; sie quillt von der Stärke des Gefühls geradezu über und man merkt ihr ohne weiteres die zeitliche Nähe zur klassischen Mystik des Mittelalters an. Die Gefahr eines lediglich subjektiven Ausströmens beim Komponieren einer solchen Vorlage lag hier nahe genug, doch kam ihr Chemin-Petit mit der formenden Kraft eines zuchtvollen Bauwillens bei; der Gefühlsgehalt ist in einem Rondo gefaßt, dessen Seitensätze die polyphonen Gestaltungsweisen des Kanons und der Doppelfuge in das musikalische Geschehen einbeziehen. Es will etwas heißen und es spricht für das große gestalterische Können des Komponisten, daß diese Einbeziehung der Polyphonie die Rondoform nicht etwa sprengt, sondern sie völlig organisch erfüllt und ihre Ausdrucksfähigkeit machtvoll steigert. Dabei wird hier, ebensowenig wie in dem Trappschen Konzert die instrumentale, die vokale Solostimme in ihrer Wirkungsweise irgendwie durch die architektonische Gesetzlichkeit gehemmt; sie ist in das polyphone Geschehen als reale Stimme einbezogen, hebt sich aber jederzeit deutlich von dem Orchester ab, das durch seine Zusammensetzung (2 Oboen, Fagott, Harfe und Streichinstrumente) und die Art seiner Behandlung den Klangsinn des Hörers ganz elementar anspricht. So ging von dem Werk, das die Sopranistin Margarethe von Winterfeld mit dem vollen Einsatz ihrer schönen Stimme und ihrer Gestaltungskraft vermittelte, ein sehr starker Eindruck aus. Der Komponist leitete selbst das Kammerorchester, das bei einem Werk dieser Art selbstverständlich nicht „begleitet", sondern eigenwertig neben der Singstimme steht.

Erfüllt Trapp die sonatisch-sinfonische Großform, Chemin-Petit das Rondo mit dem Geist der Polyphonie, so verbindet Jarnach in seinem Quintett das Variationsprinzip mit kontrapunktischer Gestaltung, und zwar so, daß polyphone Strecken — vor allem die Fuge — in bewußtem Kontrast stehen zu vorwiegend oder völlig homophon gefaßten Variationen. Auch hier ein herrliches, der Begnadung echten Schöpfertums entflossenes Thema, das eine so ausgedehnte Verarbeitung, wie sie ihm Jarnach angedeihen läßt, auch wirklich verträgt, und in dieser Variationenkette, die teilweise in einer völlig eigenschöpferischen Form auf barocke Vorbilder zurückgreift, reiht sich eine Köstlichkeit an die andere. Dabei kommt mehrfach, der Volkstumsherkunft des Komponisten entsprechend, eine geradezu romanische Süße des Klanges und der Empfindung zum Ausdruck, die jedoch aufgeht in einem musikalischen Bauwillen und vor allem Bauenkönnen, die nun wieder völlig deutsch sind und den Beweis für die innere Zugehörigkeit Jarnachs zur deutschen Musik ohne weiteres erbringen. Kein Wunder, daß diesem, vom Fehse-Quartett erschöpfend wiedergegebenen Werk auch ein durchschlagender Erfolg bei den Zuhörern beschieden war.

Es gehörte zu den angenehmen Überraschungen der Reichsmusiktage, daß außer der Solokantate von Chemin-Petit sich auch noch ein zweites Werk dieser Art als Treffer herausstellte: die Kantate für Baß und Kammerorchester „Natur — Liebe — Tod" von Werner Egk. Der Komponist verdichtet hier vier lyrische Meisterleistungen Ludwig Höltys derart zwingend, daß die Kantate durch die Echtheit ihrer Empfindung ohne weiteres und höchst unmittelbar anspricht. Dazu trägt nicht nur die vokale Linie bei, sondern nicht minder Klang und Klangfarben des Orchesters. Rudolf Watzke als meisterlicher Interpret der Singstimme und das Orchester unter Leitung des Komponisten verhalfen dem Werk zu einer erschöpfenden Wiedergabe.

Im Revier der Solistenkonzerte blieb das Konzert von Trapp allerdings das einzige Werk, dem sich auf Grund seiner hohen Qualitäten mit Sicherheit längeres Leben voraussagen läßt; denn sowohl in der Rhapsodie für Orgel und Orchester von Johannes Rietz wie in dem Romantischen Konzert für Bratsche und Orchester von Hans-Joachim Sobanski entspricht die Ausdehnung der Werke wie der ganze Aufwand überhaupt in keinem Fall der substanzlosen, einfallsarmen Thematik. Es wird hier geschwärmt, aber nicht gestaltet, und bei groß-

formalen Werken, die ein überlegenes Geſtalten nun einmal verlangen, iſt Schwärmen kein Erſatz für Geſtalten. Eine Klangſchwärmerei iſt auch das Klavierkonzert „Castelli romani“ von Joſeph Marx, das im letzten Satz freilich derart ins potpourrihaft-Seichte abgleitet, daß ſich in den Beifall für die Leiſtung Walter Gieſekings auch Pfiffe und Gelächter miſchten. Das gleiche Schickſal widerfuhr der Geigenmuſik in drei Sätzen von Boris Blacher, die allerdings einen unleugbaren Vorzug hat: ein urkräftiges, vitales Temperament, zudem eine ganz elementare Freude am virtuoſen Spiel, die Max Strub auch entſprechend zur Geltung zu bringen wußte. Das komödiantiſch-parodiſtiſche „Notturno“ wird wohl der Hauptgrund für die negative Reaktion aus dem Kreis der Zuhörer geweſen ſein. Auch einem dritten Werk gegenüber äußerte ſich die „Stimme des Volkes“ deutlich und ablehnend genug: bei Theodor Bergers „Capriccio und Fantaſie für zwei Soloviolinen und Orcheſter“; das iſt ohne weiteres verſtändlich, denn die Art, wie hier mit der Tonalität umgeſprungen wird, war vor etwa fünfzehn Jahren einmal „modern“.

Kein Zweifel: Langſam aber ſicher bricht ſich in den Kreiſen der Muſikfreunde das Bewußtſein für wirkliche Werte im zeitgenöſſiſchen Muſikſchaffen Bahn; Äußerungen des Mißfallens, wie ſie in den Konzerten laut wurden, ſind ja deutliche Zeichen hierfür, und wenn in der HJ-Kundgebung unverblümte Worte gegen die „Rauſchmuſik“, gegen die „Halben- und Viertelsgedanken“ fielen, ſo iſt ja unſchwer zu erkennen, was gemeint iſt: jene Muſik, die Klang ohne Subſtanz, d. h. ohne den tragfähigen, elementaren thematiſchen Einfall bietet, jene auslaufende Welle muſikaliſcher Spätromantik, die einen früher einmal lebendig geweſenen Stil nur noch formelhaft wiederholt. Es können bei einer romantiſchen Muſizierweiſe noch durchaus achtbare Werke zuſtande kommen; das Streichquartett von Bernhard Hamann mag hierfür als Beiſpiel dienen; die klangſchöne Oſtmark-Ouvertüre von Otto Beſch überlaſtet allerdings das thematiſche Material durch die ihm nicht angemeſſene Ausdehnung des Werkes. Aber obwohl dieſe Kompoſitionsweiſe rein mengenmäßig immer noch ſtark in Erſcheinung tritt, bringt ſie doch kaum noch ein Werk zuſtande, das dem Zahn der Zeit erfolgreich und auf die Dauer zu trotzen vermöchte, und erſt dadurch iſt eine Schaffensweiſe im höheren Sinne gerechtfertigt. Im großformalen Inſtrumental- und Vokalſchaffen machen ſich heute andere, vor allem ſolidere Geſtaltungsweiſen geltend, und die Ergebniſſe ſind auch weſentlich ſtichhaltiger. Ja, ſelbſt wenn von dieſer jungen Generation Konzertmuſik geſchrieben wird, die der Klangfreude geben wollen, was ihr mit Recht gebührt, ſo iſt doch auch für ſie eine ſtichhaltige Thematik erſt einmal die Hauptſache. Wilhelm Jergers „Partita für Orcheſter“, die einen ſchönen Erfolg davontragen durfte, geht von den ſcharf geprägten Melodietypen barocker Formen aus, jedoch in einer durchaus eigenſtändigen, nicht nur „imitierenden“ Weiſe, und ſtößt von dort aus dann ſo unternehmungsluſtig und phantaſievoll in die Welt der Orcheſterklangfarben vor, daß es eine Luſt iſt. Auch das „Hymniſche Vorſpiel“ von Paul Sixt gewinnt ſeine Überzeugungskraft vor allem dadurch, daß dem Komponiſten eine tragfähige Hauptmelodie für ſein Werk eingefallen iſt, die dann die angemeſſene klangliche Einkleidung erhält. Die Violinſonate Werk 14 von Gerhart von Weſterman ſchließlich ſtellt ein linienhaftes Muſizieren ſtark in den Vordergrund, ſo daß ſchon dadurch eine ſolide Baſis für das Werk geſchaffen iſt.

In dieſem Zuſammenhang — „Thematik“ und „Klang“!— iſt auch Ludwig Maurick's Oper „Simplizius, Simpliziſſimus“ zu erwähnen, die ihre Uraufführung erlebte. Der Komponiſt, der auch ſein eigener Textdichter war, hatte ſich eine große Aufgabe geſtellt: die Geſtalt des Ewigen Deutſchen, wie ſie Grimmelshauſen in ſeinem großen Zeitroman aus dem Dreißigjährigen Kriege geſchildert hat, der Muſikbühne zu gewinnen. Sicher eine ſchöne Aufgabe, die aber, wie die Oper Mauricks zeigt, ihre beſonderen Schwierigkeiten und Tücken hat. Maurick ſchildert vom Text her die Entwicklung und Läuterung des Helden — zweifellos mit einem ſtarken, zu reichlichen Aufwand an Rhetorik und Symboliſtik; aber daran brauchte die Oper ja noch nicht zu ſcheitern. Die Muſik jedoch geht an dieſem ſeeliſchen Läuterungs- und Reifeprozeß des Helden einfach vorbei, ſie muſiziert nur, was ſich in dieſem Falle vom Text her verbot, und ſo tut ſich je länger je mehr zwiſchen Text und Muſik ein Zwieſpalt auf, der ſich nicht ſchließen will, ja immer breiter wird. Daß die Muſik außerdem in

einer etwas sorglosen Art stilistische Anregungen aus den verschiedensten Gebieten der Musikgeschichte bezieht, will demgegenüber noch nicht einmal allzuviel besagen, wenn man sich auch eingestehen muß, daß selbst eine Oper, deren Text eine mehr musiziermäßige Anlage der Partitur gestattet, an dieser zu wenig ausgeprägten Haltung noch scheitern kann. Die Lagerszene mit ihrem auch musikalisch gelungenen Landsknechtshumor berechtigt allerdings zu der Annahme, daß der Komponist bei einem unbeschwerteren, spielopernhaften Text durchaus etwas Brauchbares zustande bringen könnte — größere Selbstkritik gegenüber seiner eigenen Musik vorausgesetzt. — Die Düsseldorfer Oper bereitete dem Werk, dessen Titelrolle Paul Helm verkörperte, eine sorgfältige, durch gute solistische wie Ensembleleistungen gekennzeichnete Wiedergabe, die szenisch von Hubert Franz, musikalisch vom Komponisten geleitet wurde.

Die HJ hat ein Recht dazu, gegen die „Rauschmusik" Stellung zu nehmen, denn in der Musik, die sie pflegt, ist diese Schaffensweise überwunden — und das ist kein zu unterschätzender Vorzug. Sie verfügt über Lieder, die deshalb gern gesungen sind, weil sie vom zündenden melodischen Einfall getragen sind; „Wenn die Stürme Leben wecken" von Hans Jentsch und „Wenn die Hämmer schweigen" von Heinrich Spitta zeugten während der Reichsmusiktage von den hier vorhandenen wertvollen Ansätzen eines neuen Volksliedes. Auch die Jugendkantaten erwiesen sich um so stichhaltiger, je mehr sie von der melodischen Kraft einer guten Hauptmelodie getragen sind, so Heinrich Spittas Kantate „Von der Arbeit", die in dem „Offenen Singen" eines Betriebes erarbeitet wurde, und Cesar Bresgens Kantate „Wir singen den Maien an". Aus dem gleichen Grunde entbehrt allerdings auch Spittas Kantate „Land, mein Land" der rechten Durchschlagskraft, da sie auf weite Strecken hin versucht, die Ausdrucksweise des Bachschen Chorals nutzbar zu machen. Dieser ist aber doch wohl zu sehr an den Boden gebunden, dem er entwachsen ist, und so ist seine Verpflanzung eine problematische Angelegenheit. In der reinen Orchestermusik äußert sich der Wille, dem Gemeinschaftsempfinden Ausdruck zu verleihen, vorläufig immer noch in einer starken Anlehnung an die Musizier- und vor allem Kontrapunktierweise des Barock. Dieser Eindruck drängte sich allerdings diesmal deshalb so stark auf, weil in der Morgenmusik gleich drei Orchesterwerke dieser Art hintereinander gespielt wurden. Das hatte aber wieder das Gute, daß die „Festmusik" von Gerhard Maaß den Wert einer persönlicher gehandhabten Ausdrucksweise auch für die Jugend-Gemeinschaftsmusik erkennen ließ. — Der Besuch der Abendveranstaltung des NSDSTB war mir einer gleichlaufenden Veranstaltung halber nicht möglich, doch hinterließen die in der Hauptprobe gehörten a cappella-Chorgesänge von Wolfgang Hiltscher und Helmut Bräutigam durch ihr unmittelbares Verhältnis zu ihren wertvollen Texten und ihr polyphones Können einen günstigen Eindruck.

(Gleichlaufender Veranstaltungen halber war mir außerdem der Besuch der beiden Männerchorkonzerte, der „Geselligen Musik" sowie einiger Werkkonzerte nicht möglich; die Fülle der Veranstaltungen erlaubte bei den Platzkonzerten auch nur Stichproben!)

Soweit die Mitwirkenden an größeren Aufgaben beteiligt waren, wurden sie nach Möglichkeit genannt. Das Riesenmaß selbstloser Arbeit im Dienst durchwegs hochwertiger Werkwiedergabe, das von dem Düsseldorfer GMD Hugo Balzer und dem Städtischen Orchester geleistet wurde, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Es ist ihr Verdienst, daß man von der Musikstadt Düsseldorf einen so günstigen Eindruck mitnahm.

Reichsminister Dr. Goebbels gab in seiner großen kulturpolitischen Rede am Sonnabend nicht nur einen zahlenmäßig eindrucksvoll belegten Rechenschaftsbericht über die ersten fünf Jahre nationalsozialistischer Musikpolitik, gab die Stiftung eines nationalen Musikpreises bekannt, der alljährlich in Höhe von je 10 000 Mark an den besten Geiger und Pianisten des Nachwuchses verteilt wird, und kündigte den bevorstehenden Erlaß eines deutschen Musikrechtes an; er unternahm vor allem einen entschiedenen Vorstoß zur Charakteristik der Wesensmerkmale deutscher Musik, und daß grundlegende Erkenntnisse über die deutsche Musik heute nicht mehr nur auf die Fachwelt beschränkt sind, sondern von autoritativer Stelle in einer großen Kundgebung dem ganzen Volke verkündet werden: dies beleuchtet vielleicht am ent-

ſchiedenſten den Wechſel der Verhältniſſe, der gegen früher eingetreten iſt, und über den ſich zu freuen nun wiederum niemand mehr Urſache hat als gerade der muſikaliſche Fachmann.

Man ſchied von der gaſtfreundlichen Stadt Düſſeldorf mit dem Wunſch, daß die Reichsmuſiktage immer mehr zu einem großen Brennpunkt unſerer reichen völkiſchen Muſikkultur werden mögen. Daß der Anſatz hierzu vorliegt, haben die erſten Reichsmuſiktage bewieſen.

# Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Berliner Kunſtwochen, mit denen die Winterſpielzeit ausklingt, zeigen diesmal in der Auswahl an Werken und in der Form der Darſtellung ein ausgeprägteres Geſicht als in früheren Jahren. Denn neben der großen Zahl von Veranſtaltungen, die im Vergleich zur Hauptſaiſon keine weſentliche künſtleriſche Steigerung bedeuten, treten diesmal Muſikereigniſſe von ausgeſprochenem „Kunſtwochen"-Gepräge in Erſcheinung wie die Gluck-Aufführungen der Dietrich-Eckart-Bühne, das Potsdamer Muſikfeſt, deren Beſprechung dem nächſten Ber[illegible] vorbehalten bleiben mag, und das „Reger-Feſt", das den Auftakt der Kunſtwochen bildete.

## Deutſches Max Reger-Feſt.

Das Verhältnis Max Regers zu Berlin iſt nicht beſonders erfreulich. Prof. Dr. Fritz Stein unternahm in ſeiner Feſtanſprache anläßlich der Eröffnung der Kunſtwochen das verantwortungsvolle Amt, zur Klärung der Schuldfrage beizutragen. Er entwarf ein treffendes Bild des einſamen, in ſeiner ſeeliſchen Haltung echt deutſchen Künſtlers und Künders, der von ſeiner Zeit nicht genügend erkannt wurde. So beklagenswert auch dieſe Tatſache iſt, ſo ſcheint eine tragiſche Naturgeſetzlichkeit in der Verkennung genialer Werte zu liegen, die ſicherlich nicht einſeitig auf die ablehnende Haltung der Muſikkritik allein zurückzuführen iſt. Der geniale Kritiker, der ſich mit dem Künſtler zuſammen über ſeine Zeit zu erheben vermag, wird ſtets eine Ausnahmeerſcheinung bilden. Geniale ſchöpferiſche Zeugungskraft und geniales Einfühlungsvermögen in die Produkte einer überdurchſchnittlichen Schöpfung halten ſich gegenſeitig durchaus das Gleichgewicht. Daraus folgt aber nun, daß der für neues, verheißungsvolles ſchöpferiſches Streben eintretende Kritiker nicht minder der Verſtändnisloſigkeit ſeiner Zeit ausgeſetzt war als der geniale Tonſetzer ſelbſt.

Reger hat ſeine Gegner mit der Kraft ſeines Schöpfertums überwunden. Erhöht ſich ſein künſtleriſcher Wert vielleicht noch durch die Aufzählung der Hinderniſſe, die ihm von kurzſichtigen Skribenten in den Weg gelegt wurden, wie es Prof. Stein unternommen hatte? Oder ſollte die günſtige Gelegenheit nicht verſäumt werden, die auf jedem Geiſtesgebiet nachweisbaren Entgleiſungen und Irrtümer zum Maßſtab der geſamten muſikaliſchen Kunſtbetrachtung zu machen? Zu allen Zeiten bleibt es eines der verantwortungsvollſten Unternehmen, den Stab über muſikaliſches Schöpfertum zu brechen, bevor ſein Urheber ſeine irdiſche Laufbahn vollendet hat. Es iſt leichter, ſich in den Chor der Schreier einzuordnen, die Max Regers Kunſt als eine Entartung ablehnten, als ſich Seite an Seite mit dem Künſtler zu ſtellen, um mit ihm gemeinſam den Kampf gegen Kurzſichtigkeit und Kleingeiſterei derjenigen aufzunehmen, die in der Ächtung Regers das deutſche Genie ausrotten wollten. Umſo ſchlimmer, wenn dieſe Gegnerſchaft aus fachlich gebildeten, muſikaliſch geſchulten Perſönlichkeiten beſtand, die das Leben Regers verbitterten. Was für ein weit übleres Los wäre Reger jedoch beſchieden geweſen, wenn er und ſeine Kunſt allein dem eilfertigen Urteil von Leuten ausgeſetzt wären, die keine Ahnung von Muſik und muſikaliſcher Verantwortung haben und ſich trotzdem berufen gefühlt hätten, ſeine Muſik als Degenerationserſcheinung abzulehnen? Aber es würde aus Gründen der Gerechtigkeit und der hiſtoriſchen Wahrheit zu weit gehen, wollte man unter den „Muſikkritikern" ſeiner Zeit diejenigen verſchweigen, die wie auch der von Prof. Stein erwähnte Leßmann von vornherein für Regers Genie eingetreten ſind.

Sei dem, wie es ſei — die von Prof. Stein angeführte Tatſache, daß Max Reger allein mit 4878 Rundfunkaufführungen des letzten Jahres der meiſtaufgeführte Komponiſt iſt, beweiſt am beſten, daß ſich Max Regers Stern in leuchtendem Glanz erhoben hat und von

dieser hohen zeitgeschichtlichen Warte herab spöttisch über das Für und Wider lächeln darf, das sich einst um seine künstlerische Persönlichkeit erhob.

Berlin hat manche Schuld an Reger gutzumachen, und sie tat dies durch das erste offizielle Reger-Fest, das gemeinsam mit der Deutschen Reger-Gesellschaft auf Berliner Boden durchgeführt wurde. Das Fest umfaßte acht Kammermusik- und vier Orchester- und Chorkonzerte. Zur Einführung hat Prof. Dr. Karl Hasse-Köln unter Mitarbeit von Prof. Dr. Hermann Unger, Dr. Otto zur Nedden und Sophie Maur eine 71 Seiten starke Festschrift bei Bote und Bock, Berlin, erscheinen lassen, die von hervorragender Sachkenntnis zeugt. Ganz ausgezeichnet ist der Einleitungsaufsatz Karl Hasses „Was bedeutet uns Max Reger?" Ich kann es mir nicht versagen, einige besonders aufschlußreiche Absätze anzuführen:

„Die damaligen Fortschrittler hielten einen Anschluß an Brahms und an die Klassiker für das Zeichen eines rückständigen Formalismus. Sie hielten Reger für einen allzu verstandesmäßigen, ja mathematischen Musiker ohne Gefühl und ohne Sinn für Klangfarbe. Heute, im Zeichen des neuen, historisierenden Formalismus wollen ihn die Vertreter einer neuen Art von Fortschritt, die nach einer „neuen Klassik" rufen, deshalb nicht anerkennen, weil er, wie man inzwischen erkannt hat, auf starken Gefühlsausdruck und farbige Bewegtheit gestellt ist. Man bezeichnet ihn als „Spätromantiker" und betont, daß heute jede Romantik fehl am Platze sei und somit Reger Vertreter einer überwundenen oder aber zu überwindenden Epoche sei.

Sieht man aber aufs Ganze und versucht die Meinung des Volkes, also der deutschen Gesamtheit, über Reger zu erfahren, so findet man, daß die Verbreitung seiner Musik in letzter Zeit stetig zugenommen hat, ja, daß er heute der meistaufgeführte, neuere Komponist ist, wobei man natürlich von der sogenannten „Unterhaltungsmusik", also der mit oberflächlichen Tendenzen, absehen muß. Und in der Tat können sich die Deutschen auf Regers Musik gut einigen, da sie doch eine Synthese, eine Zusammenfassung alles dessen darstellt, was an eine deutsche Musik gültiger Prägung an Forderungen gestellt werden kann.

Hierbei entscheidet weniger der „Kunstkenner", der nur zu oft an den Grundlagen der wahren deutschen Kunst vorbeigegangen ist, als der unbefangene deutsche Mensch, der das deutsche Volk in seinen besten Eigenschaften und in seiner unabdinglichen Art erkannt hat. Die Kultur der Deutschen, wenn sie echt und ihrem tieferen Wesen entsprechend sein soll, kann nicht anders als religiös sein. Religiös heißt „gebunden", braucht sich aber nicht auf kirchliche Bindung zu beziehen, sondern hat für den Deutschen die Bindung des Gewissens zur Voraussetzung. Das deutsche Gewissen, die deutsche Wahrhaftigkeit und Verantwortlichkeit, die „Kraft der Seele" des nordischen Menschen, besteht gegenüber einer höheren Macht, sie ist nicht äußere, sondern innere Bindung. Es ist die Bindung und der feste Glaube an die Allgemeinheit, an Dauergeltung, an Ewigkeit dessen, was im Blute lebt, was stärker ist als äußere Macht . . . Eine solche Kraft steckte in Max Reger und sie kommt in seiner Musik überall zum Ausdruck . . ."

Die von Prof. Hasse zugrundegelegte „Meinung des Volkes" in seinem neugewonnenen Verhältnis zu Reger konnte sich nicht besser als in der Tatsache spiegeln, daß das erste Festkonzert von der Feierabend-Organisation der werktätigen Bevölkerung „Kraft durch Freude" übernommen und durchgeführt wurde. Zwei Werke bildeten den Inhalt des von Carl Schuricht geleiteten Konzertes auf dem festlich geschmückten, mit der Regerbüste gekrönten Podium der Philharmonie im Beisein des Stadtpräsidenten Dr. Lippert und zahlreicher Gäste aus dem Reich: Die Hillervariationen und das selten erklingende Violinkonzert A-dur op. 101 mit seinem Reichtum an melodischen Schönheiten und schöpferischer Fantasie während einer mehr als eine Stunde beanspruchenden Aufführungsdauer, und Georg Kulenkampff stellte seine hohe geistige Spannkraft, seine verblüffende Technik in den Dienst dieser wertbeständigen Schöpfung von echt Regerschem Ausmaß.

Das zweite große Konzert galt den Choralkantaten, die auf Anregung evangelischer Kirchenkreise (Spitta, Smend) entstanden waren. Von den vier vorhandenen Kantaten brachte Hans Georg Görner mit dem Berliner Propsteichor und dem Deutschen Oratorienchor in der ehrwürdigen Marienkirche die Werke „Meinen Jesum laß ich nicht", „O Haupt voll Blut und Wunden" und „O wie selig seid ihr doch" zu Gehör. Dem festlichen Charakter des Tages

entsprechend wurden auch die einstimmigen Chorpartien, die Reger für den kirchlichen Gebrauch der Gemeinden bestimmt hatte, vom konzertierenden Vokalkörper ausgeführt. In der formalen Eigenart der Choralkantaten kündigt sich diejenige spätere Kunstentwicklung an, die sich von einer Aktivierung des Musikhörers durch tätige Anteilnahme am Musikgeschehen eine Erneuerung des Konzertlebens verspricht. Die Verbindung von tiefem religiösen Ernst mit weihevollem mystischen Gepräge gibt diesen Schöpfungen in ihrer volksnahen Kunstvollendung ihren zeitlosen Wert. Die Ausführenden mit den ausgezeichneten Solisten Hildegard Erdmann, Ingrid Lorenzen, Walter Drwenski und dem Landesorchester ergänzten die klanglich abgerundete choristische Darbietung. Propst Otto Eckert fand in einer kurzen Ansprache gehaltvolle Worte über Regers deutsche Sendung.

Das dritte Konzert unterstand der Leitung Hermann Abendroths innerhalb der „Berliner Konzertgemeinde". Die vielen klanglichen Feinheiten der G-dur-Serenade mit ihrem doppelten Streichorchester kamen in Abendroths ebenso sinnenfroher wie beschwingter Darstellung treffend zur Geltung. Das f-moll-Klavierkonzert spielte Alfred Hoehn, der den herben Reiz dieser Schöpfung verinnerlichte. Die hohe Intelligenz des Künstlers, sein gewaltiges seelisches Spannungsvermögen gestatteten ihm ebenso titanenhafte Größe des Anschlags wie ein stilles, versunkenes Spiel in mystischer Verklärtheit.

Die große Überraschung des Festes brachte aber das Abschlußkonzert mit der Uraufführung eines unvollendeten Requiems, das Reger zu lateinischem Kirchentext 1914 zum Andenken an die Helden des Weltkrieges begonnen und aus unbekannten Gründen nicht vollendet hatte. Er überließ das Manuskript seinem Freund und Förderer Prof. Karl Straube, der die Partitur erstmalig dem Regerfest zur Verfügung stellte. Bereits in den ersten Takten offenbart sich echtester Reger, wenn sich über einem weit ausgesponnenen Orgelpunkt wie aus mystischen Urtiefen das „Requiem aeterna" aufbaut in formtechnisch meisterhafter Steigerung voll ergreifender Ausdrucksgewalt. Düstere Böcklin-Stimmung liegt über dem Auf und Ab der Klangwogen im Atem einer rätselhaft unwirklichen Natur. Schon dieser Anfang ist so unmittelbar packend und seelenerweckend, daß man sich gern und willig diesem starken, echten Gefühlsgehalt überläßt. Seelendramatische Spannungen enthüllen sich im Folgenden von schmerzvoller Chromatik bis zu leidenschaftlich-herrischen Gefühlsausbrüchen, aber die Gewalt der polyphonen Sprache wird mitunter von fast volkstümlich-melodischen Wendungen durchbrochen, die die vorwiegend dunklen Farben flüchtig auflichten. Dieser Requiemsatz ist das erschütternde Bekenntnis eines Einsamen, und stärker als lauter Beifall sprach das ergriffene Schweigen nach der Aufführung, die in sorgfältigster Vorarbeit dem stilkundigen Stabführer Prof. Dr. Fritz Stein an der Spitze des Landesorchesters und einer Chorgemeinschaft zur Ehre gereichte. Unter den Solisten ist vor allem der klangvolle, warmblütige und satte Alt der Karola Görlich hervorzuheben, die einer ungewöhnlichen künstlerischen Zukunft entgegensehen darf. Mit den Chorwerken „An die Hoffnung", „Weihe der Nacht" und „100. Psalm" klang das inhaltsreiche Konzert aus.

Die Vielseitigkeit des Berliner Musiklebens gestattete außerhalb dieser großen und führenden Veranstaltungen nur gelegentliche kurze Besuche bei den Solisten- und Kammermusikabenden des Regerfestes. Trio- und Quartettmusik wurde von Conrad Hansen, Siegfried Borries, Reinhard Wolf und Arthur Troester ausgeführt, sowie von Georg Kulenkampff mit R. Wolf, Tibor de Machulka, und Siegfried Schultze. Fritz Heitmann und Günther Ramin als namhafte Organisten wechselten an anderen Abenden mit dem Strub-Quartett in künstlerischer Verbindung mit Elly Ney ab, oder mit dem Havemann-Quartett, Prof. A. Richter und H. E. Riebensahm, während Regers Klavierwerke bei Eduard Erdmann und Sava Savoff bestens aufgehoben waren. Emmy Leisner widmete sich den Liedschöpfungen.

Diese Kammermusikabende boten in geschickter Auswahl einen Überblick über alle Schaffensperioden und Formelemente Regers. Man konnte an Hand dieses Schaffensreichtums aus Regers verhältnismäßig kurzem, aber künstlerisch zweifellos „doppelt gelebten" Leben ein geschlossenes Bild seiner mitunter wohl weitschweifigen („in - die - Weite - schweifenden"), aber immer echten, sich selbst die Treue bewahrenden schöpferischen Persönlichkeit erhalten. Möge

dieses Regerfest in seinem wohlgelungenen Verlauf die Stellung Regers im Volke befestigen in der Gewißheit, daß Reger musikgeschichtlich keinesfalls eine „Übergangserscheinung" darstellt, sondern wie alle großen Meister die Errungenschaften der Vergangenheit zum Ausgangspunkt neuer, in die Zukunft weisender Wege gemacht hat.

Berliner Konzerttätigkeit.

Unabhängig von den Kunstwochen nimmt das Berliner Musikleben seinen Fortgang. Ein festliches Ereignis war der erste Besuch der Wiener Philharmoniker, die in der Berliner Philharmonie im Beisein des Führers und seiner Mitarbeiter unter Wilhelm Furtwängler konzertierten. Begeisterte Jubelrufe begrüßten die Künstler, die diese Huldigungen stehend entgegennahmen. Zwei Hauptwerke Wiener Kunst, nämlich Schuberts „Unvollendete" und Bruckners „Siebente" bildeten den Inhalt des Abends. Die musikalische Kultur der Wiener Philharmoniker ist staunenswert. Die ideale Einheitlichkeit des Streichkörpers, der mit einem überirdisch weichen Piano im verklärten Abgesang der Schubert-Sinfonie aufwartete, wetteiferte mit dem strahlenden Glanz des Blechs, mit der Schönheit des Holzbläserklanges. Furtwängler als berufener Interpret der genannten Werke empfing endlose Dankesbezeugungen und spendete als Zugabe den Kaiserwalzer.

Der zweite zeitgenössische Schuricht-Abend bot weniger erlebnisreiche und anregende Momente als das erste Konzert. Er begann mit dem Pfeifertag-Zwischenspiel des unvergessenen Max von Schillings. Es folgte als Erstaufführung die „Musik für Klavier und Orchester" von Franz Flößner, vom Komponisten gewandt vorgetragen. Eine stille, verschlossene Schöpfung voll eigenartiger Kühle, grau und fahl in den Farbtönen, sparsam im Tongebrauch, wechselnd zwischen Klangspielereien und gedanklichem Ernst. Einen kontrapunktisch reichen, an großen Vorbildern geschulten und vielseitig interessanten Satz weist Willy Jerger in seinen erstaufgeführten Sinfonischen Variationen über ein Choralthema in einfachen Ausdrucksformen auf. Der zweite Teil des Konzertes war dem Tanz gewidmet: Strawinskys witzige und pikante Pulcinella-Suite nach Pergolesi wurde von Bartoks zündenden „Ungarischen Bauernliedern" abgelöst, und ein kleines rhythmisches Narkotikum war Manuel de Fallas „Feuertanz" aus „Liebeszauber" voll prächtiger Farbwirkungen.

Einen Romantiker-Abend veranstaltete Erich Orthmann im 6. Sinfoniekonzert der Volksoper mit Bruckners „Siebenter", Schumanns a-moll-Konzert, dem Elly Ney als echte „Volkspianistin" eine klare, von tiefem Verständnis getragene Ausdeutung gab, und Draesekes Ouvertüre zur Oper „Gudrun", die allenfalls noch durch schlichtes und ehrliches Gefühl zu bezwingen vermag, ohne tiefere Eindrücke zu hinterlassen. Erich Orthmann bot eine befriedigende Wiedergabe.

Einer der führenden Tonsetzer Italiens, Franco Alfano, ehemaliger Schüler des Leipziger Konservatoriums, bekannt als Vollender der Puccini-Oper „Turandot", vermittelte auf Einladung der Deutsch-italienischen Gesellschaft eigene Kammermusik in gemeinsamem Konzertieren mit dem ausgezeichneten Breronel-Quartett. Die einen Zeitraum von 15 Jahren überspannenden Schöpfungen verraten auf der Grundlage gediegenen technischen Könnens einen Gefühlsmusiker von leidenschaftlichem, formsprengendem Temperament. Er macht sich von weichen, dem Impressionismus verwandten Empfindungsströmungen stark abhängig, und letzten Endes leuchtet die Seele eines Romantikers in harmonisch reichem Gewand hervor.

Das Festkonzert der Akademie der Künste zu Ehren Max von Schillings' umfaßte das Vorspiel zum 2. Akt der „Ingwelde", das Violinkonzert op. 25, die sinfonische Fantasie „Seemorgen" und die Chorrhapsodie „Dem Verklärten". Eine würdige und inhaltsreiche Feierstunde, die das Hauptschaffen des Tonsetzers aus verschiedenen Lebensabschnitten umfaßte. Namentlich aus dem Violinkonzert und der Rhapsodie spricht eine Künstlerseele von edler Vornehmheit des Empfindens, der Romantik verhaftet, oft zu schwärmerischer Breite des Gefühlsstroms geneigt, logisch in der Form, mustergültig in der Technik. Angesichts der apollinischen Schönheit der Rhapsodie, die bezeichnenderweise nach Versen von Schiller eine bewundernswerte Architektonik und Reife der Gestaltung offenbart, fragt man sich verwundert, warum dieses ideal empfundene Werk nicht längst in allen Konzertsälen heimisch geworden ist. Die Veranstaltung unterstand der zuverlässigen Leitung von Prof. Dr. Georg Schumann,

der mit ſeiner „Singakademie“ und dem Staatsopernorcheſter, ſowie mit den Soliſten Milly Berber und Rudolf Watzke ein reſtloſes Gelingen dieſes eindrucksvollen Konzertes gewährleiſtete.

Der Kaſſeler a cappella-Chor unter Führung von Robert Laugs hat im Auftrag der Deutſchen Arbeitsfront eine Konzertreiſe durch die Kurmark durchgeführt, wobei etwa 75 verſchiedene Werke in zehn Veranſtaltungen zu Gehör gebracht wurden. Das Abſchlußkonzert in Berlin ſtellte jüngere Tonſetzer in den Mittelpunkt einer Vortragsfolge, die von vorklaſſiſchen Meiſtern bis zu Volksliedbearbeitungen führte. Frauenchöre von Hans Lavater, namentlich aber Chöre von Karl Marx, feſſelten durch eigenen Stimmungsreiz. Marx ſtellt in gehaltvollem künſtleriſchen Ernſt die Polyphonie mit hervorragendem ſatztechniſchen Können in den Dienſt des dichteriſchen Ausdrucks, wobei er im Schluß zu „Der Knabe“ die Grenzen chorgeſanglicher Möglichkeiten in etwas artiſtiſcher Überſteigerung ſtreift. Trotz der anſtrengenden Kunſtreiſe klangen die Stimmen des wohlgeſchulten Chors friſch und ausgeruht, lebendig und tonſchön, und die zum erſten Mal in Berlin weilenden Gäſte waren Gegenſtand großer Anerkennung.

## Oper.

Seit Wochen wurde die Öffentlichkeit in Spannung gehalten durch das Gaſtſpiel der größten italieniſchen Stagione, die ſeit dem Beſuch der Scala in Berlin aufgetreten iſt. Die Eröffnungsvorſtellung mit „Bohème“ unter der Schirmherrſchaft von Exzellenz Attolico und Reichsminiſter Dr. Goebbels rechtfertigte die an dieſen Beſuch geſtellten hohen Erwartungen vollkommen. Die ſchauſpieleriſche Geſtaltung entwuchs einer lebensvollen, mitunter urwüchſigen Natürlichkeit, wie in dem Streit zwiſchen Marcel und Muſette im dritten Akt mit „Wurfgeſchoßen“ und knallenden Ohrfeigen hinter der Szene. Müheloſe Leichtigkeit des geſanglichen Vortrags, deſſen faſt improviſatoriſcher Charakter eine feinfühlige Orcheſterbegleitung erforderte, kennzeichnete die Muſikalität der Gäſte, unter denen der weltberühmte Lauri Volpi an erſter Stelle zu nennen iſt. Sein ſtrahlender Tenor feſſelte durch die dramatiſche Wandelbarkeit des Klangcharakters im berückenden Piano, im glanzvollen Bruſtton, im faſt flötenartig hellen Kopfton. Sinnlicher Schmelz und üppige Fülligkeit des Tones waren ebenſo den übrigen Mitwirkenden eigen. Die Tongewalt des Enſembles im zweiten Finale hinterließ unauslöſchliche Eindrücke. Pia Taſſinari als Mimi überraſchte durch eine ſieghafte, faſt heldiſche Größe der Stimme, klingende Tiefe und zärtlichen Wohllaut. Als Muſette offenbarte Maria Huder in kokettem Spiel die ſinnlichen Reize eines üppigen Koloraturſoprans. Die Haltung des Künſtlervölkchens war in jeder Geſte typiſch und eindringlich; Mario Baſiola als Marcell, Andrea Mongelli, Ottavio Serpo, dazu Adolfo Pacini und Benatti. Antonio Votto entlockte dem Orcheſter, namentlich den Geigen, ſchwelgeriſche Klänge und liebte das Auskoſten der Stimmung in breiten Tempi.

Das Deutſche Opernhaus, der Schauplatz dieſes Gaſtſpiels, ſpendete eine humorvolle Neuinſzenierung von Lortzings „Zar und Zimmermann“, wobei der Sänger Anton Baumann die Regie führte und gleichzeitig als Bürgermeiſter auf der Bühne ſtand. Es war eine von mitunter derben Späſſen und publikumswirkſamer Komik erfüllte Aufführung, deren Charakter zu der Frage Anlaß geben könnte, wieweit ein Eingehen auf den Durchſchnittsgeſchmack des Publikums mit wahrer Volkstümlichkeit und den Abſichten der Volksbildung in Einklang zu bringen iſt. In den feinen, faſt intimen Bühnenbildern Hans Joachim Maeders war ein geſchmackvoller Ausſtatter gefunden, und unter Walter Lutzes verläßlicher Stabführung ſtellte ſich ein treffliches Enſemble mit Hans Wocke, Treſi Rudolph, Walther Ludwig vor, während Reinhard Dörr trotz vielverſprechender Anlage noch nicht ausgereift erſcheint.

Ein beſonderes Lob verdient die „Volksoper“ für die Erſtaufführung des „Roſenkavalier“ an dieſer Stätte. Es kann nicht oft genug betont werden, daß die Einrichtung dieſer KdF-Oper im ehemaligen „Theater des Weſtens“ unter Erich Orthmanns Leitung in der Geſchichte der deutſchen Oper einzig daſteht. Das Theater, das mit 1600 Plätzen bei Einzelkartenverkauf einen Durchſchnittsbeſuch von 97% aufweiſt, hat mit Höchſtziffern von Serienaufführungen einen Rekord aufgeſtellt und damit bewieſen, daß auch ſchwerere muſika-

lische Kost den einfachsten Volksgenossen zugänglich und verständlich erscheint. Mit der 29. Inszenierung seit dreijährigem Bestehen, dem „Rosenkavalier", hat die Volksoper in der gediegenen Inszenierung Hans Hartlebs mit den ungewöhnlich farbenreichen Bühnenbildern von Kubbernus den Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit erklommen. Neu an dieser Aufführung war die Bereicherung der Handlung durch pantomimisch angedeutete Einzelheiten; so wird der Zuschauer beispielsweise Zeuge, wie Octavian sich im zweiten Finale mit den Intriganten verbündet und ihnen den bewußten Brief zusteckt. Auch dem kleinen Mohr wird als dem ständigen Begleiter der Marschallin ein größeres Spielfeld eingeräumt. Träger der Handlung waren die eindrucksvolle und reife Sabine Offermann, Rolf Heide als dialektfreier, in der Maske etwas zu strenger Baron Ochs, M. Krämer-Bergau, Schmidt-Stein, Wilhelm Schmidt, Kurz, Adamy, Max Fischer, während das 94 Mann starke Orchester, dessen Unterbringung die Beseitigung der Proszeniumslogen erforderte, von Orthmann stilvoll geführt wurde.

# Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das Städtische Orchester beging in diesen Tagen die Feier seines 50jährigen Bestehens, das heißt seines Bestehens als städtische Beamtenschaft, während es als private, von der Gürzenich-Gesellschaft getragene Vereinigung viele Jahre vorher schon seine reiche Tätigkeit in den Dienst des städtischen Musiklebens gestellt hatte. Unter seinem heutigen Dirigenten Prof. Eugen Papst gab das Orchester in der Messehalle eine festliche Aufführung der Beethovenschen „Neunten" unter Heranziehung angesehener Solisten (Ria Ginster, Adelheid Wollgarten, Josef Janko und Rudolf Watzke) und unter Teilnahme des, von Papst mitgeleiteten Kölner Männergesangvereins. Bei der dem Konzert folgenden Nachfeier durfte als schönste Huldigung für das Orchester die Anwesenheit des größten deutschen Komponisten, Hans Pfitzners, gelten, der der Jubilarvereinigung seine herzlichen Wünsche aussprach. Der Oberbürgermeister der Stadt, Dr. Klefisch, als Präsident des Männer-Gesangvereins, und Kammermusiker Oppermann als Vertreter des Orchesters, dazu Prof. Dr. Hasse als derjenige der Hochschule für Musik, an welcher die besten Orchestermusiker als Lehrer wirken, drückten des weiteren ihre Glückwünsche und Anerkennung aus. Mit seinem Kammerorchester erschien Edwin Fischer, um an mehreren Abenden Konzertwerke Bachs in stilsicherer Form wiederzugeben, unterstützt von seinen pianistischen Meisterschülern, Helene de Costa und Ferry Gebhardt in den mehrklavierigen Konzerten. Der Konzertverein „Volkschor" setzte sich mit Glück für die Kantate des jungen Kölners Josef Baumhof „Ewige Erde" ein, der als Komponist der Hitler-Jugend schon weithin bekannt und anerkannt wurde und auch in diesem Werk gesundes Musizieren bewährt. Der Dirigent Kemper brachte dann noch Georg Böttchers vielgespieltes „Oratorium der Arbeit" zur wirkungsstarken Aufführung. Der Männergesangverein der Dynamit A.G. Troisdorf gab unter Willi Schell zu Matthieu Neumanns, des einst weitberühmten rheinischen Männerchorkomponisten 10. Todestage, dessen „vexilla regis" und Hermann Grabners, auf Carossas Dichtung gesetzten klangvollen Chor mit Orchester „Lichtwanderer", unterstützt vom Rheinischen Landesorchester unter Fritz Gronkowski. Kölner Komponisten galt eines der Sonnabendkonzerte der Hochschule für Musik. Franz Stahr war mit einer Violinsonate, Othegraven mit wertvollen Gesängen, die Regerschülerin Sophie Maur mit einer reizvollen Serenade für Flöte, Geige und Bratsche, Jarnach mit Klavierhumoresken, Josef Frey mit einer Musik für Flöte und Klavier, einem sicher gestalteten und musikantisch erfundenen Werk und endlich Rudolf Petzold mit eindrucksvollen Klavierstücken vertreten. Das vorletzte und letzte der Konzerte junger Künstler brachte ebenfalls eine Reihe lebender einheimischer Komponisten zu Worte, so den Bonner Hugo Lorenz mit einer temperamentvollen Violin-Klaviersuite, den Kölner Riethmüller mit einer ganz famosen Folge gleichbesetzter Stücke, Rainer Juhl mit stimmungsvollen Liedern und Heinz Irsen mit einer gediegenen Cellosonate, denen Margarete Klatt und Will Smit (Geige), Wilhelm Dicks und Gerta Pohl (Gesang), Erich Rummel und Felix Erdel (Klavier) ausgezeichnete

Interpreten waren. Von dem Quedlinburger Domorganisten Kurt Fiebig hörte man außerdem eine kraftvolle Klaviersonate. Der Förderung deutsch-österreichischer Komponisten galt eine Veranstaltung der Auslandsstelle des Reichspropagandaministeriums, wobei Friedrich Reidinger mit einem Klarinettenquintett, Anton Reichel mit exotischen Liedern und Otto Schmitz-Frischenschlager mit einer Fuge für zwei Klaviere recht günstig vertreten waren. Das Kunkel-Quartett und Adelheid Holz als Sopranistin setzten sich für diese musikalisch eingängigen Werke verdienstvoll ein. Das Erdmann-Trio (Erdmann, Alma Moodie, Karl Schwamberger) bot Schuberts B-dur-Trio und sein Forellenquintett in schönster Nachgestaltung, und das Priskaquartett gab im Petrarcahaus italienische Kammermusik (Verdi, Malipiero, Wolf, Boccherini), während das Kastert-Quartett sich für die Uraufführung des Werks 25 von Bettingen-Köln, sowie für Respighis „Sonnenuntergang" (Quartett mit Mezzosopran), ein klanggesättigtes Werk, und zuletzt für Regers fis-moll-Quartett einsetzte. Die „Gilde" gab im Saale der Kölner Malerschule im Wallraf-Museum zwei jugendliche Quartette Beethovens, und Werner Heyer stellte seine Schüler als vorzügliche Chopininterpreten vor. Im Richard Wagner-Verband deutscher Frauen hörte man Lieder nach Gedichten Eichendorffs von Schumann, Wolf und Courvoisier, durch Gusta Kempken (Alt) sehr gut ausgedeutet. „Ein Abend bei Mozart" nannte sich eine Veranstaltung des Frauenchors Köln Nippes, wobei Tänze und Lieder sowie das Schäferspiel „Bastien und Bastienne" zur gediegenen Wiedergabe gelangten. Der Wiener Mozart-Knabenchor besuchte uns unter Franz Burkhart, dem einstigen Leiter der Wiener Sängerknaben, der ebenfalls Mozarts Jugendwerk vorführte und alte geistliche Gesänge des Osterkreises zum Erklingen brachte, alles in vollendeter gesanglicher Kultur. Der Studentenchor Lund brachte schwedische Volkslieder unter Hedar zu schönster Wirkung. Im Opernhause erlebten wir die deutsche Uraufführung der Oper „Anne Marie" von Timmermanns-Veremans, ausgeführt von der Kgl. Flämischen Oper zu Antwerpen, ein volkstümlich-lyrisches Spiel nach Timmermanns gleichnamigem Roman und musikalisch recht ausgeglichen unter der Leitung des Komponisten, inszeniert von Mutzenbecher. Eine Nachfeier galt der Begrüßung der Gäste. Im übrigen brachte die Intendanz eine Neueinstudierung der Gounodschen „Margarete" unter der sicheren Leitung des neu gewonnenen Kapellmeisters Walter Hindelang. Der Reichssender Köln beschloß unter GMD Schulz-Dornburg die Reihe der zusammen mit Kraft durch Freude gegebenen Gürzenichkonzerte „Wir schlagen eine Brücke" durch einen, den Zeitgenossen gewidmeten Abend, der Spittas Kantate „Land mein Land", Helmuth Riethmüllers eindrucksstarken „Totentanz" für Orchester, Paul Höffers vitale „Sinfonie der droßen Stadt", Ludwig Webers Chorgemeinschaft „Wir laden uns den Frühling ein", Herbert Windts Marathonlauf, Regers Vaterländische Ouvertüre und Hermann Ungers Suite „Alt Niederland" zur Diskussion stellte. Im Rahmen der eigentlichen Rundfunksendungen erklang u. a. Joseph Haas' reizvolle D-dur-Geigensonatine, eine Sendung mit Liedern des im Kriege gefallenen hochbegabten Düsseldorfers Fritz Jürgens, eine von Riethmüller sorgfältig betreute Reihe „Melodien aus Köln am Rhein", im Rahmen der Sendung „Musik unserer Zeit" eine Cellosonate und Klavierwerke Cesar Bresgens mit dem Komponisten am Klavier, weiter Klavierwerke des Koblenzers Max Broermann, Lieder des Finnen Kilpinen, Werke von Graener mit dem Komponisten am Dirigentenpult, Hausmusik von Karl Hasse und Philippine Schick, einen Bauern-Liebesliederzyklus von Adolf Clemens-Köln nach Gedichten des rheinischen Dichters Jakob Kneip, endlich die Urfassung der Beethovenschen „Leonore" unter Schulz-Dornburg.

# Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Das Gewandhaus beschloß seine Spielzeit überlieferungsgemäß mit Beethovens Neunter Sinfonie; dieser Tradition ist durch die Ausnahmestellung und die Gewichtigkeit des Werkes, dem sie sich widmet, eine stetige Lebendigkeit gewährleistet, und dies wurde auch in diesem Jahr durch die Wiedergabe erhärtet, die dem Werk unter der erschöpfenden Leitung von Hermann Abendroth zuteil wurde.

Der Verſuch, die Sinfoniekonzerte des Reichsſenders Leipzig in enge Verbindung mit der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ zu bringen, iſt wohl in vollem Umfang als geglückt zu betrachten. Die ſtändig ausverkauften Säle, noch mehr jedoch die Aufnahmebereitſchaft der Zuhörer bewieſen das lebhafte Verlangen, das auch in breiten Schichten des Volkes nach ſinfoniſcher Muſik beſteht. Im letzten Konzert hatte Hans Weisbach wiederum ein im beſten Sinne unterhaltſames Werk an die Spitze der Folge geſtellt, Tſchaikowskys C-dur-Serenade für Streichorcheſter, deſſen prachtvolle Ausführung den entſprechenden Widerhall bei den Zuhörern fand. Brahms' Erſte Sinfonie bildete die ſinfoniſche Gabe des Abends, und Walter Ludwig ſang mit ſeinem glanzvollen Tenor italieniſche Opernarien. Die Erfahrungen dieſes Winters legen wohl zwanglos den Gedanken nahe, die Zahl der Konzerte auf acht oder zehn zu erhöhen, wodurch wiederum eine weiter ausgreifende Heranziehung der für dieſe Konzerte in Frage kommenden muſikaliſchen Literatur möglich wäre. Allerdings iſt nochmals zu betonen, daß hier eine beſondere Art der Programmgeſtaltung nötig iſt; bei der Zuſammenſetzung der Zuhörerſchaft dieſer Konzerte wird es ſich empfehlen, leicht verſtändliche und leicht eingängliche, aber gleichwohl künſtleriſch hochwertige Werke zu bevorzugen, was auch dem einſchlägigen zeitgenöſſiſchen Schaffen zugute kommen könnte.

Zwei Sinfoniekonzerte fanden im Rahmen der Ausſtellung „Leipzig, die Muſikſtadt“ ſtatt. Über das erſte wird an anderer Stelle berichtet; das zweite, das im Gewandhaus unter der Leitung von Hermann Abendroth ſtattfand, erhielt ſeine überragende Bedeutſamkeit durch die Erſtaufführung der a-moll-Sinfonie von Johann Nepomuk David. Auch für einen zurückhaltenden, vorſichtigen Beurteiler des zeitgenöſſiſchen Schaffens kann gar kein Zweifel darüber beſtehen, daß mit dieſem tiefgreifenden, im höchſten Sinne meiſterlichen Werk die deutſche Muſik der Gegenwart ihren Typus des ſinfoniſchen Geſtaltens gefunden hat und daß ſie ſich dadurch neben andere, durch ſinfoniſche Spitzenleiſtungen gekennzeichnete Epochen der Vergangenheit ſtellen darf. Über die Eigenart dieſes Werkes, das mit letzter Folgerichtigkeit die Forderungen der ſinfoniſchen Großform erfüllt, wird demnächſt in der ZFM noch ausführlich die Rede ſein. Abendroth ſowie das mit offenſichtlicher Liebe zur Sache ſpielende Gewandhausorcheſter verhalfen dem Werk zu einer Wiedergabe, die alle ſeine Schönheiten Klang werden ließ, aber auch ſeine großartige Architektonik klar herausſtellte. Die Zuhörerſchaft fühlte, was hier Ereignis wurde, und bereitete der Sinfonie eine wahrhaft begeiſterte Aufnahme. Der geradezu feſtliche Charakter dieſes Abends wurde durch Schumanns d-moll-Sinfonie, die eine romantiſche Empfindungswelt ſo beglückend in die ſinfoniſche Form zu bannen weiß, ſowie durch die von Günther Ramin geſpielte c-moll-Paſſacaglia von Bach nachdrücklich unterſtrichen.

Eine Anzahl wertvoller Leiſtungen verdankte man in letzter Zeit dem Orcheſter des Landeskonſervatoriums unter Walther Daviſſon. Über das Bachfeſt-Konzert wurde bereits berichtet; nachgetragen ſei noch die ſchöne Darſtellung von Beethovens drei Leonorenouvertüren, die in ihrer Aufeinanderfolge irgendwie als Ganzheit wirken; man hat jedenfalls nicht den Eindruck, daß das Verfahren, ſie unmittelbar hintereinander zu ſpielen, vorwiegend Experiment ſei. Ein Brahms-Abend ehrte den fünfundſiebzigjährigen hochverdienten Lehrer des Landeskonſervatoriums, Profeſſor Robert Teichmüller, und zwar ſpielte nach der Akademiſchen Feſtouvertüre Otto Weinreich das d-moll-Konzert und Anton Rohden das B-dur-Konzert; die beiden Pianiſten, von denen Weinreich einer der früheſten Teichmüllerſchüler überhaupt iſt, dokumentierten durch ihr Können eindringlich die Güte der Teichmüllerſchen Klavierpädagogik, die ja Weltruf genießt. Daviſſon vermittelte uns weiterhin — wofür wir ihm ſehr dankbar ſind! — in einem Vortragsabend der Leipziger Bruckner-Gemeinſchaft erſtmalig jenes Vorſtadium zum Finale von Bruckners Romantiſcher Sinfonie, das 1878 auf Grund der überhaupt erſten Faſſung von 1874 entſtand und von Robert Haas im vierten Band der Kritiſchen Geſamtausgabe von Bruckners Werken herausgegeben wurde. Kein Zweifel, daß die endgültige Faſſung dieſes Finales noch bedeutender, großartiger iſt als dieſe Vorſtufe, die jedoch ihren hohen Eigenwert durchaus in ſich trägt, der durch gelegentliche, nicht zu ſeltene Sonderaufführungen im Muſikleben ja auch zur Geltung kommen kann. Ein Vergleich dieſes Finales mit der endgültigen Faſſung iſt jetzt aus Raumgründen nicht gut durchführbar, da er wiſſenſchaftlich genau, alſo bis in die Einzelheiten durchgeführt werden müßte, und zudem kann dies mit gutem Ge-

wissen vertagt werden, bis auch die Urfassung von 1874 vorliegt, also alle Stufen im Schaffensvorgang der Romantischen Sinfonie eingehend verglichen werden können. — Am gleichen Abend erklang in ideal ausgewogener Wiedergabe Wagners Siegfried-Idyll, das auch am folgenden Tag in einer Wagner-Feier in der Aula der Universität anläßlich der Leipziger Hochschultage gespielt wurde; es bildete zusammen mit der Faust-Ouvertüre den musikalischen Teil dieser Veranstaltung, die im übrigen durch einen wohlabgewogenen, Wagner als Schaffenstypus charakterisierenden Vortrag von Prof. Dr. Helmut Schultz bestritten wurde.

In den Räumen des Museums der Bildenden Künste, das bis zu den Pfingsttagen die Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt“ beherbergte, fanden während der letzten Monate zwölf Kammermusiken statt, deren Werkfolgen Dr. Paul Rubardt sachkundig und sorgfältig zusammengestellt hatte; sie führten von dem Thomaskantor der Reformationszeit Georg Rhaw bis zur Gegenwart — jedoch nicht in zeitlicher Folge, zum Vorteil des Ganzen! — und ergänzten gewissermaßen durch das klingende Beispiel die Fülle des Anschaulichen, durch die sich die unendlich reiche Musikgeschichte Leipzigs in der Ausstellung offenbarte. Durch die Fülle des Anschaulichen hinterließ die Ausstellung vor allem einen tiefen Gesamteindruck, und dies übertrug sich auch auf die Reihe der Kammerkonzerte. Wir vermeiden es deshalb absichtlich, auf die einzelnen, oft hochwertigen Darbietungen einzugehen, und verzeichnen als Gesamtergebnis, daß sich auch hier die Musikerfülltheit unserer sächsischen Heimat — und Leipzigs im besonderen! — mit einem Nachdruck bestätigte, der den Stolz des Sachsen auf seine Heimat als deutschen Kulturträger voll berechtigt erscheinen ließ.

Im übrigen verlagert sich vom Monat Mai ab das Musikleben wesentlich von der Stadtmitte hinweg nach dem „Gohliser Schlößchen“, das sich in der warmen Jahreszeit seiner Rolle als „Haus der Kultur“ mit doppelter Würde bewußt ist. Die beliebten Serenaden im Park haben begonnen; von der dritten ab war es mir möglich, sie zu besuchen; das Leipziger Kammerorchester unter Sigfried Walther Müller musizierte sauber und lebendig Johann Stamitz, Joseph Haydn und W. A. Mozart. In der vierten Serenade stellten sich GMD Paul Schmitz und das Gewandhausorchester in den Dienst der guten Sache, boten mit einer konzertierenden Sinfonie von Donizetti eine seltene, aber gute Gabe und schlossen mit Haydns Militärsinfonie; dazwischen blies Wilhelm Krüger meisterlich Mozarts Hornkonzert in Es-dur. — Nicht unerwähnt bleibe ein Kammermusikabend, da hier Herta Glaß (Klavier), Paul Hungar (Violine) und Hans Kral (Violoncello) nicht nur tüchtiges Können und gepflegtes Zusammenspiel, sondern mit einem Trio von Haydn, einer Cellosonate von Delius und Graeners zweiter Kammermusikdichtung auch Sorgfalt in der Werkauswahl bewiesen.

Im Neuen Theater erschien als letzte Bühnenneugestaltung in der Reihe der Wagnerschen Werke in den Ostertagen der „Parsifal“, zugleich innerhalb der Festspielreihe „Das dramatische Gesamtwerk Richard Wagners“. Die Geschlossenheit des Szenischen, mit der wir durch die zahlreichen Wagner-Inszenierungen der letzten Jahre nachgerade verwöhnt worden sind, wurde hier insofern nicht erreicht, als zwar Heiliger Wald, Gralstempel und Klingsors Turm packende, unmittelbar überzeugende bühnenbildliche Darstellungen erfuhren, Klingsors Zaubergarten jedoch und die Blumenaue zwiespältige Eindrücke hinterließen. Bei dem Zaubergarten mag das daran liegen, daß sich die Tüllblumen, die übergroßen exotischen Pflanzen und die das Rosarote zu stark betonende Beleuchtung nicht zur Ganzheitlichkeit fügen wollten; in der Karfreitagsaue wirkten die teppichartig ausgelegten Blumen ernüchternd. Für die Wandelbilder wandte man die Überblendung einiger stehender Lichtbilder an; aber da im „Rheingold“ eine ähnlich szenische Forderung wie die hier gegebene durch Anwendung des Laufbildes befriedigend gelöst wurde, ist der Gedanke nicht von der Hand zu weisen, daß dieses Verfahren vielleicht auch im „Parsifal“ zu einem guten Ergebnis führen könnte. Auf einer hohen Stufe der Leistung bewegt sich die Wiedergabe im Musikalischen, mit August Seider in der Titelrolle, dem Amfortas von Theodor Horand, dem Gurnemanz von Friedrich Dalberg, dem Klingsor von Walter Streckfuß und der Kundry von Camilla Kallab. Paul Schmitz hatte das Ganze sicher in seiner Führung, für den sorgfältig durchgearbeiteten Ablauf des Bühnengeschehens zeichnete Wolfram Humperdinck.

Mit einer Aufführung des „Ringes“ fand die Festspielreihe ihren Abschluß. Wir haben uns

eingehend bereits im Wagner-Heft der ZFM mit dieſer gewaltigen Leiſtung unſerer Bühne im Dienſt an Wagners Geſamtwerk beſchäftigt; zudem ſind die Geſtaltungen der einzelnen Abende des „Ringes" hier ſchon gelentlich ihrer erſten Aufführung gewürdigt worden. Nochmals auf Einzelheiten und Einzelleiſtungen einzugehen, können wir uns daher verſagen, dies umſo mehr, als auch hier das ſchließliche und bleibende Endergebnis beim Hörer durch den Geſamteindruck und die zahlreichen, durch dieſen Zyklus vermittelten Einſichten in das Werk und die Perſönlichkeit Richard Wagners gegeben iſt.

Anläßlich einer „Fidelio"-Aufführung erſchien Hermann Abendroth erſtmalig am Opernpult. Seine vom Konzertſaal her bekannte hochſtehende Beethoven-Deutung bewährte ſich auch an der einzigen Oper des Meiſters. Der Wunſch, daß der Leiter der Gewandhauskonzerte ſeine bewieſene Verbundenheit mit dem Leipziger Muſikleben durch eine von Zeit zu Zeit erfolgende Leitung — möglichſt auch Einſtudierung! — einer Oper bewähren kann, iſt nach dieſem Abend verſtändlich.

# Wiener Muſik.

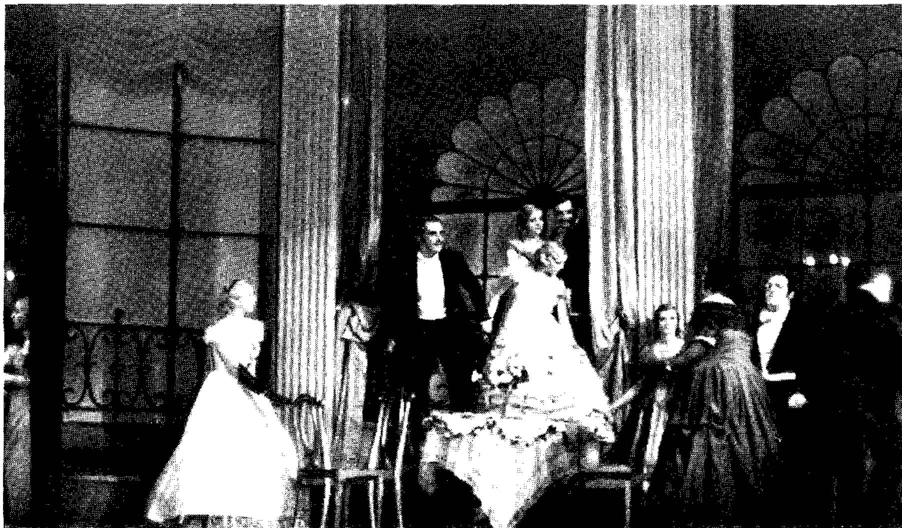
Von Victor Junk, Wien.

Der Gau Wien der wiedererſtandenen NSDAP in der Oſtmark beging die muſikaliſche Feier der Befreiung vom unerträglich gewordenen Joch in einem Konzert, das Georg Gruber an der Spitze des NS-Landesſinfonie-Orcheſters, des Lehrer-a cappella-Chors, der Damen des Singvereins und der Sängerknaben leitete. Auf der Spielfolge ſtanden zwei Werke, die ſo recht geeignet ſind, die Gefühle der Dankbarkeit und innigen Rührung, aber auch des Jubels über die erlöſende Tat des Führers aufzuregen: das Requiem von Mozart und das Te Deum von Bruckner; vorher hatte Walter Pach alle guten Genien der Muſik wachgerufen durch meiſterhaften Vortrag der d-moll-Tokkata von Bach. Dieſe erſte große Kulturveranſtaltung der NSDAP löſte unbeſchreiblichen Jubel und Beifall für die Ausführenden und ihre Mitwirkenden aus. — Die Wiener Philharmoniker, die keinen ſtändigen Dirigenten für ihre Abonnementskonzerte haben, ſtellten ſich in dem letzten unter die bewährte Stabführung von Hans Knappertsbuſch, der, um Mozarts Jupiterſinfonie als Mittelſtück herum, das Scherzo c-moll von Hans Pfitzner, und die Domestica von Richard Strauß gruppierte. Pfitzners leider zu wenig aufgeführtes Scherzo iſt eine jener Jugendſchöpfungen, die wie alle Frühwerke dieſes Tonmeiſters die erſtaunlichſte Reife in der Ausarbeitung, im Stil und in der inſtrumentalen Reizſamkeit aufweiſen; Strauß' Sinfonia domestica andrerſeits ſteht auf dem Gipfelpunkt gereiften Schaffens und gibt der Muſizierfreude des Orcheſters und ſeines Dirigenten noch mehr Anlaß bewegteſter und extatiſcher Schwelgerei im Klanglichen wie im Gefühlsmäßigen. Mit heller Begeiſterung nahmen die Zuhörer alle drei, von einander ſo verſchiedenen Werke in der einzigartig vollendeten Wiedergabe auf. — Leopold Reichwein wiederum ſtellte der ſo gerne etwas exzedierenden Moderne die genial kindliche Einfalt von Haydns „Jahreszeiten" gegenüber in dem letzten Chorkonzert der Konzerthaus-Geſellſchaft. Die geniale muſikaliſche Vergeiſtigung der der Natur abgelauſchten Stimmungen, wie ſie dieſes Werk in reichſter Fülle bietet, wird immer ihre Wirkung ausüben, wenn die Ausführung auf ſolcher Höhe ſteht, wie in dieſer, Reichwein anvertrauten Aufführung; Soliſten erleſenſter Art, Luiſe Helletsgruber, Anton Dermota und Herbert Alſen, die Singakademie, der Schubertbund und das Orcheſter der Wiener Sinfoniker waren mit dabei, dieſe beglückende Wirkung auf die aufnahmsfrohen Herzen der Wiener zu bereiten.

Dr. Karl Böhm brachte an ſeinem letzten Abend wieder eine Neuheit für uns: die „Hymnen" von Karl Höller; es ſind dies 4 ſinfoniſche Sätze, ausgearbeitet über gregorianiſche Choralmelodien, deren Reiz mehr auf dem Felde der thematiſchen, hauptſächlich der rhythmiſchen Variierung zu ſuchen iſt als auf dem feſſelnderen Gebiet beſchwingter und mitreißender Eigenmelodik. Es hängt dies natürlich mit der Wahl der zugrundegelegten, an ſich ehrwürdigen, aber jeden Aufſchwung hindernden, auf grandioſe Urwirkung der Einſtimmigkeit berechneten Choralthemen zuſammen, aber auch mit der offenſichtlichen Abſicht des Autors, rein linear und horizontal zu komponieren, beſſer geſagt: die Stimmen unbekümmert um akkordi-



Szenenbild zu Paul Graener „Don Juans letztes Abenteuer“
Cornelia: Lotte Wollbrandt — Giovanni: Alfred Poell



Szenenbild zu Richard Strauß „Arabella“

(Aufnahmen E. Retzlaff, Düsseldorf)

Reichsmusiktage in Düsseldorf

(Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Dr. Horst Büttner)



Heidelberger Singschüler in Erwartung des Führers



Schlußsingen 1938 der Heidelberger Singschule (Leiter Oskar Erhardt)

(Aufnahmen A. Rupp, Heidelberg)



3 Heidelberger Singschüler überreichen dem Führer Blumen (1938)

(Aufnahme Holzbach, Heidelberg)





Schlußsingen der Heidelberger Singschule 1938

(Aufnahmen Bergmayer, Heidelberg)

(Zu dem Bericht von Prof. Otto Jochum-Augsburg)

sches Zusammentreffen sich gleichsam selbst zu überlassen, jede für sich selbst sich ausleben zu lassen, ja geradezu jeder bestimmteren und faßbaren harmonischen Grundierung wie absichtlich aus dem Wege zu gehen. Vieles, wie die ewigen Ostinati, wirkt auf die Dauer nur ermüdend, nicht aufrichtend oder erhebend, wie denn überhaupt das Ganze mit einer gewissen spröden, eigenwillig festgehaltenen Faktur in der Stilform zu wenig des Abwechselnden bietet. Guten Eindruck macht der 3. Satz, Adoration betitelt, obwohl auch hier die Vorliebe für komplizierte und falsche Klänge das zu „andächtigem Sichversenken" angeregte und nach Ruhe lechzende Ohr des Zuhörers oft genug enttäuscht; im vierten Satz überrascht das charakteristisch geprägte freudige Fugenthema, hier merkt man am deutlichsten die Herkunft des Komponisten aus der Schule Max Regers, ohne daß dessen beglückend reine Musizierseligkeit auf den gelehrigen Adepten übergegangen ist. Gegenüber dieser wenig erwärmenden Musik bedeutete das zweite Stück des Böhmschen Konzertabends, Bruckners Siebente Sinfonie, eine so gewaltig aufwühlende und wieder beruhigende, ergötzende und befreiende, innerlich belebte und von Geist und Glanz umwobene Tat des beliebten Dirigenten, daß Wien ihm dafür begeisterten und dankbaren Abschiedsbeifall bereitete.

In dem dritten Orchesterkonzert des Musikvereins „Haydn" brachte dessen ständiger Dirigent Gustav Gruber als ein zwar schon bekannt gewordenes, auch in Quartettfassung vorhandenes, aber immer wieder gerne gehörtes modernes Stück: Friedrich Bayers „Serenade für Streichorchester" zur wohlgelungenen und beifällig aufgenommenen Wiedergabe; den Anfang hatte die Haydnsche Sinfonie in Es-dur gemacht, und am Schluß holte sich der Wiener Meisterklarinettist Leopold Wlach, neben ihm aber auch das Orchester, durch das Mozartsche Klarinettenkonzert in A-dur ein besonderes Lob.

Es ist fast selbstverständlich, daß die Kunstanschauung des Nationalsozialismus für jeden deutschbewußten Kunstfreund die Frage nahelegt, welche Stellung denn die großen Tonmeister zu diesen uns heute bewegenden und erfüllenden Problemen einnahmen, insbesondere Richard Wagner, der ja geradezu als Vorläufer und Vorverkünder dieser deutschen Ideenwelt erscheint. Und so haben an zwei eindrucksvollen Vortragsabenden zwei Männer, bewährt in Tat und Wort, zu dem Problem „Richard Wagner und der Nationalsozialismus" gesprochen: Leopold Reichwein, den wir längst auch als Redner, feinen Kenner und Beurteiler nicht nur deutscher Musik, sondern auch deutscher Weltanschauung und Politik schätzen, und Max von Millenkovich-Morold; der erstere an einem Festabend im „Deutschen Klub", der zweite an einem solchen des Wiener akademischen Wagnervereins. An beiden Abenden gab Musik den feierlichen Ausklang, mit Reichwein zusammen musizierte Helene Vierthaler Brünnhildens Schlußgesang aus der „Götterdämmerung" — um den Vortrag Millenkovichs schlang sich das Meistersingervorspiel und der Schlußsatz der „Eroika", gespielt von dem NS-Kammerorchester unter der befeuernden Führung von Kapellmeister Kurt Wöß.

Helene Vierthaler muß hier gleich nochmals genannt werden, und zwar als Interpretin von Reger-Liedern verschiedenster Art und Stimmung. Ist schon die Tatsache, daß sich eine namhafte Sängerin der Lieder Max Regers erinnert und annimmt, der Anerkennung wert — denn die Gegenwart scheint diesen Großen unter den neudeutschen Tonmeistern allzu schnelle übersehen zu wollen — so ist es umso mehr die tief eindringende, seelisch erhebende Kunst der Sängerin, die dafür nicht genug gepriesen und als Vorbild anerkannt und bedankt werden kann. Ihre Liederfolge stand im Mittelpunkt einer Regerfeier, die die österreichische Musiklehrerschaft zum 22. Todestag veranstaltete. Um die Lieder herum gruppierten sich andere, gleichfalls viel zu selten gespielte Werke Regers, so die berühmten Bach-Variationen und mehrere kleinere Klavierwerke, für die allerdings ein Virtuose und beherrschender Künstler von Format da sein muß, wie er in Prof. Hans Weber gegeben war; mit dem Geigenvirtuosen Alfred Mildner zusammen spielte Weber dann die fis-moll-Sonate, ein Stück, über dessen Schwierigkeiten und heikle Eigenwilligkeiten man noch vor gar nicht langer Zeit mit den Köpfen wackelte, das uns aber heute, zumal in einer solchen Musterinterpretation, als das natürlichste und problemloseste Geschenk des Genius erscheint. Die Lieder begleitete Friedrich Dürauer mit voller Beherrschung und Anschmiegsamkeit, warm einführende Worte sprach Dr. Friedrich Bayer.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Lösung des musikalischen Preisrätsels

Von August Pohl, Köln (Märzheft 1938).

Die Wörter, die zu suchen waren, sind:

1. Diabelli
2. Ibach
3. Eberwein
4. Zelter
5. Erb
6. Ischl
7. Turandot
8. Isaak
9. Spohr
10. Toscanini
11. Debussy
12. A-dur (Lohengrin).

Aus den Anfangsbuchstaben liest man das Wagner-Wort aus dem „Parsifal":

„Die Zeit ist da".

Die Endbuchstaben weisen in den enthaltenen zwei Notennamen auf den Sänger Hill, der bei der Ur-Aufführung des „Parsifal" als Klingsor das obige Wort sang und den technischen Bühnenleiter Brandt, der ebenfalls bei dieser Ur-Aufführung 1882 tätig war.

Zum glücklichen Ziele fanden diesmal nur wenige unserer Rätselfreunde. Unter ihnen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Ernst Schumacher-Emden;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Paul Döge-Borna;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Professor Theodor Wattolik-Warnsdorf;
und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Lehrer M. Brieger-Saarau, Domorganist Heinrich Jacob-Speyer, Rudolf Töpfer-Eisenach und Grete Wolfgarten, Lehrerin, Köln.

Wie immer, waren auch diesmal eine ganze Reihe der richtigen Lösungen mit Kompositionen, Dichtungen und Zeichnungen begleitet, die fast durchweg das Wagner-Wort aus ferner Zeit in unsere lebendige Gegenwart hereinholten, indem sie das große Erlebnis jüngster Vergangenheit, die Heimkehr Österreichs zum Reich, in diesem Sinne feierten. Wir stellen für diese Ausschmückungen der richtigen Lösung noch Sonderpreise zur Verfügung und zwar erhalten je einen Sonderbücherpreis im Werte Rm. 8.—: Rektor R. Gottschalk-Berlin für seine wie immer vortefflichen Verse „Die Zeit ist da", Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz-München, der den gesamten Lösungstext, also einschließlich der einzelnen Worte, in einer heiteren Stunde in einen gemischten Chor von gewaltiger Wirkung verwob. Es hätte einen besonderen Reiz, diesen von Heiterkeit sprühenden Chor bei einem Treffen der Rätselfreunde erklingen lassen zu können! KMD Richard Trägner schrieb zu Karl Eckers altem Lied „Der Mai ist da!" ein Variationenwerk für Klavier, wie immer eine prächtige Arbeit, an der man seine helle Freude hat.

Einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 6.— erhalten: Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Annina Colombara-Berlin, Studienrat Dr. Karl Förster-Hamburg, Lehrer Fritz Hoß-Salach, KMD Arno Laube-Borna und Theodor Röhmeyer-Pforzheim, die in ihren Dichtungen bezw. Zeichnungen größtenteils diesem für uns heute in obigem Sinne bedeutungsvollen „Die Zeit ist da!" schwungvollen Ausdruck verliehen; Carl Ahns für die beigefügten kleinen Stücke für Zither und Gitarre, deren Bestreben, das Zusammenspiel dieser Volksinstrumente zu fördern, besondere Anerkennung verdient; Prof. Georg Brieger-Jena, der eine anerkennenswerte kleine Fuge für Orgel vorlegt; Studienrat Martin Georgi-Thum, der den Lösungsspruch zu einem wirkungsvollen Sängerspruch formt; Lehrer Rudolf Kocea-Wardt, der das Lösungswort „Die Zeit ist da" durch Will Vespers Dichtung „Dem Führer" sinnvoll erweitert und zu einem kraftvollen Männerchor gestaltet; Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, der einen geschickt gearbeiteten „Zwiegesang" aus der Suite über ein Thema aus Richard Wagners „Meistersingern" für Klavier zu zwei Händen übersendet; Kantor Max Menzel-Meißen, den die Aufgabe zu einer Invention über Klingsormotive (Partiturskizze) inspirierte und Ernst Tanzberger-Jena, der seiner Lösung ein klangvolles bizarres Tanz-Capriccio beifügt, das der Stimmung in Klingsors Zauberreich Rechnung trägt. Und schließlich erhalten einen Bücherpreis im Werte von Rm. 4.— Walter Heyneck-Leipzig für seine Verse und Johann Kautz-Offenbach für seine Doppelfuge über zwei Themen aus „Lohengrin".

Wir bitten alle Preisträger um eine baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche. Weitere richtige Lösungen sandten ein:

Heinrich Anke, Leipzig — Robert Aschauer, Linz/D. —
Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul —
Anneliese Gibhardt, Jena — Gertrud Graaff, Köln-Deutz —
Adolf Heller, Karlsruhe — Ursula Hoffmann, Jena — Jos. Huber, Organist, Essen —
Margarete Katz, Hagen i. W. —
Studienrat E. Lafin, Greifenberg i. P. — MD Hermann Langguth, Meiningen —
Martin Lorenz, Kammermusiker, Coburg —
Amadeus Neßler, Leipzig —
H. Okfas, Budwethen, Kreis Tilsit-Ragnit —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianist, Hagen i. W. —
Wilhelm Sträußler, Breslau —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Irma Weber, Heidelberg — Studienrat F. Wöhlke, Berlin —
Dr. Hans J. Zingel, Halle.

## Heiteres musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Bruno Wamsler, Lauscha.

Aus den Silben:

a — er — es — ge — gei — jac — kran — man — man — mann — mo — na — ni — pow — rie — ro — si — ti — tisch — xer — xes

sind 8 Wörter mit folgender Bedeutung zu finden:

1. Serbischer Nationalkomponist
2. Berühmter Geigenbauer
3. Oper von Händel
4. Gefühlsausdruck
5. Berühmte Pianistin † 1914
6. Streichinstrument
7. Oper von Verdi
8. Unentbehrlicher Helfer für die Löser der ZFM-Rätsel.

Die Anfangsbuchstaben der gefundenen Wörter ergeben (von oben nach unten gelesen) den Namen eines berühmten deutschen Komponisten, die Endbuchstaben (von oben nach unten gelesen) den von ihm „enharmonisch umgedeuteten" Wohnort eines seiner Freunde (sch = ein Buchstabe).

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Oktober 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Kurt Atterberg: Konzert für Klavier und Orcheſter. Werk 37. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Bleyle: Sechs Klavierſtücke, Werk 33 und Fünf Klavierſtücke, Werk 48. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Bleyle: Vier Lieder für eine Singſtimme und Streichquartett. Werk 43. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Bleyle: Romanze für Violine u. Kammerorcheſter. Werk 51. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Bleyle: Drei Frauenchöre a cappella. Werk 34. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Bleyle: Vorfrühling. 5 leichte Klavierſtücke. Werk 42. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Robert Bory: Richard Wagner. Sein Leben und ſein Werk in Bildern. 248 S. Verlag Huber & Co., Frauenfeld.

Johannes Brahms. Gravüre. F. Bruckmann, München. Mk. 3.60. (Bruckmanns Porträt-Kollektion Nr. 400.)

Der reife Künſtler und leidende Menſch blickt uns aus dieſem Bildnis, das zutiefſt bewegt, entgegen und das noch beſondere Bedeutung erlangt, wenn wir dazu erfahren, daß ihm der kleine Ausſchnitt aus einer Liebhaber-Gruppenaufnahme zugrunde liegt, die Ende Mai 1896 im Park des Hagerhofs der Familie Weyermann bei Honnef/Rh. aufgenommen wurde. Brahms hatte ſoeben die ihm ſo teure Clara Schumann begraben und trug wohl ſelbſt den Keim zur Todeskrankheit bereits in ſich. So werden zumal alle Brahms-Verehrer dies erſt durch die vorliegende Vergrößerung gewonnene Dokument aus des Meiſters letzter Lebenszeit beſonders dankbar entgegennehmen. Z.

Fritz Büchtger: Tierbilder. 6 heitere Chorlieder für gemiſcht. Chor a cappella. Werk 12. Partitur kplt. Mk. 2.—. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

J. Alex. Burkard: Neue Anleitung für das Klavierſpiel. 2 Bände je 64 S., je Mk. 3.— Dazu: Tanzbüchlein und Volksliedbüchlein je 19 S. und je Mk. 1.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Joh. Nep. David: Nun freut Euch lieben Chriſten g'mein. Vier Sätze f. Bläſer. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Paul Frehn: Der Einfluß der engliſchen Literatur auf Deutſchlands Muſiker und Muſik im XIX. Jahrhundert. 8°. 196 S. Mk. 3.50. G. H. Nolte, Düſſeldorf.

Führer durch das Muſikhiſtoriſche Muſeum Neupert, in Nürnberg. Mit 20 Bildtafeln, 1 Kohlezeichnung und 33 Textſeiten. Mk. 1.— Zu beziehen durch das Muſikhiſtoriſche Muſeum Neupert, Nürnberg.

Ein ausgezeichneter kleiner Führer, der nicht allein den bedeutenden Umfang der von Johann Chriſtoph Neupert und ſeinen drei Söhnen geſammelten Schätze dartut, ſondern auch in ſeiner chronologiſchen Anordnung die Entwicklung des Klaviers von den erſten Anfängen bis in unſere Tage aufzeigt — ein bedeutſames kulturpolitiſches Dokument, das den praktiſchen Muſiker und den Muſikſtudierenden gleich ſtark feſſelt. Z.

Wilhelm Furtwängler: Sonate für Violine und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johann Joſeph Fux: Die Lehre vom Kontrapunkt. 8°. 128 S. mit 200 Notenbeiſpielen. Mk. 4.—. Hermann Moeck Verlag, Celle.

Willi Genßler: Drei alte Bauerntänze f. Orcheſter. Werk 13. Geſamtdauer etwa 6 Minuten. Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin.

Friedrich Karl Grimm: Vier Lieder für eine hohe Stimme mit Klavierbegleitung nach Texten von J. W. von Goethe. Werk 66. Je Mk. 1.20. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Georg Friedrich Händel: Fünf Kantaten f. eine Alt- oder Baritonſtimme und Generalbaß mit ſelbſtändiger Klavierbegleitung von Herman Mulder. Mit italieniſchem Originaltext und freier deutſcher Nachdichtung von Hans Joachim Moſer. Nr. 1, 2 und 5 je Mk. 1.50, Nr. 3 und 4 je Mk. 1.80. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Landgraf Moritz von Heſſen: Kanzone für Blasmuſik. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Marie Fürſtin zu Hohenlohe: Erinnerungen an Richard Wagner. Mit einem Vorwort von Dr. Wilhelm Greiner. 24 S. 8°. Hermann Böhlaus Nachf., Weimar.

Engelbert Humperdinck: Quartett für 2 Violinen, Viola, Violoncello. Partitur 23 S. Mk. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Armas Järnefelt: Die Verlaſſene. Finniſches Volkslied. Stimmungsbild für Streichorcheſter. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Max Jobſt: Kleine Suite f. Klavier zu 2 Händen. Werk 14. Mk. 1.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jochum: Streichquartett in d-moll. Werk 22. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Heinz Kaeſtner-Helmut Spittler: Aus Alt-England. Stücke und Tänze engliſcher Meiſter. 24 S. Mk. 1.20. B. Schotts Söhne, Mainz.

Ernſt Kaller: Orgelſchule. Heft I und II. Je Mk. 3.—. Edition Schott, Mainz.

Ludwig Kelbetz: Aufbau einer Muſikſchule. 24 S. 8⁰. Geh. Mk. —.80, geb. Mk. 1.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Joſef Lechthaler: Lieder der Wanderſchaft. Nach Gedichten von Franz Krieg f. gem. Chor a cappella, Mezzoſopran und Inſtrumente oder Klavier. Werk 42. Partitur Mk. 3.60, vier Chorſtimmen je Mk. —.40, Solopart Mk. 1.80, vier Inſtrumentalſtimmen je Mk. —.40. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Heinrich Lemacher: Der Qua. (H. F. Blunck). f. Männerchor. Partitur Mk. 1.20, je 2 Stimmen je Mk. —.30. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Sebaſtian Lemle: Kanzone f. Blasmuſik. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Joſef Loſchelder: Das Todesproblem in Verdis Opernſchaffen. 100 S. Kart. Mk. 3.60. (Heft 4 der Veröffentlichungen des Petrarca-Hauſes). Deutſche Verlags-Anſtalt, Stuttgart.

Walter Lott: Verzeichnis der Neudrucke alter Muſik. Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Inſtituts für deutſche Muſikforſchung. 2. Jahrgang 1937. Friedrich Hofmeiſter Verlag, Leipzig.

Lilo Martin: Lieder an die Mutter mit Orcheſterbegleitung. Werk 4. Singſtimme und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Marx: Fünf Madrigale f. 3- und 4ſtimm. Chor. Werk 18. Partitur kplt. Mk. 1.80, Singpartitur kplt. Mk. —.60, Singpartitur jeder Einzelnummer Mk. —.20. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Karl Marx: Toccata für die Orgel. Werk 31. Mk. 2.40. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hermann Leopold Mayer: Muſik am Oberrhein. Programmheft des Oberrheiniſchen Muſikfeſtes in Donaueſchingen 1938, im Auftrage des Landeskulturwalters Gau Baden herausgegeben.

Das vorliegende, vorbildlich zu nennende Programmheft unterſcheidet ſich von den üblichen Veröffentlichungen dieſer Art dadurch, daß es ſich nicht darauf beſchränkt, das genaue Aufführungsprogramm, die Bilder und Lebensdaten der zur Aufführung kommenden Tonkünſtler an Hand zu geben, ſondern daß es in Bild und Text zugleich auch den Geiſt der Landſchaft einfängt, aus dem die ertönende Muſik geboren wurde und den Geiſt der Landſchaft, in der ſie nun erklingen wird. Z.

Hanns Mießner: Singend hinaus. 20 Marſchlieder f. gleiche Stimmen. 32 S. Mk. —.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hans Joachim Moſer: Kleine deutſche Muſikgeſchichte. Gr. 8⁰. 332 und XII S. mit vielen Notenbeiſpielen. Geh. Mk. 6.30, Leinen Mk. 9.—. Cotta-Verlag, Stuttgart.

Siegfried W. Müller: Gohliſer Schloßmuſik f. kleines Orcheſter. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hans Pfitzner: Meine Beziehungen zu Max Bruch. Mit 2 Abb. 100 S. Geb. Mk. 2.80. Albert Langen-Georg Müller-München.

Hermann Reutter: Geſang des Deutſchen. Kantate. 39 S. Kl.-A. Mk. 5.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hans Rutz: Hans Pfitzner. In der Reihe „Künder und Kämpfer“ des Deutſchen Volksverlages, München.

Heinrich Schütz: „Vier Hirtinnen, gleich jung, gleich ſchön.“ Madrigal für 2 Soprane, Alt, Tenor und Generalbaß. Für den praktiſchen Gebrauch eingerichtet von Hans Hoffmann. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Georg Schumann: Variationen und Rondo über ein Thema von Mozart f. Klavier. Werk 76. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Schumann: Zehn Choralvorſpiele für Orgel. Werk 77. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Robert Schumann: Romanze. op. 28, Nr. 2 f. Violoncello und Klavier, bearbeitet von Gerhard Silwedel. Mk. 1.50. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Richard Wilhelm Stock: Richard Wagner und die Stadt der Meiſterſinger. 232 S. Mit zahlreichen Bildern. Mk. 6.80. Karl Ulrich & Co., Nürnberg.

Nik. Adam Strungk: 2 Doppelfugen (Nr. 18 der 4. Reihe der Sammlung „Organum“). Mk. 1.50. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kurt Taut: Bibliographie des Muſikſchrifttums. Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Inſtituts für deutſche Muſikforſchung. Zweiter Jahrgang, Januar—Dezember 1937. Friedrich Hofmeiſter, Leipzig.

G. Ph. Telemann: Sonate in c-moll f. Violine (Oboe) und Cembalo (Klavier) mit Violoncello. ad. lib. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Thomas: Fünf Chöre für drei gleiche Stimmen. Werk 32. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Robert Treml: Die Grundlagen des Gitarreſpiels. Aufbau einer Spieltechnik aus der Einſtimmigkeit. Mit vielen Notenbeiſpielen. (In der Werkreihe des Kulturamtes der Reichsjugendführung „Das Gitarreſpiel“). Adolph Nagel, Hannover.

Carl Maria von Weber: Andante und Rondo ungareſe für Viola und Orcheſter. Partitur 19 S. Mk. 5.—, Klavierauszug 15 S. Mk. 3.—. Zum erſten Male herausgegeben von Georg Schünemann. B. Schotts Söhne, Mainz.

Heinrich Zerkaulen: Melodie des Blutes. 8⁰. 152 S. Geb. Mk. 2.60, kart. Mk. 1.80. Otto Janke, Leipzig.

Hermann Zilcher: Suite für Streichquartett. Werk 77. Ernſt Eulenburg, Leipzig.

# BESPRECHUNGEN

*Bücher:*

RICHARD WAGNER: Ausgewählte Schriften und Briefe. Eingeleitet und mit biographischen und kritischen Erläuterungen versehen von Prof. Dr. Alfred Lorenz. 2 Bände. Berlin, Bernhard Hahnefeld-Verlag, 1938.

Eine Auswahl aus Wagners Schriften wurde schon mehrmals dargeboten: 1910 von Chamberlain und 1914 von Hans von Wolzogen; ebenso eine Auswahl von Briefen nach biographischen Gesichtspunkten von S. Benedict 1913 und W. Altmann 1925. Lorenz faßt Schriften und Briefe in zwei stattlichen Bänden zu 973 Seiten zusammen, fügt 20 Abbildungen, eine Ahnentafel und ein Namen- und Sachverzeichnis bei. In kurzer kalendarischer Form steht am Schluß ein Überblick über Wagners Leben und Werke, so daß der Leser alles zur Hand hat, um die im Text aufgenommenen Urkunden richtig in den Lebenslauf einzugliedern. Die Absicht des Herausgebers erstrebt eine Übersicht über die geistige Entwicklung des Meisters, wie sie sich in seinen Schriften und Briefen äußert. „Richard Wagner, ein Genius, wie er der Welt nur alle 1000 Jahre einmal geschenkt wird, muß der Gegenwart noch näher gebracht werden, als er es schon zu sein scheint. Denn gewöhnlich begnügt man sich damit, seine ‚Opern' zu kennen — und auch dies nicht einmal gründlich —: Wagner war jedoch nicht nur als Künstler wegen seiner alle Künste umfassenden inneren Kraft eine in der Welt einzig dastehende Erscheinung, sondern auch ein Denker von allumfassender Größe, der seiner Zeit weit vorauseilte und von ihr, besonders in politischer Beziehung, nicht annähernd verstanden werden konnte." Mit Recht steht als Leitsatz über dem 1. Band das Wort des Führers: „Das Genie trennt sich von der Masse stets dadurch, daß es unbewußt Wahrheiten vorausahnt, die der Gesamtheit erst später bewußt werden." Das wird uns klar, wenn wir uns in die gedanklichen Gebiete Richard Wagners vertiefen, wie sie in den Schriften und Briefen sich offenbaren. Heute werden nur wenige imstande sein, die 16 Bände der Gesammelten Schriften und die 6000 Briefe selber durchzuarbeiten. So ist ein Buch willkommen, das Einblick in diese umfassende Geisteswelt ermöglicht, indem das Allerwichtigste vorgelegt wird, aus den Schriften z. B. die autobiographische Skizze, die Mitteilung an meine Freunde, die Pilgerfahrt zu Beethoven, die Kunst und die Revolution, das Kunstwerk der Zukunft, das Judentum in der Musik, über Staat und Religion, deutsche Kunst und deutsche Politik, Beethoven, Was ist deutsch?, Religion und Kunst usw. Mit Schrägdruck sind einzelne Stellen von besonderer Bedeutung hervorgehoben, namentlich solche Gedanken, die unserer Zeit nahe liegen. Die Briefe, von denen die an Mathilde Wesendonk am reichsten vertreten sind, gewähren Einblick in die Verhältnisse, aus denen die Schriften hervorgingen. Und wo es nötig erscheint, flicht der Herausgeber kurze erläuternde Bemerkungen ein, so daß sich das Bild zum Ganzen abrundet. Wir verdanken Lorenz den Nachweis über die wundersamen Geheimnisse der Form in Wagners Musik, die einst von den sog. Fachleuten als formlos verschrieen wurde. Umso wichtiger ist es, daß gerade ein Musiker, der als Generalmusikdirektor die Werke betreute, als Musikwissenschaftler genaueste Kenntnis ihrer geschichtlichen Bedeutung besitzt, sich nunmehr auch über die geistige Größe des Meisters, über das, was wir unter dem Gedanken von Bayreuth verstehen, vernehmen läßt, indem er das bisher reichhaltigste „Lesebuch" über R. Wagner zusammenstellte. „Möge damit auch der Jugend ein Dienst getan werden. Denn jeder, der die allgemein kulturellen und politischen Ansichten Wagners voll verstanden hat, wird ihren erzieherischen Wert anerkennen müssen." Und gerade hier ist in der Gegenwart sehr viel zu wünschen! Möge das Werk einen großen und willigen Leserkreis finden, um Wagner aus dem „Musikantenproblem" in den Höhenflug deutscher Art und Kunst, wie sie der Führer will, zu erheben!

Prof. Dr. W. Golther.

ROBERT BORY: Richard Wagner, sein Leben und sein Werk in Bildern. Verlag Huber & Co., Frauenfeld und Leipzig 1938. Folio 249 S.

Mit künstlerisch wertvollen Bildern in größerem Umfang waren zuerst Chamberlains Wagner-Bücher 1896 und 1911 ausgestattet. Das schwer zugängliche und seltene Prachtwerk von Mary Burrel, „Wagner, his life und works from 1813 to 1834" (London 1905) ist unvollendet geblieben. Erich W. Engel gab 1913 zwei umfangreiche Bände über „Richard Wagners Leben und Werke im Bilde" mit beigefügtem Text aus den Schriften heraus, Urkunden in Wort und Bild; das ausgezeichnete Buch ist im Handel nicht mehr zu haben. In kleinerem Maßstab ist J. Kapps „Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, seine Welt" in 260 Bildern (Berlin 1933) gehalten. An Kunstwert und Reichhaltigkeit steht jetzt Borys Ausgabe, die auch bisher unbekannte Bilder bringt, an erster Stelle. Sie läßt die ganze Entwicklung des Meisters überblicken, sein Leben, seine Kämpfe, seinen Sieg. Das Wahnfried-Archiv, die Bayreuther Wagner-Gedenkstätte, das König Ludwigs-Musem in Chiemsee, das Eisenacher Wagner-Museum, das Stadtgeschichtliche Museum in Leipzig usw. standen dem Herausgeber, der eine gute Auswahl traf, zur

Verfügung. Die Wiedergabe der Bilder ist vorzüglich, besonders derjenigen, die auf einer vollen Blattseite dargeboten sind, wie die Zeichnungen von Kietz 1842 und 1849 (S. 74/75), die Lenbachgemälde (S. 182, 183, 185, 187), von Frau Cosima (S. 184). Aber auch die kleineren Bilder kommen zu schönster Geltung, z. B. die Münchener Aufnahmen 1865 (S. 140) und die 7 Londoner 1877 (S. 213). Richard Wagners Bildnisse sind beinahe vollständig vertreten, es fehlt nur die erst kürzlich von Lange veröffentlichte früheste Daguerrotypie aus dem Anfang der 40er Jahre. Umso schöner ist die Kietzsche Buntstiftzeichnung von 1849, von der bisher nur mangelhafte Lichtdrucke vorlagen. Handschriften, Briefe und Partiturseiten gewähren Einblick in Wagners Schaffen. Aber auch die ganze Umwelt, die Verwandten, die Vorgänger und Lehrer, die Freunde, die Frauen, die Stätten, wo Wagner lebte und wirkte, erscheinen im Bilde, gelegentlich die Gegner mit einigen Spottzeichnungen. Wenn der Bilderteil in jeder Hinsicht uneingeschränktes Lob verdient, so steht die kurze Einleitung nicht auf derselben Höhe: sie ist sprunghaft und lückenhaft. Die Rede im Dresdener Vaterlandsverein 1848 war nicht „das Werk eines Wirrkopfes"; man lese nach, was Chamberlain im Abschnitt über Wagners Politik sagt. Nach S. 30 wäre der Weimarer „Lohengrin" 1852 aufgeführt worden, dagegen auf dem Theaterzettel S. 101 1850. Das Züricher „Tristan"-Erlebnis sollte nicht wie S. 31 eine „Erschütterung sentimentaler Art" genannt werden. Die Freundschaft zwischen dem König und Meister verlangt eine würdigere Bezeichnung als das „königliche Abenteuer". Die Bühnenentwürfe zu den „Feen" S. 60 sind nicht die der Münchener Uraufführung von 1888, sondern der späteren Wiederholung im Prinzregententheater.

Bory veröffentlichte 1936 „La vie de Franz Liszt par l'image". Solche Lebensdarstellung in Bildern wirkt unmittelbarer und sachlicher als irgendwelche nach andern zeitgenössischen Zeugnissen. Die beiden großen Werke über Liszt und Wagner gehören als höhere Einheit, die das Leben und Schaffen der Meister veranschaulicht, zusammen. Herausgeber und Verleger verdienen unsern wärmsten Dank für diese kostbare Gabe zu des Meisters 125. Geburtstag.

Prof. Dr. W. Golther-Rostock.

HANS PFITZNER: Meine Beziehungen zu Max Bruch. Verlag Albert Langen — Georg Müller, München 1938.

Wie alles, was Hans Pfitzner im eigenen Werk, im Wort und in der Schrift zu sagen hat, ist auch dieses mit lebendiger, erzählender Anschaulichkeit geschriebene Büchlein, das noch rechtzeitig im Max Bruch-Gedenkjahr erschienen ist, ein Bekenntnis persönlichen Einsatzes. Die hervorragende „Loreley"-Aufführung, die Pfitzner im Reichssender München leitete — eine Tat, die hoffentlich dem Werk den Weg auf die Bühne freimacht —, erinnerte an Pfitzners oft und immer wieder bekundete Bereitschaft, wertvolles Gut deutscher Opernkunst der aus Nachlässigkeit und Bequemlichkeit entsprungenen Vergessenheit zu entreißen. Sein Büchlein über seine Beziehungen zu Max Bruch, in denen sich Pfitzner als der weitaus Größere gegenüber dem Schöpfer der „Loreley" und des g-moll-Violinkonzerts erweist, knüpft an die Straßburger „Loreley"-Aufführung von 1916 an. Die dieser Aufführung von Pfitzner zugrunde gelegte Bearbeitung wurde, wie aus den Briefen eindeutig hervorgeht, von Bruch als endgültig bezeichnet. Über diese aufschlußreichen, z. T. recht lustigen Auseinandersetzungen hinaus gewinnt Hans Pfitzners jüngstes „opusculum" durch die liebevollen grundsätzlichen Ausführungen über die romantische Oper überhaupt. Wie immer berührt die Ehrlichkeit, mit der Pfitzner an die Sache um der Sache willen herangeht, ganz unmittelbar.

Dr. Erich Valentin.

PAUL HEINRICH GEHLY: Deutsche Meister der Musik im Rundfunk. — Musikverlag P. J. Tonger, Köln 1937.

Dieses kleine Handbuch für Musikfreunde leitet der Verfasser mit einem Vorwort über die Praxis des musikalischen Rundfunkhörens ein und fügt am Schlusse eine erläuternde Übersicht über die im Rundfunk vorkommenden Musikgattungen bei. Es ist aus Gehlys eigener Rundfunkpraxis erwachsen und möchte aufweisen, „wie sich das Werk der großen Meister der Musik im Laufe der Zeit in den Rundfunk eingegliedert hat". Mit den knapp skizzierten, aber dennoch alles Wesentliche erfassenden Studien über Persönlichkeit und Werkschaffen deutscher Musiker von J. S. Bach bis auf Max Reger will es um Verständnis für die in den Sendehäusern geleistete künstlerische Arbeit werben. Hierbei wird insbesondere die Bedeutung der einzelnen musikalischen Stilepochen für die Funkplangestaltung gewürdigt. Das klar und anregend geschriebene Büchlein, das in geschmackvoller Ausstattung erschien, bringt den ersten Versuch einer musikgeschichtlichen Kurzdarstellung unter Einbeziehung der Erfordernisse des Rundfunks. Dem Leser ermöglicht es ein vertieftes Verständnis für die im musikalischen Arbeitsbereich unserer Reichssender verfolgte künstlerische Zielsetzung, die sich in jedem Falle auch eine rege Mitarbeit der Hörer wünscht.

Dr. Paul Bülow.

ENGLISH FOLKSONGS FROM THE SOUTHERN APPALACHIANS, collected by Cecil Sharp (Englische Volkslieder aus den südlichen appalachischen Bergen.) London, Oxford University Press Humphrey Milford 1932. Zwei Bände. XXXVII u. 436, 411 S.

Vom nordamerikanischen Volkslied und seinen Ausgaben und Sammlungen weiß man in Deutsch-

land wohl recht wenig. Seit dem Kriege hat man im Konzertsaal der Großstädte durch Negersänger einen kleinen Ausschnitt aus dem Liederschatz der Plantagengesänge und Negro Spirituals[1] gehört und daraus gelernt, daß die europäisch-amerikanische Spezies der Jazzmusik auf einem ganz anderen Boden gewachsen ist und nichts zu tun hat mit der echten Negervolksmusik. Man hat wohl auch etwas von der Musik der eingeborenen Amerikaner gehört, die wir dem geographischen Irrtum des Columbus zuliebe immer noch Indianer nennen; die Literatur an Ausgaben und Studien über diese aussterbende Volksmusik steht an Umfang im umgekehrten Verhältnis zum musikalischen Wert dieser primitiven Exotik. Sehr beachtenswert sind auch die Mischtypen der kreolischen Volksmusik, die Bayou-Gesänge in Louisiana, die spanischen Volkslieder in Californien, die französischen in Canada. Diese Volkslieder wurden früh gesammelt, weil sie sich als Sondergattungen deutlich abhoben.

Das anglo-amerikanische Volkslied aber galt sogar den Amerikanern bisher gewöhnlich als ein schon ausgestorbener kolonialer Absenker des englichen Volksliedes, das kein Eigenleben geführt habe und keiner eigenen Entwicklung fähig sei oder gewesen sei. Erscheinungen wie die bekannten „Coon"-Gesänge von Stefen Foster galten als kunstmäßige, sentimentale Verkitschung volksmäßiger Motive, wurden immerhin zu wirklichen Volksliedern und haben ihre Dauer und Lebenskraft bewiesen, sind aber nur ein Einzelfall. In die Auffassung, daß es auf amerikanischem Boden selbständig weiterentwickeltes anglo-amerikanisches Volkslied überhaupt nicht gebe, schlug für weitere Kreise zuerst Howard Brockway mit seinen Ausgaben von Liedern aus Kentucky (Lonesome Tunes) eine Bresche. Seitdem ist eine stattliche Reihe von Veröffentlichungen englisch-amerikanischer Volkslieder erschienen, ich erinnere nur an die prachtvoll urwüchsigen Seemannslieder. Ein bedeutendes Beispiel dieser Art ist auch die zur Besprechung vorliegende zweibändige Sammlung von Volksliedern aus den Appalachians. Der bekannte englische Volksliedforscher Cecil Sharp hat sie während des Krieges und in den folgenden Jahren gesammelt. Die Heimat dieser Lieder ist der südliche Teil der Appalachischen Berge, d. i. des großen östlichen Gebirgssystems der Vereinigten Staaten, das auf deutschen Atlanten oft fälschlich als Alleghanys bezeichnet wird[2]. Die 274 Lieder mit bis zu 20 Varianten (968 Melodien) sind eine Auswahl aus einer größeren Sammlung. Sie stammen aus entlegenen Gebirgsgegenden, die noch von der Industrialisierung verschont geblieben waren. Nach dem Bericht des Herausgebers macht der Zerstörungsprozeß durch den Einfluß von Zivilisation und Schule ebenso schnelle Fortschritte wie in Mitteleuropa. Die Lieder dürften etwa im 18. Jahrhundert eingeführt worden sein. Sie haben sich dann zum Teil sehr selbständig weiterentwickelt, bei einigen ist das englische Vorbild überhaupt nicht mehr nachweisbar. Die vielen Varianten geben ein anschauliches Bild von der lebendigen Weiterentwicklung unabhängig vom Mutterland, überhaupt vom Werdegang der Volkslieder, der frei schaltenden Fantasie dieser einfachen Bergbewohner, meist Analphabeten.

Die schönsten und reicher ausgestalteten Melodien finden sich wie bei den meisten Völkern unter den lyrischen Liedern, während die balladenhaften, epischen Texte sich mit mehr stereotypen melodischen Formeln begnügen. Der tonalen Einteilung nach gehören die Melodien größtenteils den verschiedenen Typen der unvollständigen Skala an, wie sie der ältesten Volksmusik aller Länder eigen sind, die noch nicht unter dem Einfluß des diatonischen Tonsystems gestanden hat, also pentatonischen und hexatonischen Skalentypen. Je nach dem Bau der Melodie lassen sich diese unvollständigen Skalen auch in das Schema der griechischen Oktavengattungen oder der Kirchentöne einordnen.

Über die autoritative Sammlungs- und Herausgebermethode eines Cecil Sharp braucht kein Wort verloren zu werden: sie zeichnet sich vor der vieler heutiger Volksliedforscher vor allem dadurch aus, daß sie t e n d e n z f r e i ist, keine vorgefaßte Theorie oder irgend ein Wunschbild durch willkürlich ausgewählte Beispiele veranschaulichen und „beweisen" will, wie es z. B. Bartók mit seiner Bauernliedsystematisierung versucht. Die Sammlung bestätigt die jedem Eingeweihten bekannte Tatsache, daß das englische Volkslied an Verbreitung, an Reichtum, ethnophonischem Wert und melodischer Schönheit den Vergleich mit dem keines anderen Volkes zu scheuen braucht und zeugt für die alte musikalische Kultur eines Volkes, dessen Musikliebe und musikalische Befähigung nur zu oft von Unwissenden unterschätzt wird.

Dr. Heinrich Möller.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 236 Seiten Text, 11 Bildtafeln. Kart. Rm. 6.—. Otto Elsner, Verlagsgesellschaft, Berlin S 42.

Dieses wertvolle, als Band 7 der Sammlung „Theater und Drama" herausgegebene Buch bringt viele neue Erkenntnisse vom Wesen der alten vorklassischen Oper in Venedig. Hellmuth Christian Wolffs Studie ist für den Musikwissenschaftler wie

[1] Es sei erlaubt, auf die kleine Auswahl „Negro Spirituals", 2 Hefte, Ad. Fürstner, hinzuweisen. (Übersetzungen und Vorwort vom Referenten.)

[2] Riemann-Einstein S. 1697 berichtet von einem Lande „Appalachia"! Alfred Einstein scheint Columbus seinen Entdeckerruhm streitig machen zu wollen.

für den Bühnenkünſtler, den Spielleiter gleich wichtig und leſenswert. Viel Neues erfährt man darin über die ſoziologiſche Struktur der altklaſſiſchen Venezianiſchen Oper, über ihre Stoffgebiete, die Aufführungspraxis und ſchließlich über das Theaterpublikum. Der Verfaſſer behandelt von den Spätwerken Monteverdis an: Die heroiſch-komiſche und die komiſche Oper. Man iſt erſtaunt in dem Buche viele Dokumente zu finden, wie zur Ausgeſtaltung aller dieſer Stoffgebiete ſtarke volkstümliche Elemente hereinſpielen. Die Unterſuchung erſcheint auch für die deutſche Muſik- und Theatergeſchichte von Wichtigkeit, weil von Venedig bekanntlich die allerſtärkſten Einflüſſe auf die deutſchen Komponiſten z. B. auf Georg Friedrich Händel ausgingen. Das Buch iſt ſchön illuſtriert und enthält im Anhang eine große Anzahl Muſikbeiſpiele von Opernarien, Tänzen und dergl. Dr. Joh. Maier.

### *Muſikalien:*

#### für die Bühne

GIOVANNI BATTISTA BONONCINI: „Polifem", Oper in einem Aufzug. Textliche und muſikaliſche Neugeſtaltung von Gerd Kärnbach. Klavierauszug mit Text. Verlag Adolph Fürſtner, Berlin 1938.

Hier wird jene kleine Oper „Polifem" in einer deutſchen Bearbeitung zugänglich gemacht, die im Jahre 1702 oder 1703 von zwei dazumal berühmten italieniſchen Muſikern für den preußiſchen Hof geſchrieben und, mit der Königin Sophie Charlotte am Cembalo, im neuen Schloſſe Lietzenburg, dem heutigen Charlottenburg, aufgeführt wurde. Der als Viola d'amore-Komponiſt heute wieder bekannt gewordene Attilio Arioſti ſchrieb den Text, die Kompoſition beſorgte Giovanni Battiſta Bononcini, der zwanzig Jahre ſpäter Händels Rivale in London war. Gerd Kärnbach hat die Oper textlich und muſikaliſch „neugeſtaltet". Ob dabei, wie er angibt, die Eigenart des Werkes durchaus gewahrt blieb — ſchwer möglich bei der Übertragung in eine nicht nur ſprachlich andere Welt — iſt in dieſem Falle weniger wichtig. Den heutigen Opernbühnen mag das Stück durch ſein Bemühen mundgerechter geworden ſein. Der Hauptwert dieſes Notenbandes aber liegt für uns darin, daß er einen überaus aufſchlußreichen Vergleich des altitalieniſchen Werkes mit den beiden nur wenig jüngeren Geſtaltungen desſelben Stoffes durch Händel ermöglicht und dadurch um ſo klarer macht, was wir an jenen Händelwerken, der 1708 in Neapel entſtandenen Serenata „Aci, Galatea e Polifemo" und dem 1732 in London geſchaffenen Paſtorale „Acis und Galatea" eigentlich haben. Das gibt zugleich einen ausgezeichneten Einblick in die verſchiedenen Raſſeeigenheiten deutſcher und italieniſcher Muſik, wobei allerdings, wenn man Werturteile fällen wollte, zu berückſichtigen wäre, daß Bononcini nicht wie Händel und z. B. die Corelli, Scarlatti und Pergoleſi in die vorderſte Reihe ſeiner Kunſtgenoſſen gehört. Seine gewöhnlich auf ein einziges, kurzes, eingängliches Thema geſtellten Arien plätſchern ſo leicht und gefällig dahin — kein Wunder, daß er zu ſeiner Zeit ein beliebter Tageskomponiſt war. Wie anders die tiefgründige und großzügige Verflochtenheit des Stimmgefüges und des Geſamtaufbaus ſchon in dem frühen Händelwerk und dann die kernhafte, klare, große Geſtaltung des ſpäteren! Arioſti-Bononcini laſſen neben Polifem, Acis und Galatea noch ein zweites Liebespaar, eine Zauberin und eine Göttin auftreten — das gibt ein buntes, zufallreiches Hin und Her, entſprechend dem damaligen modiſchen Opernweſen. Händel entwickelt allein und zumal in dem ſpäteren Werk in planvollem, einfachweſenhaftem Aufbau das Schickſal der drei Hauptgeſtalten — ein weſentlicher Teil der Gluckſchen Reform iſt hier vorweggenommen. Dem entſpricht auch die Charakterdarſtellung durch die Muſik. Händels Zyklop ſteht zu dem Bononcinis etwa ſo wie Mozarts elementariſch lebendiger, mit allerlei Humoren geſegneter Osmin zu dem bis dahin üblichen Singſpielkliſchee des grimmen Türken.

Kärnbachs „Polifem"-Klavierauszug iſt ſolchen muſikaliſchen Anſchauungsunterrichtes wegen in die Hände vieler, beſonders auch lehrender und führender Muſikbefliſſener zu wünſchen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

#### für Orcheſter

KURT RASCH: Konzert für Orcheſter op. 25. Verlag Ernſt Eulenburg, Leipzig-Wien.

Der junge, ungemein lebensvolle und muſikbeſeſſene Kurt Raſch, deſſen „Oſtinato" op. 29 jüngſt auf dem dritten internationalen zeitgenöſſiſchen Muſikfeſt in Baden-Baden ſtarke Beachtung fand, ſchlägt in dem uns vorliegenden Konzert für Orcheſter zweifellos eigene und höchſt kraftvolle Töne an. „Heroiſch, mit großer Leidenſchaft" beginnt die „Introduktion", die Zeitmaße wechſeln ſchnell, das rhythmiſche Leben und die Dynamik verraten überſchäumendes, ungebändigtes Ausdrucksbedürfnis, das ſich ſeine Form prägt, wie es ſie braucht. Der „ſehr feierliche und ſtrenge, am Schluß mit großer Steigerung und Verbreiterung" vorzutragende „Basso ostinato" gibt Gelegenheit zu mancherlei phantaſtiſchen, die Bezirke des Geheimnisvollen berührenden Abwandlungen. Im dreifachen forte des geſamten Orcheſters ſchließt der bis zur Wildheit geſteigerte Satz, der zweifellos eine ſtarke Begabungsprobe darſtellt. Im „Finale fugato" entdeckt man des Komponiſten techniſches Vermögen, das ſich ſelbſtherrlich, aber auch logiſch auswirkt. Schade, daß — aus Rückſicht auf die einheitliche Orthographie manche Stimmen (z. B. die Geigen auf S. 30 oben) techniſch ſehr unpraktiſch geſchrieben ſind. Wenn die

Spieler schlau sind, schreiben sie sich die Doppelbeen in Auflösungszeichen um, dann kommt die Stelle wenigstens im richtigen Tempo heraus, was anderenfalls so gut wie ausgeschlossen ist. Heroisch, wie es begann, schließt in breiten Steigerungen fff. das Werk, dessen größter Vorzug seine ungebändigte Jugendlichkeit, sein unbekümmertes Draufgängertum ist. Hymnische Streicherklänge, durchwirkt von Holzbläserläufen führen zu einer merkwürdigen, aber sehr schönen Kadenz-Modifikation (e-moll, Des-dur, C-dur). Notabene: sollen im drittletzten Takt die Bratschen wirklich ihr *e* gegen das *f* der Trompeten, Posaunen und Violoncelli durchhalten, oder hat hier der Druckfehlerteufel seine Hand im Spiele gehabt? Hören wird man es ja, dank des *fff* der Pauke, nicht, aber es sieht nicht gut aus. Im übrigen: ein opus 25, das sich sehen lassen kann und allerlei für die Zukunft verspricht! Hans F. Schaub.

KURT ATTERBERG: Op. 38 Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston für Orchester. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien.

Das vorliegende 38. Werk des in Deutschland vorteilhaft bekannten schwedischen Tondichters rechtfertigt den guten Ruf seines Schöpfers. Eine schlichte nordische Weise bildet den Ausgangspunkt einer groß angelegten Ballade, deren Reiz in ihrer Natürlichkeit, der überall klangvollen Instrumentation und dem feinen Gewebe der Stimmen beruht. Das Kennzeichen einer jeden guten Partitur, daß sich nichts in ihr findet, was nicht auch klingt, ist hier deutlich bemerkbar. Schöne und packende Steigerungen fesseln das Ohr und führen zu einem Orgelpunkt der Pauke, an dessen Schluß im Fortissimo die Passacaglia einsetzt. Die barocke Form ist sehr subjektiv behandelt, der Kontrapunkt scheint weniger linear, als harmonisch erfühlt und bewegt sich damit in den Bahnen, wie sie im letzten Satz der Brahms'schen e-moll-Symphonie zutage treten. Das Volkslied-Thema meldet sich in den Geigen und Violen, später (im Pomposo) verstärkt durch Holzbläser und Hörner, schmetternde Trompeten gehen gegen die, schließlich von den Posaunen aufgegriffene Weise an und in strahlendem Glanze schließt das, von einer starken Klangphantasie zeugende Stück. Der Konzertsaal ist um ein empfehlenswertes Werk reicher.

Hans F. Schaub.

### für Klavier

MAX PAUER: „Aus der Werkstatt eines Pianisten. Fingertechnische Studien. Verlag Litolff, Braunschweig.

Dankbar sei diese Gabe eines großen Meisters angenommen, welcher in diesem Werk ausgezeichnete technische Studien vorlegt, die aus reifster Lebenserfahrung erwuchsen. Auf „bewußtem Erfassen technischen Geschehens" sowie der „Erkenntnis und Ausnutzung aller natürlichen Bewegungsmöglichkeiten" aufbauend, lehnt dies Studienwerk jedoch jegliche „geistlos mechanische Arbeit" ab. Es gliedert sich in 5 Abteilungen, welche in erster Linie den Zweck verfolgen, „die absolute Verfügbarkeit der Finger als ausübende Organe pianistischen Wollens" zu erlangen. Ferner beschäftigt sich das Werk mit zweistimmigen sowie mit Doppelgriff-Übungen, außerdem mit Daumenübungen. Abteilung IV bringt Lagenwechsel-Studien. Das leider nur kurze Vorwort sei seiner wertvollen Ratschläge wegen auf keinen Fall übersehen. Anneliese Kaempffer.

MARTIN FREY: „Meister des musikalischen Barock". Steingräber-Verlag, Leipzig.

Vorliegende Neuerscheinung ist als unbedingt wertvoll zu bezeichnen. Bekannte und unbekannte Meister des musikalischen Barock, welche neben den zwei Großmeistern dieser Zeit, Bach und Händel, edles Musiziergut schufen, das noch heute lebendig zu uns spricht, kommen in dieser ausgezeichneten Sammlung zu Worte. Diese Kompositionen, technisch leicht bis mittelschwer, erfreuen ebenso den erwachsenen wie den kindlichen Anfänger des Klavierspiels. So bildet diese Sammlung eine glückliche Ergänzung zu M. Freys „Klavierbüchlein" (Steingräber) sowie zu den ganz reizenden „Klavierstücken für Anfänger" (Schott). In der letzten Komposition vorliegenden Werkes sind in Takt 15 und 19 zwei Druckfehler taktlicher Art unterlaufen. Anneliese Kaempffer.

HEINZ SCHÜNGELER: „Das Vorspielbuch". Verlag P. J. Tonger, Köln.

Diese Sammlung darf trotz der so zahlreichen Sammelbände ähnlicher Art durchaus nicht als überflüssig gelten. Dieses „Vorspielbuch", welches der bekannte Musikpädagoge Heinz Schüngeler mit großer Sorgfalt zusammenstellte, will edle, vornehme Musik solcher Komponisten, die zu Unrecht heutzutage fast vergessen sind, wieder neu erstehen lassen, in erster Linie Kompositionen des feinsinnigen Th. Kirchner, ferner Werke von O. Bolk, H. Hofmann, G. Eggerling, P. Zilcher, Fr. Kuhlau, Th. Kullak und A. Jensen. Zu diesen Meistern gesellt sich noch W. Niemann, der „Klavierpoet" unserer Zeit. H. Schüngeler stellt dieses Buch, welches erfreulicher Weise nur Originalwerke bringt, neben seine Klavierschule und seinen Etüdenlehrgang „Der neue Weg" als Ergänzung „nach der gefühlsbetonten Seite hin".

Jedoch sei es darüber hinaus jedem Musikerzieher empfohlen, der in der musikalischen Ausbildung auch der Romantik eine wichtige Rolle zuerkennt. Hier findet er außerdem wertvolles Material für häusliche Vorspiele. Die Aufeinanderfolge der Stücke, welche der Unterstufe bis einschließlich Mittelstufe angehören, ist nach progressiven Grundsätzen geordnet. Anneliese Kaempffer.

für Violine

FERDINAND KÜCHLER: Concertino in D-dur für Violine und Klavierbegleitung, Werk 14. Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Der als Violinpädagoge beſtens bekannte und geſchätzte Verfaſſer hat mit dieſem Werk der geigenſpielenden Jugend ein dankbares, leicht ſpielbares Stück hinterlaſſen. Küchler ſtellt unter Verwendung leicht einprägſamer Themen dem Schüler ſowohl für die linke Hand als für den rechten Arm erzieheriſch wirkend eine höchſt wertvolle Aufgabe: In D-dur kann der Schüler durch Vergleichen mit den leeren Saiten die Reinheit der Intonation bilden; der Marſchrhythmus der Eckſätze fördert die Ausbildung der Bogenführung.

Prof. Adrian Rappoldi.

DONALD FRANCIS TOREY: Cadenzas to Beethovens Violin Concerto und Cadenza to Brahms Violin Concerto. Oxford University Press, London.

Der berühmte engliſche Muſiker bietet mit dieſen Kadenzen für eine Violine durch die geſchickte Verarbeitung der Themen dem Spieler und Hörer mancherlei Anregung. Prof. Adrian Rappoldi.

für Geſang

ERICH SAUERSTEIN: Drei Männerchöre Werk 10. Fritz Müller, Karlsruhe.

Nr. 1: Junges Deutſchland (Rud. G. Binding: „Heraus wir Jungen") für dreiſtimmigen Männerchor und einſtimmigen Knabenchor. Part. 1.— Rm., Männerſt. je 0.20 Rm., Knabenſt. je 0.15 Rm. — Das Werkchen iſt markig, begeiſternd, dabei leicht. Am Schluß wird „Deutſchland, Deutſchland" angedeutet.

Nr. 2: Heldengräber (Ernſt Bertram: „Aber erſt Gräber ſchaffen Heimat") für vierſtimmigen Männerchor und Altſolo. Part. 1.50 Rm., Stimmen je 0.25 Rm. —Ein ſchönes, aber wegen der vielen harmoniſchen Rückungen für den Männerchor ſchwieriges Werk. Durchweg intereſſante imitatoriſche Arbeit.

Nr. 3: Hymne an Deutſchland (Joſeph Maria Lutz: „Nun will ich aufflammen") für vierſtimmigen Männerchor. Part. Rm. 1.20, Stimmen je 0.20 Rm. — Eine Hymne im wahrſten Sinne des Wortes. Prächtiger Klang mit gewaltigen Steigerungen; ausgezeichnete Stimmführung; wirkungsſichere Deklamation. Dieſe Hymne wird jeder Chor gern und mit Begeiſterung ſingen.

Prof. Joſ. Achtélik.

# KREUZ UND QUER

## Errichtung von Muſikſchulen für Jugend und Volk.

Zwiſchen dem Reichsminiſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung, dem Reichsminiſter des Innern, dem Deutſchen Gemeindetag, dem Kulturamt der Reichsjugendführung, dem Volksbildungswerk der NS.-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" und dem Hauptamt für Kommunalpolitik haben über die Ausgeſtaltung von Muſikſchulen für Jugend und Volk Erörterungen ſtattgefunden, auf Grund deren nachfolgende Richtlinien aufgeſtellt wurden, deren Beachtung hiermit empfohlen wird:

Falls zum Zwecke einer einheitlichen außerſchuliſchen Muſikerziehung der Jugend und für die muſikaliſche Schulung der Erwachſenen Muſikſchulen für Jugend und Volk errichtet werden, was in allen kulturell wichtigen Städten, ſoweit es die Finanzlage zuläßt, wünſchenswert iſt, gelten die folgenden Grundſätze.

1. Die Muſikſchule für Jugend und Volk umfaßt zwei Einrichtungen:
   a) die Städtiſche Jugendmuſikſchule,
   b) die Muſikſchule des Deutſchen Volksbildungswerks.
2. Der Lehrplan der Städtiſchen Jugendmuſikſchule gliedert ſich in:
   a) Singklaſſen-Unterricht (20 bis 30 Schüler),
   b) Inſtrumentalgruppen-Unterricht (3 bis 6 Schüler).

Die näheren Ausführungen werden in einem Lehrplan für die ſtädtiſchen Jugendmuſikſchulen niedergelegt.

3. Die Arbeit innerhalb der ſtädtiſchen Jugendmuſikſchulen dient der geſamten außerſchuliſchen Muſikerziehung der Hitler-Jugend. Die Beſucher der Jugendmuſikſchulen ſollen nach Verlaſſen der Schule auf allen Gebieten des muſikaliſchen Lebens aktiven Anteil haben (Chöre, Singgemeinſchaften, Hausmuſik, Konzertbeſuch uſw.). Eine dieſem Erziehungsziel dienende Lehrplangeſtaltung ſoll durch einen organiſchen und methodiſchen Aufbau zur Höchſtleiſtung führen.

Der Instrumental-Unterricht in der städtischen Jugendmusikschule wird am zweckmäßigsten in Form des Gruppenunterrichts erteilt. Die besonders veranlagten und fortgeschrittenen Schüler werden nach einem ein- bis zweijährigen Gruppenunterricht den städtischen und staatlich anerkannten Konservatorien oder dem Einzelunterricht zugeführt.

4. Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung erläßt im Einvernehmen mit den beteiligten Stellen die Richtlinien für den Aufbau und Lehrplan der Musikschulen für Jugend und Volk. Diese Richtlinien erstrecken sich auch auf die fachliche Eignung der Leiter und Lehrkräfte. Es können nur fachlich ausgebildete Musikerzieher, die eine zusätzliche Ausbildung an einem staatlich anerkannten Fachseminar genossen haben, für eine Anstellung oder Beschäftigung in Frage kommen.

5. Die Lehrer für den Instrumental-Unterricht werden im Benehmen mit dem Oberbürgermeister und der örtlichen Fachschaftsleitung Musikerzieher in der Reichsmusikkammer aus den Reihen der Musikerzieherschaft genommen. Die vorgesehenen Lehrkräfte haben an den Musikschulungslagern teilzunehmen.

6. Die Jugendmusikschule ist eine städtische Einrichtung.

Der Oberbürgermeister beruft nach der Deutschen Gemeindeordnung für diese Schule Beiräte aus den beteiligten Organisationen.

Die Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerkes sind Einrichtungen des Amtes Deutsches Volksbildungswerk in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Sie dienen der Musikschulung für Erwachsene und sind Abteilungen der Volksbildungsstätten. Für ihre Führung und Verwaltung und für die Zusammenarbeit mit den Gemeindeverwaltungen gelten die Richtlinien, die von der Reichsarbeitsgemeinschaft für Erwachsenenbildung herausgegeben werden.

7. Der Leiter und die Lehrkräfte der städtischen Jugendmusikschule werden vom Oberbürgermeister nach Anhören der Beiräte und wenn sie die in Ziffer 4 enthaltenen Voraussetzungen erfüllen, berufen.

8. Der Besuch der städtischen Jugendmusikschule ist freiwillig. Die Schüler zahlen ein örtlich festzulegendes Schulgeld. Die Städte leisten für unbemittelte begabte Schüler und Schülerinnen Zuschüsse.

Die Reichsjugendführung veranlaßt, daß in den einzelnen Standorten der Sing- und Instrumentalunterricht an der städtischen Jugendmusikschule in den Plan der Hitler-Jugend aufgenommen wird. Der Leiter der städtischen Jugendmusikschule legt die Unterrichtsstunden nach Möglichkeit im Einvernehmen mit dem Standortführer der HJ fest. Er bestellt im Einvernehmen mit dem Standortführer (Führerin) der Hitler-Jugend einen HJ-Kameraden (BDM-Mädel), die für die Betreuung der einzelnen Singklassen im Sinne der Hitler-Jugend verantwortlich sind.

9. Die in den einzelnen Städten bestehenden Singschulen sollen organisch in die städtischen Jugendmusikschulen eingebaut werden.

## Das Weimarer Arbeitslager des Kultur- und Rundfunkamtes der Reichsjugendführung.

Das Weimarer Arbeitslager des Kultur- und Rundfunkamtes der Reichsjugendführung brachte ein umfangreiches musikalisches Programm. Das Schwergewicht der Tagung, an der die Kulturabteilungsleiter der Gebiete und die Kulturstellenleiter der Banne der Hitler-Jugend sowie eine Reihe von namhaften jungen Künstlern aus den Reihen der HJ teilnahmen, lag in der Vermittlung großer künstlerischer Eindrücke. Obergebietsführer Cerff, der Leiter des Kulturamtes der Reichsjugendführung hatte in einer großen Rede über die Kulturarbeit in der HJ die Aufgabenstellung in drei Gruppen aufgeteilt: einmal die Darstellung der großen Kunst zur Erbauung und als Vorbild, zweitens die Förderung junger schöpferischer Kräfte und drittens die Kultur im Alltag. Zu der ersten Aufgabenstellung sagte Obergebietsführer Cerff:

> „Ich glaube, daß die Darstellung der großen Kunst jene ehrfurchtvermittelnde Kraft ist, die überhaupt erst die Grundlage eines kulturellen Schaffens für die Zukunft abgeben kann. Denn wer nicht den großen Strom unseres kulturellen Schaffens, der uns aus der Vergangenheit überantwortet wird, erkennt und erfühlt, wer nicht die

Größe dieses Schaffens ermißt, der wird in sich niemals jenen Maßstab tragen können, der erforderlich ist, um auch in der Zukunft Großes leisten zu können. Ich bin daher bei der praktischen Gestaltung des Lagers davon ausgegangen, daß neben der eigenen Arbeit, die wir hier zu leisten haben, immer wieder das große künstlerische Vorbild steht. Ich glaube, der Maßstab, den wir in uns tragen, ist gerade für die Wertung des kulturellen Schaffens maßgebend."

Eine große Anzahl deutscher Künstler hatte sich zur Ausgestaltung des Weimarer Lagers zur Verfügung gestellt. Elly Ney und Edwin Fischer gaben Klavierkonzerte, Hermann Diener spielte im Zeltlager mit seinem Collegium musicum ein großes Orchesterkonzert in der Weimarhalle unter Leitung von Eugen Jochum, brachte u. a. das Violinkonzert von Beethoven, das Georg Kulenkampff spielte und, von Gerhard Hüsch gesungen, Mozart-Arien und Hugo Wolf-Lieder. Die Morgenfeier im Nationaltheater und eine Dichterstunde gestaltete das Strub-Quartett aus.

Besondere Erwähnung verdienen die musikalischen Leistungen zweier HJ-Formationen, des Chors der Münchner Rundfunkspielschar und des Orchesters vom Bann 109 Karlsruhe. Der Münchner Chor brachte in verschiedenen Veranstaltungen alte mehrstimmige Volksliedsätze und Madrigale zu Gehör, in der Morgenfeier sang er die Haydn-Motette „Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret". Die Darbietungen standen auf einer ganz beachtlichen künstlerischen Höhe, sie zeigten eine ausgezeichnete Chorarbeit, musikalisches Gestaltungsvermögen und klangliche Ausgeglichenheit. Von dem Karlsruher Bannorchester läßt sich ähnlich Erfreuliches berichten. Es ist ein vollbesetztes Sinfonieorchester mit sehr guten Einzelspielern, das lebendig und diszipliniert arbeitet. Das Orchester spielte Mozart, Richter, Händel und Bach, sowie oberrheinische Volkstänze. In der Leistung beider Formationen zeigt sich eine sehr gediegene und bewußte Qualitätsarbeit, die als vorbildlich für die Musikarbeit in der HJ angesehen werden kann. Ohne Zweifel werden in absehbarer Zeit neben den bereits vorhandenen noch viele solcher tüchtiger Musiziergemeinschaften entstehen.

## Stiftung eines Nationalen Musikpreises durch Reichsminister Dr. Goebbels.

Reichsminister Dr. Goebbels hat mit Erlaß vom 28. Mai verfügt:

„Zur Förderung des musikalischen Solistennachwuchses verfüge ich mit dem heutigen Tage die Stiftung eines nationalen Musikpreises. Dieser Preis wird jährlich in Höhe von 20 000 Mk. je zur Hälfte an den besten deutschen Pianisten und an den besten deutschen Geiger des Nachwuchses zur Verteilung gelangen."

Die Musikwelt begrüßt diese Stiftung eines Nationalen Musikpreises freudigst als die in solchem Ausmaße kaum je erhoffte Erfüllung der lange gehegten Sehnsucht nach starker staatlicher Unterstützung für den künstlerischen Nachwuchs, und weiß dem Herrn Reichsminister besonderen Dank für seine auch damit wieder erwiesene Fürsorge für die deutschen Musiker.

## Helmuth Pommers Leben für das Volkslied.

Zur 13. Singgemeinschaft auf der Wülzburg vom 1.—11. August 1938.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

In einer Zeit, die alle gemeinschaftsbildenden Kräfte weckt, fördert und entfaltet, darf eine der unmittelbarsten und nächstliegenden, nämlich die Singgemeinschaft, nicht fehlen! Eine solche vermag indes nur dort zu erblühen, wo sie ihre Wurzeln in stärkend säftereichen Boden, zum Grunde volkhaften Wesens senkt. Sie gelangt daher naturnotwendig zum Volkslied als zum Herzpunkt ihres Wirkens. Ihr Pulsschlag entklopft nicht dem Lustimpuls einer augenblicklichen Laune: nicht weil man sich gerade dazu aufgelegt fühlt oder es stimmungsvoll findet, stimmt sich die Kehle zum Gesang, sondern weil man nicht anders kann. Alles menschliche Wirken im Zwange der Berufung entquillt, mehr noch als einem bewußten Wollen, dem unbewußten Müssen. In diesem Sinne schafft der große Künstler; allein es ist nicht not, daß

der ſchöpferiſch minder Begnadete ihn darum beneide, denn auch er kann in ſeiner Weiſe dahin gelangen, auch er vermag in einem gewiſſen Sinne das Hochgefühl jener Schöpferwonne zu teilen. Iſt es doch das Unvergleichliche und Einzigartige jeden Geſanges, der wirklich aus des Herzens Tiefen ſteigt, daß ein ſolches Lied anmutet, als ſchüfe es ſich auf den Lippen des Singenden neu, als erklänge es tatſächlich zum erſten Mal! In dieſer unmittelbaren Verbindung mit dem Gefühl liegt, ſo dünkt mich, der beſondere Reiz einer ſo urſprünglichen menſchlichen Äußerung wie des Volksliedes. Denn ſo ſehr dieſes vielleicht „allgemeine" Empfindungen und Erlebniſſe widerſpiegelt, niemals können dieſe Gefühle die völlig gleichen, unmöglich in der nämlichen Weiſe wiederholbar ſein. Und wie das Gefühl ſich immer wieder neu gebiert, ſo auch der Geſang, in den es ſich ausſtrömt. Deshalb lebt und webt in ihm die ganze Unendlichkeit des Lebens; unermeßlich dehnt ſich im Liede das Land der Seele, bei jedem Durchſchreiten neuer Beglückungen und Wunder voll.

Am Volksliede erſtarken, heißt aus ſich ſelber erſtarken. Niemals dürfen deshalb Helmuth Pommer, einem der unentwegteſten Vorkämpfer des Singgemeinſchaftsgedankens, jene Worte vergeſſen werden, die er ſchon im Jahre 1925 ſprach: „Auf uns ſelbſt zurückgeworfen, ausgeſchloſſen aus der Kulturgemeinſchaft der Völker, verſtoßen, wie nur je ein Volk verſtoßen geweſen iſt, bleibt uns in unſerer eiſigen Einſamkeit, in die kein Hauch des Verſtändniſſes und der Gerechtigkeit dringt, nur eines: uns auf uns ſelber zu beſinnen, unſeres eigenen Wertes bewußt, vorzudringen zu den Quellen, wo deutſches Weſen und deutſche Art noch urſprünglich und echt ſich zu erkennen gibt, auf daß wir in unſerer Not des Reichtums unſeres ureigenſten Weſens wieder froh würden und an ihm geneſen könnten".

Pommer war nicht der Mann, an Theorien und ſchönen Deklamationen Genüge zu finden. Die Liebe zum Volkslied lag ihm von ſeinem Vater, Dr. Joſeph Pommer, dem Wiedererwecker des deutſchen Volkslieds in Öſterreich und Gründer zahlreicher Volksgeſangvereine, her im Blute, und ſo rief Helmuth Pommer im Januar 1922 die „Sängerrunde deutſches Volkslied Lindau" ins Leben. Ihr Ziel war ein zwiefaches: man widmete ſich keineswegs nur als geſchloſſener Verein der Pflege des Volksliedes, ſang nicht bloß zu eigenem Ergötzen oder Zeitvertreib, im Gegenteil, man wollte ebenſo andere teilhaben laſſen an dem, was die eigene Bruſt mit Troſt, Hoffnung und Zuverſicht durchglühte. Die Sängerrunde zog deshalb hinaus in die engere und weitere Umgebung, lebendiges und werbendes Zeugnis zu geben von der Kraft, Schönheit und Tiefe des deutſchen Herzens in ſeinem Liede; man freute ſich nicht bloß des eigenen Beſitzes, man begehrte zu erobern, die Gemeinſchaft zu erweitern, den zündenden Funken der Begeiſterung auch in andere Seelen zu werfen. Mit hunderten von Liederabenden wurde dem deutſchen Volkslied, als einem „Geſamtkunſtwerk des Volkes", der Weg bereitet zu einer Gemeinſchaft, die dieſes Gut einſtmals als ein ſelbſtverſtändlich Eigen beſeſſen und großenteils verloren hatte.

Was Pommer mit ſeiner Lindauer Sängerrunde geſchaffen hatte, war kein x-beliebiger Geſangverein, im Gegenteil, es unterſchied ſich grundſätzlich von ähnlichen geſellſchaftlich-bürgerlichen Inſtitutionen, denn „da ſang der General neben dem ſchlichten Soldaten, die Gräfin neben dem Dienſtmädchen, der Beamte neben dem Arbeiter, die Bauerntochter neben der Lehrerin, und alle fühlten ſich bald wie eine große Familie". Durchdrungen von der Größe und Notwendigkeit ſeiner Aufgabe hatte es Pommer vermocht, den ſeltenen Fall einer Singgemeinſchaft, ja wie General von der Goltz bereits 1923 rühmte, einer Volksgemeinſchaft zu verwirklichen.

Solche innere Bindung aller aneinander und untereinander konnte nur geknüpft werden auf Grund gemeinſamen Erlebens. Pommer ſchürfte tief: in einer Art viſionärer Verſenkung wußte er ſeinen Getreuen den Erlebnisgrund darzutun, dem einſt das Lied entſproſſen; der Sänger fühlte ſich unmittelbar mitbeteiligt an der Entſtehung von Wort und Weiſe, ihrer voneinander unablösbaren Einheit, das Lied ward ein Stück ſeines Weſens. Und in der Tat! War es doch die zwingende Wahrheit des Ausdrucks, der von allem Anfang an bei den Liederabenden der Sängerrunde gefangen nahm; denn hier erklang kein Ton, der nicht zuvor ſeine Rechtfertigung aus dem Erlebnis erfahren hätte. Man ſang nicht bequem aus dem Buche; einzig das frei beherrſchte Lied durfte als vortragsreif gelten. Der Bayeriſche Volksbildungsverband hat früh

die entscheidende Bedeutung der Pommerschen Bestrebungen erkannt, als er nach dem überwältigenden Eindruck des ersten Münchener Konzerts im Frühjahr 1925 sämtliche Veranstaltungen der Sängerrunde Lindau unter seine Obhut nahm und sich allenthalben werbend für diese „Wiedergeburt unseres Volkes aus dem Geist seines Liedes" einsetzte.

Helmuth Pommer hat es stets verschmäht, sich sein Wirken eigennützig patentieren zu lassen. Nichts konnte ihn mehr erfreuen, als wenn auch andere in seinem Geiste zu schaffen begannen. Der Gemeinschaftsgedanke blieb auch in dieser Beziehung für ihn maßgebend. So war es nur selbstverständlich, wenn dieser Idealist weiterzugeben trachtete, was ihn erfüllte, und viele in seine Lehrmethode einzuführen strebte. Auf der alten Feste Wülzburg, im Herzen fränkischen Landes, unweit Weißenburgs, wurde im Jahre 1926 die erste „Singgemeinschaft" zur Tat. Aus allen deutschen Gauen hatten sich Teilnehmer eingefunden, und der Erfolg war ein derart tiefgreifender, daß die Burg nicht nur alljährlich neue Gäste, sondern stets auch einen alten Stamm von Singgetreuen in ihren Mauern empfing, einen Stamm, der wie zu einer Heimat des Herzens und deren gesundbrunnartiger Kraftspende ins fränkische Land wiederkehrte. Losgelöst von jeder anderen Verhaftung und dennoch inmitten einer wahrhaften Gemeinschaft, dem raschen Tage abgestorben und des Liedes ewigem Leben wiedergegeben, erquickt man sich an einem Urquell deutschen Wesens. Alles Lehrhafte wird vermieden, keine Schulfuchserei kann sich breitmachen. Dazu ist Pommer eine viel zu lebensvolle, impulsive Künstlernatur. Er weiß, daß da, wo aus wirklicher innerer Ergriffenheit gesungen wird, sich auch der Adel des Tones einstellt. Der Begriff der Wahrheit bleibt untrennbar von dem der Schönheit.

Geschwisterlich treten dem Volkslied Volksmusik und Volkstanz zur Seite.

Wenn ich gerade in diesem Jahre auf die Wülzburger Tage hinweise, so geschieht das nicht etwa wegen der ominösen „13", vielmehr weil ich glaube, sie möchten sich heuer in ganz besonderer Feierstimmung, in einer noch gesteigerten Gehobenheit des Gefühls vollziehen. Denn es ist stets der inbrünstigste Wunsch des Österreichers Helmuth Pommer gewesen, seine Heimat mit dem großen deutschen Vaterlande vereinigt zu sehen. Gleich Franz Grillparzer träumte er von jenem Tage, da das Kind Österreich sich „einst jauchzend werfen wird in die Arme der Allmutter Germania, sich ganz dicht an ihr mütterliches Herz zu schmiegen". Der Traum ist heute Wirklichkeit geworden. Jauchzend wird deshalb der Jubel seliger Erfüllung von der alten Feste Wülzburg über Land schwellen . . .

## Glückwünsche des Führers für Frau Prof. Gisela Göllerich-Linz.

Die hervorragende Pianistin und einstige Liszt-Schülerin, die Gattin des berühmten Anton Bruckner-Biographen, Frau Prof. Gisela Göllerich, war anläßlich ihres 80. Geburtstages Gegenstand zahlreicher Ehrungen. Von nah und fern kamen die Glückwünsche. Die NSDAP, Gau Oberdonau, feierte die hochgeschätzte Künstlerin und Musikpädagogin mit einem Festakt, in dessen Rahmen der Jubilarin eine Ehrenpension des Gaues Oberdonau und der Stadt Linz übermittelt wurde. Den Höhepunkt erreichte die Feier mit dem Eintreffen eines Glückwunschtelegrammes des Führers und Reichskanzlers.

## Das beispielhafte Eintreten des Präsidenten der Reichsmusikkammer für das Schaffen der lebenden Generation.

Auch im abgelaufenen Konzertwinter setzte sich der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, tatkräftig für die Werke lebender Komponisten ein. Er dirigierte in der Spielzeit 1937/38:

Hans Cheminpetit: Symphonie (Potsdam), Johann Nepomuk David: Partita für Orchester (Berlin, Dessau), Hugo Distler: Cembalo-Konzert (Berlin). Wolfgang Fortner: Konzert für Streichorchester (Berlin), Paul Graener: Gotische Suite (Magdeburg), Bruno

Heroldt: Konzert für Klavier mit 11 Instrumenten (Dresden), Gottfried Müller: Morgenrot-Variationen (Dresden), Ernst Pepping: Lust hab i halt zur Musika (Berlin), Felix Raabe: Festmusik (Aachen, Solingen), Kurt Rasch: Konzert für Orchester (Helsingfors), Emil N. v. Reznicek: Symphonie f-moll (Helsingfors), Fritz Reuter: Symphonie (Dresden), Joseph Suder: Kammersymphonie (Meiningen), Werner Trenkner: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema (Mannheim, Danzig, Dresden, Frankfurt a. Oder, Helsingfors, Rom).

## Gründung einer internationalen E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft.

Von Franz Berthold, Bamberg.

In Bamberg, der Stadt, die sich dem Wirken des in ihren Mauern in den Jahren 1808—13 am dortigen Theater künstlerisch überaus tätigen großen Romantikers besonders verpflichtet fühlt, wie die vor einigen Jahren erfolgte Uraufführung der Hoffmannschen großen romantischen Oper „Aurora" bewies, wurde im Rahmen der Gaukulturwoche der Bayerischen Ostmark eine internationale E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft gegründet. Bereits in den Pfingsttagen des vorigen Jahres wurde die Anregung zu dieser Gründung aus den Reihen des „Bamberger Dichterkreises" gegeben, dem 14 namhafte Dichter aus allen deutschen Gauen angehören. Diese Anregung, die darauf hinausläuft, die zahlreichen E. T. A. Hoffmann-Verehrer in Deutschland und darüber hinaus in aller Welt organisatorisch zu erfassen, fand unterm 2. November 1937 die Billigung und Unterstützung der Reichskulturkammer. War doch die lebendig fortwirkende Bedeutung des großen und vielseitigen Romantikers in deutschen, besonders aber auch in den romanischen und nordischen Ländern der beste Beweis für die Notwendigkeit einer solchen Gründung!

So bedeutete denn die feierliche Proklamierung der neuen Gesellschaft in einer eigenen Veranstaltung, die wohl die größte Kundgebung darstellte, die bisher dem Gedächtnis E. T. A. Hoffmanns gewidmet wurde und bei der auch der Musiker Hoffmann besonders zur Geltung kam, die Krönung der Bamberger Kulturtage. Im festlich geschmückten, vollbesetzten Zentralsaal in Bamberg wurde die bedeutsame Feier mit dem Vortrag der Harlikin-Suite Hoffmanns in der Bearbeitung des Bamberger Komponisten Lukas Böttcher durch das neugegründete Bamberger Symphonieorchester unter der Leitung von Karl Leonhardt eröffnet. Landesleiter Benedikt Lochmüller überbrachte die Grüße des durch einen unaufschiebbaren Kurgebrauch am Erscheinen verhinderten Präsidenten der Reichsschrifttumskammer, Hanns Johst. Der Bamberger Hoffmannforscher Dr. Wilhelm Ament wies in seinem Festvortrag auf die Wechselbeziehungen zwischen Bamberger Romantik und der Dichterseele Hoffmanns hin, die sich mühelos in den „Elexieren des Teufels", in den „Lebensansichten des Kater Murr", im „goldenen Topf", in der Meisternovelle „Martin, der Küfer", die vielleicht sogar die Brücke zu der Meistersinger-Fabel Richard Wagners (der bekanntlich ein glühender Hoffmann-Verehrer war) bildet, nachweisen lassen. An musikalischen Werken Hoffmanns hörte man noch in ausgezeichneter, wirkungsvoller Darbietung eine aus Motiven aus dem Singspiel „Liebe und Eifersucht" von Lukas Böttcher komponierte Ouvertüre, sowie die Ouvertüre zur Hoffmannschen „Undine" in der Urfassung.

Zum geschäftsführenden Präsidenten der neuen Gesellschaft wurde Dr. Wilhelm Ament bestimmt, dem der Bamberger Staatsarchivrat Dr. Hoffmann zur Mitarbeit beigegeben wurde. Der Jahresbeitrag von 6 Mark soll zum Erwerb des noch in Privatbesitz befindlichen E. T. A. Hoffmannhäuschens am Schillerplatz mit dem niedlichen Poetenstübchen, zur Ausgestaltung des dort untergebrachten Hoffmann-Museums und zur Herausgabe eigener, periodisch erscheinender Nachrichtenblätter verwendet werden. Anmeldungen nimmt das städtische Verkehrsamt Bamberg entgegen.

Mit der symphonischen Dichtung „Nacht und Sonnenaufgang" des um die Wiedererweckung Hoffmanns als Musiker hochverdienten Bamberger Komponisten Lukas Böttcher, der auch die „Aurora" zu neuem Leben erweckte, fand die denkwürdige Veranstaltung ihren wirkungsvollen Abschluß.

# Zwei Jahre Münchener Turmmusik.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Vor zwei Jahren, am 14. Juni 1936, im Olympia-Sommer, wurde im Kaiserhof der Münchener Residenz die erste Münchener Turmmusik (mit Werken von Gabrieli, Schein, Pezel und Bach) durchgeführt. Der Gedanke der Neubelebung der Turmmusik, wie sie in ihrer edelsten, klassischen Gestalt bis ins 18. Jahrhundert, ja, noch bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts üblich war, war schon einmal aufgetaucht, als Friedrich Rein, der mutige, historisch und musikalisch sachbewanderte Leiter der Turmmusiken, am 9. Januar 1935 zum ersten Male mit den Bläsern des Bayerischen Staatstheater-Orchesters im Rahmen eines Konzerts des Deutschen Luftsportverbandes Original-Blasmusik von Schein, Pezel, Mozart und Beethoven brachte. Dieser schon 1934 erwogene Gedanke fand einen regen Förderer in Dr. Götz Mayerhofer, der alle Kraft für den Ausbau der Turmmusiken einsetzte und heute wie damals sein besonderes Augenmerk dieser der Entwicklung des musikalischen Stils dienenden Sache zuwendet. Es geht dabei, wie er einmal ausführte, darum, „daß diese am Nerv und an der Wurzel der gesamten deutschen Kunstmusik angesetzte, gleichmäßig vom Geist der Tradition und dem Willen zum Zeiterfüllten getragene Erneuerung der reinen Bläserkunst einen neuen Boden im breiten Volk und in der Vorstellung der Schaffenden bereitet für den Stil der neuen Kunstmusik, nach dem wir suchen.“ Oberbürgermeister Fiehler und der Direktor des Städtischen Kulturamts, Ratsherr Max Reinhard, nahmen, in klarer Erkenntnis der Wichtigkeit dieser aus Brauchtum und Kunst erwachsenen Sache, die Turmmusik in die Obhut der Stadt und gaben dem erst vor wenigen Tagen dadurch sichtbaren Ausdruck, daß sie der Münchener Turmmusik den Namen „Städtische Turmmusik“ verliehen.

Worum es sich handelt, ist bereits gesagt. Wer je diese sonntäglichen Musiken miterlebte, — und es ist bereits ein fester Zuhörerkreis, der sich im Laufe der beiden Jahre herausgebildet hat — weiß, daß in der Verwirklichung des Turmmusik-Gedankens eine wichtige Aufgabe erfüllt ist. Das Vorbild einer großen deutschen Tradition hat bereits mannigfach das Schaffen der Gegenwart angeregt. Zahlreiche Werke sind eigens für die Turmmusik geschrieben. In vielen von ihnen zeigt sich schon der Ansatz zu einem neuen, dem Empfinden unserer Gegenwart entsprechenden Stil, dessen Mittel — aus der instrumentalen Besetzung (aus Trompeten und Posaunen sowie Pauken) geboren — einfach, klar und rein sind. Es hat sich durch die Praxis selbst erwiesen, daß diese Idee kein leerer Historismus ist, sondern eine lebensvolle, zeitnahe Notwendigkeit. Die hervorragenden künstlerischen Leistungen, mit denen die Kammervirtuosen Georg Donderer und Friedrich Sertl, die Kammermusiker H. Pröll, H. Ochs, K. Benzinger, J. Schichtl, L. Kotter, Fr. Henkel und R. Lüder das Werk auszeichneten, trugen zudem bei, den Ruf der Münchener Turmmusiken im ganzen Reiche zu begründen und zu festigen.

Neben der Wiederbelebung alter Musik, der die Arbeit galt und gilt — mit Werken von Johann Pezel, Gottfried Reiche, Johann Staden, Hans Leo Haßler, Valentin Haußmann, Michael Praetorius, Melchior Franck, Paul Peuerl, Isaac Posch, Heinrich Schütz, Johann Philipp Krieger, Samuel Scheidt, Franz Tunder, Johann Rosenmüller, Johann Ernst Altenburg u. a., mit Chorälen, Fanfaren, Postrufen —, neben dieser Aufgabe steht die grundsätzlich und bewußt betriebene Pflege des zeitgenössischen Schaffens. Uraufführungen von Werken von Cesar Bresgen, Alfred von Beckerath, Max Büttner, Georg Donderer, Arthur Kusterer, Richard Würz, Heinrich Kaspar Schmid, Karl Marx, Ernst Hastetter, Max Seeboth, Gustav Friedrich Schmidt, Karl Pottgießer, Karl Pfab u. a., Erstaufführungen von Paul Winter u. a. legen davon Zeugnis ab. Die noch in diesem Sommer bevorstehenden Uraufführungen von Werken G. F. Schmidts, E. Hastetters, A. v. Beckeraths, G. Donderers, Ernst Schiffmanns und Rudolf Hänsels bestätigen den Willen, der über der Sache steht.

Zwei wesentliche Neuerungen stehen bevor. Zunächst wird in langsamer, sorgfältiger Arbeit in die bisherige Ausübung das alte Instrumentarium der Zinken, Cornets und Posaunen (die auch dem Musikunbewanderten aus den Bilddarstellungen Burgkmairs, Dürers u. a. bekannt sind) eingebaut. Dieser Versuch wird mit der Absicht unternommen, den Original-

klang, aus dem die alten Werke entstanden sind, wiederherzustellen und zugleich die Tragfähigkeit der Turmmusik-Idee in der Praxis zu erweisen. Die Berechtigung zu diesem Plane ist dadurch gegeben, daß einmal ein solches, vom Historischen Stadtmuseum kürzlich erworbenes Instrumentarium vorhanden ist und zum anderen Georg Donderer ein Zinkenist von Namen ist (erst im Mai wurde er zu einem Konzert in Basel eingeladen).

Die andere, nicht minder wesentliche Tat ist die Herausgabe aller bisher mit Erfolg gespielten Werke. Diese Veröffentlichungen alter und neuer Werke — zwei Reihen sind beabsichtigt — werden vom Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung betreut. Der damit verbundene Plan ist, an bewährtem Musikgut der Vergangenheit und Gegenwart den Gedanken der Turmmusik als Vorbild und darüber hinaus die Anregung der Pflege einer neuen Blasmusik über München hinauszutragen.

## Wo wohnte Beethoven in Wien?

Ein Wegweiser für musikalische Österreichreisende.

Von Dr. Hermann Güttler, Berlin.

Von den Vielen, die heute in das deutsche Wien fahren, wird mancher Musikfreund Lust verspüren, die Stätten aufzusuchen, die durch das Wirken der großen klassischen Tonmeister eine Weihe erhalten haben. Er wird, wenn er die Musikergräber auf dem Central-Friedhof besucht hat, die dort als Erinnerungsstätten so gut zurechtgemacht erscheinen, sich der Tatsache nicht verschließen, daß nicht alle der hier versammelten Heroen der Tonkunst seit Bestattung ihrer Gebeine so schön geordnet versammelt waren, daß vielmehr die alten Dorffriedhöfe in der Umgebung ursprünglich für sie eine weit idyllischere Ruhestätte bedeuteten. Und daß man Mozarts Grab, er wurde auf dem Friedhofe von St. Marx jenseits des Stubentors beerdigt, überhaupt nicht kennt, ist ja eine Tatsache, die jedem halbwegs Gebildeten als Kardinalzeugnis von Künstlers Erdenwallen und Tod bekannt ist. Der Musikfreund wird also weitergehen und den Stätten nachzuspüren suchen, die uns durch die Berührung der großen Männer geschichtlich verbürgt sind. Und so sehr sich Wien gewandelt hat... manch verschwiegener Winkel zeigt noch unverändert die Stellen, über die die Klassiker, deren Wirken ja für uns unlöslich mit Wien verknüpft ist, ihren Lebensweg genommen haben. Hier soll von Beethoven gesprochen werden, der als hoffnungsvoller Jüngling von seinem rheinischen Vaterhause der Kaiserstadt nahte, die ihm zweite Heimat werden sollte.

Der junge Künstler, der damals übrigens noch recht elegant auftrat, in seinem Taschenbuch stehen schwarze seidne Strümpfe, ja sogar die Anschrift eines Tanzmeisters verzeichnet, mietete zuerst ein Zimmer in der Alserstraße. Es soll sich im Hause eines Buchdruckers Strauß befunden haben, dessen Druckereibetrieb man auch tatsächlich hat feststellen können. Er befand sich in dem Grundstücke unter der heutigen Nummer 30. Allerdings ist hier kein Stein mehr auf dem anderen geblieben. Auf alten Plänen sieht man einen großen Garten hinter dem Hause, wie ja überhaupt diese Gegend damals recht idyllisch war. Der Tod seines Vaters am 18. Dezember 1792 brach alle Beziehungen zur Heimat und änderte auch seine pekuniären Verhältnisse. Es war also mehr dahinter, als sein Landesherr, der köllnische Kurfürst, sich den frivolen Scherz erlaubte, indem er seinem Hofmarschall schrieb: „Die Getränksaccise hat durch Beethovens Tod einen Verlust erlitten . . ." Aus der Dachstube zog er ins Kellergeschoß und hat wohl nur das Zimmer, nicht das Haus gewechselt, als er, wie es hieß, von dem dort wohnenden Fürsten Lichnowski aufgenommen wurde. Im Mai 1795 zog er in das Ogylvische Haus „hinter der Minoritenkirche", Kreuzgasse 35. Die Straße heißt heute Metastasiogasse, nach dem großen italienischen Librettisten genannt. 1796 war Beethoven viel auf Reisen und führte sich als Klavierspieler in Nürnberg, Berlin und Prag ein. Wo er bei seiner Rückkehr wohnte, ist nicht genau geklärt. Erst um 1800 wissen wir ihn wieder an einem bestimmten Ort ein- und ausgehend uns vorzustellen. Er zieht in das alte Greinersche Haus am „Tiefen Graben". Es führt heute die Nummer 10 und war als das Haus des alten Hofrat Greiner noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bekannt. Als typisches Wiener Barockhaus hat es mit seinen zwei Stockwerken den Stürmen standgehalten. Die Formen, die an das Empire erinnern, wurden erneut,

auch die mittlere Manſarde aufgeſtockt. Innen wird wohl alles verändert ſein. Vielleicht hat Beethoven überhaupt zwei Häuſer weiter gewohnt, mit dem Zugang vom Platze „Am Hof“, denn man weiß von ſeinem Schüler Czerny, daß man damals „turmhoch bis in den fünften oder ſechſten Stock“ zu Beethoven klettern mußte. Es könnte durch das alte Haus nur ein Zugang zu ſeiner Wohnung geweſen ſein. Er wohnte damals in Untermiete bei einer Frau Prinz, die viel Verdruß über die Unordentlichkeit des ganz mit ſeinen Gedanken beſchäftigten Meiſters gehabt hat.

1801 bis 1803 ſehen wir ihn im Sommer in Hetzendorf und Heiligenſtadt. Mit der Kompoſition des „Fidelio“ hängt eine Wohnung im Gebäude des „Theaters an der Wien“ zuſammen, in die er öfters von den Sommerfriſchen zurückkehrt. Oft hat er überhaupt mehrere Wohnungen, zum mindeſtens eine draußen auf dem Lande und eine in der Stadt. Februar 1804 zog er in das „Rote Haus“ in der Alſervorſtadt. Hier iſt das ganze Viertel zwiſchen der Schwarzſpanierkirche und der Alſerkaſerne abgebrochen, ſo daß die Stelle, an der das weitläufige, unregelmäßig gebaute „Rote Haus“ ſtand, nicht mehr kenntlich iſt. Als er 1804 von dem Sommeraufenthalt in Baden und Döbling heimkehrt, mietete er ſich in dem Pasqualatiſchen Haus auf der Mölkerbaſtei, heute Nr. 8, ein. Neben dieſer bezahlten Wohnung ſcheint er die unentgeltliche im Theatergebäude „bei Herrn Bartolomä Zitterbarth“ noch beibehalten zu haben. Im Herbſt 1808 zog er in eins der Häuſer über dem alten Schottentore, in eine „große, wüſte und einſame“ Wohnug, ſpäter auch in ein nicht näher bezeichnetes Haus des Klepperſteigs, jetzt Schreyvogelgaſſe. Dann zieht er in ein längſt abgeriſſenes Haus gegenüber der Krugerſtraße in Neubau. Dann wohnt er auf der Landſtraße im Hauſe „Zum grünen Kranz“, heute Hauptſtraße 26 im 2. Stock. April 1818 wohnt er im Hauſe „Zum grünen Baum“, Gäſtnergaſſe, heute wahrſcheinlich Nr. 5. Er wohnt auch im Joſepfſtädter Glacis, dann wieder auf der Landſtraße im großen Hauſe der Auguſtiner. 1822 und 1823 kam die „Kotgaſſe“ daran, heute dem verfeinerten Geſchmack entſprechend Gumpendorferſtraße genannt. Das Haus Nr. 60 lag in der Pfarrgaſſe und hatte einige Fenſter nach der Kotgaſſe. Dann zog er in eins der Häuſer Ecke Ungar- und Bockgaſſe. Die Bockgaſſe iſt heute in Beatrixgaſſe veredelt. 1824 wohnt er einige Monate in der Johannesgaſſe, heute Nr. 1, Ecke der Kärtnergaſſe mit Haushälterin und dem Neffen Narl. Hier ſcheint es ſehr geräuſchvoll zugegangen zu ſein, da der ſtocktaube Meiſter wie beſeſſen den Flügel bearbeitete und es auch mit dem Neffen zu allerlei lauten Exzeſſen kam. Die Hausinwohner beſchwerten ſich andauernd, bis die Wirtin ihre Tochter hinaufſchickte: „Nanette, jetzt gahſt d'hinauf und ſagſt d' dem Narren auf!“

Beethoven zog dann mit ſeinen wenigen Habſeligkeiten in die benachbarte Krugerſtraße, heute Nr. 13, doch nur für kurze Zeit. Die Wohnungen waren ihm eben nur Mittel zum Zweck und ihr Wechſel diente der Erfüllung von jeweiligen Launen und Stimmungen. Schlicht und faſt ärmlich in der Ausſtattung war auch ſeine letzte Wohnung im Schwarzſpanierhauſe, die ja über alle zur Berühmtheit gelangt iſt. Hier war es wenigſtens hell und freundlich, ſo ſehr auch die wohnliche Einrichtung zu wünſchen übrig ließ. Fremde berichten immer wieder von „zerſtörten“ Betten oder „echter Veroneſer Salami“, die zwiſchen die Stimmen der letzten Quartette gelegt iſt. Hier wohnte er vom Herbſt 1825 bis zu ſeinem Tode am 26. März 1827. Doch hat gerade dieſe Wohnung ſeine letzte geiſtige Verklärung erlebt. Von hier wurde auch ſein Leichnam auf den alten Währinger Friedhof überführt, wo er bis zur Herrichtung des Ehrengrabes auf dem Central-Friedhof ruhte.

## M. M. ♩ = 60.

Zu Joh. Nep. Mälzels 100. Todestag, dem 21. Juli 1838.

Von Fritz Müller, Dresden.

Johann Nepomuk Mälzel wurde am 15. Auguſt 1772 in Regensburg als Sohn eines Orgel- und Klavierbauers geboren. Frühzeitig zeigten ſich bei ihm muſikaliſche und techniſche Anlagen. In ſeiner Vaterſtadt lebte er bis 1792 als Muſiklehrer. Dann ging er nach Wien. Dort erregte er mit verſchiedenen von ihm erbauten Muſikautomaten großes Aufſehen. Einige verkaufte er für ſchweres Geld ins Ausland. Andere führte er in ſehr einträglichen

öffentlichen Veranſtaltungen vor. Ein mechaniſcher Trompeter blies allerhand Märſche. Auf eine Art Orcheſtrion, das er „Panharmonika“ nannte, übertrug er Werke von Händel, Haydn uſw. Nachdem er mit einer Programm-Muſik über den Brand von Moskau gute Einnahmen erzielt hatte, wollte er ein Stück über Wellingtons Sieg bei Vittoria ſchreiben. Da führte Beethoven, der in Geldverlegenheit war, für 50 Dukaten nach Mälzels Plänen die Kompoſition aus. Wegen Urheberrechtsſtreitigkeiten an dem Stück überwarf ſich Mälzel mit dem Meiſter. Will man Mälzel gerecht werden, ſo darf man Beethovens „Deſpoſition“, die den Streitfall einſeitig und übertrieben ſchildert, nicht ernſt nehmen. Auch halte man ſich nicht an Schindlers Bericht. Objektiv hat vielmehr Tayer im 3. Teil ſeiner Beethoven-Biographie den Fall dargelegt.

Mälzel ging ſpäter nach Amerika, wo er zum reichen Manne wurde. Er unternahm weite Reiſen. Auf einer ſolchen ſtarb er am 21. Juli 1838.

Seine Automaten wurden überholt und gerieten in Vergeſſenheit. Dagegen lebt ſein Name in Verbindung mit dem Metronom fort, deſſen eigentlicher Erfinder Mälzel gar nicht iſt. Schon um 1700 hatte der Franzoſe Loulié eine Taktangebmaſchine konſtruiert. 75 Jahre ſpäter machte die Taktuhr des Kantors Stöckel von ſich reden. Sie ließ regelmäßig wiederkehrende Glockenſchläge ertönen. Auf einem Zifferblatt konnte man einen Zeiger von 0 bis 84 drehen und dadurch die Uhr ſchneller oder langſamer ſchlagen laſſen. Der holländiſche Meiſter Winkel kam auf den Gedanken, durch ein Uhrwerk ein aufrecht ſtehendes Pendel zu treiben, an dem ein Gewicht auf und ab bewegt werden konnte. Mälzel verſah dieſes Pendel noch mit einer Skala und meldete 1818 die Erfindung als Metronom zum Patent an.

Als Beethoven noch mit Mälzel befreundet war, ſetzte er ihm zwei klingende Denkmäler. Das eine iſt der Tick-Rhythmus zu Anfang des Allegretto der A-dur-Sinfonie:

das andere der vierſtimmige Kanon, der ſo beginnt:

ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta lie - ber, lie - ber Mäl-zel.

## Zur Frage der Originalfaſſungen bei Bruckner.

Von Fritz Oeſer, Leipzig.

In den Heften Nr. 9, 10 und 12 der „Allgemeinen Muſikzeitung“ äußert ſich Herr Friedrich Herzfeld zur Frage der Originalfaſſung der Bruckner-Symphonien in einer Weiſe, die nicht unwiderſprochen bleiben kann. Anhand der zwei Berliner Februar-Aufführungen der V. Symphonie unter Weisbach und Jochum gibt er ſeiner Meinung Ausdruck, daß die „endgültige Löſung bei Bruckner“, d. h. alſo ein Entſcheid, ob die Handſchrift oder die Druckfaſſung für die Aufführung maßgebend ſein ſollen, noch nicht gefunden ſei; den Hauptbeleg dafür bietet ihm die Blechbläſerverdoppelung beim Choralſchluß des Finales, die ſowohl von Weisbach als auch von Jochum vorgenommen wurde. Nun lag — ganz abgeſehen davon, daß ſchon ein flüchtiger Vergleich von Original und Bearbeitung die relative Unwichtigkeit der Choralfrage gegenüber den ſonſtigen einſchneidenden Veränderungen von Form und Inſtrumentation verweiſt — der Effekt der Bearbeitung nicht in der Verdoppelung der Blechbläſer, ſondern in deren räumlicher Iſolierung begründet. Der Schlußchoral war damit, ſchon vom viſuellen Eindruck her, in ſtärkerem Maße in den Mittelpunkt des Werkes gerückt, als es vom Formaufbau des Werkes her gerechtfertigt war. Das hat in ſeinen letzten Jahren auch Franz Schalk, der Urheber dieſer Einrichtung, bekannt und den 2. Bläſerchor ins Orcheſter hineingenommen. Seine Gründe für den ſeinerzeitigen Eingriff — er wollte den Blechbläſern des Orcheſters Entlaſtung verſchaffen — ſind mitunter auch heute noch zu verfechten, zumal Bruckners originale Inſtrumentation die Blechbläſer in noch ſtärkerem Maße vorher beanſprucht. Solange ſich eine ſolche Verſtärkung auf eine einfache Verdoppelung der Stimmen beſchränkt (das tat die Einrichtung Schalks leider nicht) bleibt das Werk als ſolches

unangetaftet. Und folange die Mufikkritik nicht Anftoß nimmt an ähnlichen Retufchen in den Beethoven-Symphonien — z. B. daran, daß mitunter die 3 Hörner im Trio der Eroica verdoppelt oder die thematifchen Bäffe im 1. Satz der 8. Symphonie durch Pauken verftärkt oder fogar die Horn-Partien im Scherzo der Neunten abgeändert werden — folange follte man nicht einem Dirigenten das Schwanken zwifchen Druckfaffung und Brucknerfchem Original vorwerfen, nur weil er Rückficht auf die phyfifche Leiftungsfähigkeit feiner Spieler nimmt. Vollends unangebracht ift es aber, einem Dirigenten wie Hans Weisbach, dem man ein paar Zeilen früher noch fein kompromißlofes Eintreten für die Originalfaffungen befcheinigt hat, ein „geheimes Liebäugeln mit dem reicheren Schatz der Druckfaffung" unterzufchieben. Es ift Herrn Herzfeld doch ficher aufgefallen, daß Weisbach nicht nur die Blechbläfer im Schlußchoral, fondern alle Bläfer an allen Forte-Stellen verdoppelt hat, — eine Maßnahme, die angefichts einer Streicherbefetzung von 24 erften Violinen und 12 Kontrabäffen wohl hinreichend begründet erfcheint. Inwiefern die Herbheit des Brucknerfchen Klangbildes unter einer folchen Verdoppelung des Gefamtapparates leiden foll, bleibt unerfindlich, — ebenfo wie die Betrachtungen zur Frage des Zeitmaßes, die Herr Herzfeld noch anftellt, durchaus im Unklaren bleiben. Selbftverftändlich ift das Hauptthema des 1. Satzes allabreve gemeint, denn Bruckner fchreibt nicht Viertel, fondern ¢ vor. Aber das Allabreve-Zeichen bedeutet weder, daß durchweg Halbe, noch gar, daß fchnelle Halbe gefchlagen werden follen. Die genau entfprechende Bezeichnung des Adagio-Zeitmaßes mit ¢ macht doch deutlich, daß Bruckner mit diefer Vorfchrift nicht den Schnelligkeitsgrad, fondern das metrifche Grundmaß angeben will; ob diefes taktweife in Viertel oder Halbe aufgegliedert wird, bleibt der fpeziellen Schlagtechnik des einzelnen Dirigenten überlaffen. — Bei allen diefen Bemerkungen[1] fpuken noch die Vorfchriften der Druckfaffungen herum, die anfonften — jedenfalls bei dem von Herrn Herzfeld zitierten „vorurteilslofen Hörer" und Betrachter — ihre Gültigkeit durchaus verloren haben; denn entgegen der Anficht von Herrn Herzfeld wächft gerade bei den völlig unvoreingenommenen Hörern und bei folchen, die aus Refpekt vor der unantaftbaren Arbeit des Genius ihre Vorurteile gegen die originalen Faffungen ablegten, die uneingefchränkte Zuftimmung. Es müffen aber auch die Bedenken wachfen gegenüber der Art, wie hier mit unkontrollierbaren Behauptungen wie „Das Durcheinander bei Bruckner fchreitet rüftig fort" und mit nachweislich falfchen Ausfagen — fo ziemlich jeder Dirigent trete mit einer anderen, meift perfönlich zufammengeftellten Faffung an, man wiffe zuvor nie genau, welche Faffung man eigentlich erleben werde — eine Verwirrung erft angerichtet wird, deren Vorhandenfein man kühn behauptet.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Fritz Adam: „Sinfonie Nr. 2" (deutfche UA, Oberrheinifches Mufikfeft Donauefchingen, Badifche Staatskapelle unter J. Keilberth, 12. Juni).

G. Arls: „Oftpreußenlied" (Liegnitz).

Günter Bialas: „Streichtrio" (Beuthen, Schlefifches Mufikfeft durch das Schlefifche Streichquartett, 28. Mai).

Helmut Bräutigam: „Orcheftermufik, Werk 8" (Reichsftudententag Heidelberg, 24. Juni).

Helmut Bräutigam: „3 Gefänge f. 6ftimmigen Chor nach altgriechifchen Dichtungen" (Reichsmufiktage Düffeldorf durch NSDStudentenbund Leipzig, 25. Mai).

Helmut Bräutigam: „Kleine Jagdmufik für 9 Bläfer (Leipzig, Serenade im Gohlifer Schlößchen, 1. Juni).

---

[1] Neuerdings, in der Nr. 15 der AMZ, erregt fich Herr Herzfeld noch über die „Urfaffung" der VI. Symphonie, die van Kempen in Berlin aufführte; er hält diefe Bezeichnung „noch mehr wie bei allen andern Symphonien" für „reine Wortfpielerei"; die Unterfchiede feien fo geringfügig, daß es kaum lohnte, darüber zu fprechen und die Zuhörer mit dem Hinweis irre zu machen. — Heutzutage follte man eigentlich wiffen, daß dynamifche und agogifche Retufchen keine Geringfügigkeiten find, fondern fehr empfindlich in die Gefamtftruktur des Werkes eingreifen. Schließlich kann auch der einfache Zuhörer zwifchen *pp* und *ff* wohl unterfcheiden, und ein Fachmann fände darüber hinaus viel, was ihm zu denken gäbe, wenn er fich, feiner beruflichen Verantwortung eingedenk, wirklich gründlich und eingehend damit befaßte.

Helmut Bräutigam: „Lieder" (Königsberg i. Pr., 25. April, Solistin: Schloßhauer).

Fritz Büchtger: „Tierbilder" (Zeitgenössische Musiktage in München).

Helmut Degen: „Serenade für Streichorchester" (Oberrheinisches Musikfest Donaueschingen, Orchester der Badischen Staatskapelle unter Joseph Keilberth, 10. Juni).

Otto Dunkelberg: „Messe" (Hildesheim, 29. Mai).

Anton Dvořák: „Symphonie d-moll" (deutsche UA, Dessau).

Walter Girnatis: „Gartenmusik" (Reichssender München, unter Eigel Kruttke).

Wolfgang Hiltscher: „Chorlieder nach Dichtungen von Neidhart von Reuental" (Leipzig).

Zoltan Kodaly: „Jesus und der Krämer" (Leipzig, Thomaskirche, unter D. Prof. Dr. Karl Straube).

Arthur Kusterer: „Vierte Suite f. Orchester" (Oberrheinisches Musikfest, Orchester der Badischen Staatskapelle, unter Jos. Keilberth, 10. Juni).

Wilhelm Maler: „Musik für Streichorchester" (Oberrheinisches Musikfest Donaueschingen, Heidelberger Kammerorchester, unter Wolfg. Fortner, 12. Juni).

Helmut Paulsen: „Hamburgische Abendmusik" (Reichssender München, unter Eigel Kruttke).

Walter Petzet: „Vaterunser" für Knabenchor (Dresden, Kreuzchor).

Max Reger: „Requiem" (Berlin, Deutsches Reger-Fest).

Ernst Richter: „Tanzsuite" (Dresden).

Karl Schäfer: „Serenade über eine alte Weise von Conrad Paumann" f. Violine und Klavier (Nürnberg, Kammerkonzert für zeitgenössische Musik, unter A. Kalix).

Karl Schäfer: „Schmiede, Hirten, Krieger", Kantate (Coburg, Kulturtagung der HJ).

Karl Schäfer: „Die Entscheidung", Kantate nach Texten von Dietrich Eckart (Neumarkt, Dietrich Eckart-Feier).

Karl Scheitler: „Musik für Streicher" (Niederrheinisches Musikfest, Langenberg).

Joseph Schelb: Konzert für zwei Violinen und Streichorchester (Oberrheinisches Musikfest Donaueschingen, Heidelberger Kammerorchester, unter Wolfgang Fortner, 12. Juni).

Fritz Schulze: „Konzert f. Orchester, Werk 26"; „Fröhliche Suite f. gem. Chor, Bariton u. Klavier, Werk 25" und „Suite f. Violine u. Klavier in a-moll" (Dessau).

Fritz Silber: „Psalm 103" und „Auferweckung des Lazarus" (Liegnitz).

August Weweler: „Fantasie und Fuge f. großes Orchester" (Niederbergisches Musikfest, Langenberg).

Otto Wüstinger: „Lieder" (Dessau).

*Bühnenwerke:*

Mark Lothar: „Schneider Wibbel". Oper. (Berliner Staatsoper).

Ernst Meyer-Olbersleben: „Irwisch". Oper. Text von Olga Brugger (Deutsches Theater Wiesbaden, unter GMD Karl Fischer, 17. Juni).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Werner Egk: „Peer Gynt" (Staatsoper Berlin).

Rudolf Wagner-Régeny: „Die Bürger von Calais" (Staatsoper Berlin).

Ermanno Wolf-Ferrari: „Dona Boba" (Staatsoper Berlin).

*Konzertwerke:*

Cesar Bresgen: „Mayenkonzert" (durch Udo Dammert).

Georg Vollerthun: „Alt-Danzig". Suite für großes Orchester (Danzig, unter Leitung des Komponisten).

Paul Zoll: „Lieder von der Heide". Eine volkstümliche Liedfolge für Männerchor, Frauenchor, gem. Chor, eine Einzelstimme, Geige u. Klavier" Gießen, Hessisches Sängerfest, 9. Juli).

### Pariser Erstaufführungen II. Vierteljahr 1938.

Lajtha: Orchestersuite UA.
Gaubert: Sonatine für Viol. und Klav. UA.
Martelli: Suite für 4 Klarinetten UA.
Tscherepnin sen.: Legende UA.
Purcell-Coates: Suite für Orchester.
Martinu: Rhythme de Jazz UA.
Lefur: 3 Hymnes für Orgel UA.
Schumann: Quadruple Concerto (Celli).
Martucci-Piccioli: Variationen UA.
Gaubert: Divertissement für Orchester UA.
Roger-Ducasse: „Ulysse" für Orchester UA.
Malipiero: Concerto für Violine UA.
V. Rieti: Klavierkonzert UA.
W. Vogel: Tripartita für Orchester UA.
Mozart: Regina Coeli, Vesperae.
Haydn: Double Concerto für Klavier und Viol.
Delannoy: Rhapsodie für Streicher UA.
Strawinsky: „Kartenspiel" für Orchester.
P. Kune: Symphonie UA.
Barraud: „Le Feu" für Orchester UA.
Sauguet: Petite messe pastorale.
Koechlin: Fantaisie für kleines Orchester.
V. Rieti: Cellokonzert mit 12 Instrum. UA.
Gaillard: Symphonie Nr. 2 UA.
A. Webern: Klavier-Variationen.
Gretschaninoff: Crepuscule UA.
Roussel: Bardit für Chor und Orchester UA.
Elgar: Cello-Konzert.
Jos. Marx: 5 Lieder mit Orchester.
Bonnal: II. Streichquartett UA.
Roussel: Streichtrio UA.

Rivier: 2. Symphonie UA.
Pierné: 3 pièces für Klavier UA.
Casella: Orchesterkonzert op. 61.
Veracini-Franzoni: Chaconne UA.
Beethoven: 3 pièces en trio für Orgel.
Strawinsky: Concertino für Streicher.
Koechlin: Symphonie d'Hymnes UA.
Bruckner: Erinnerung für Klavier.
Bartok: Ballade für Klavier.
Glazounoff: Requiem UA.
Bach: „Kunst der Fuge", Bearbeitung für zwei Klaviere von E. Schwebsch.
Bartsch: Impromptu für Streicher UA.
Debussy: 4 Mélodies UA.
Françaix: Quatuor für Bläser UA.
Haendel: Te Deum (Dettingen). A. v. R.

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## SÄNGERFEST AACHEN-LÜTTICH-MAASTRICHT

am 29. Mai 1938 in Aachen.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Unter der Schirmherrschaft des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, sowie der Bürgermeister der drei festgebenden Städte des deutschen, belgischen und niederländischen Maasgebietes fand das genannte Sängertreffen unter erfreulich großer Beteiligung statt. Von deutscher Seite war alles aufgeboten worden, um den Gästen von jenseits der heutigen Grenzen — Limburg und Lüttich war bekanntlich ehemals deutsches Land — den Aufenthalt so angenehm und so bedeutend wie möglich zu machen: ein würdiger Empfang im festlich hergerichteten Kaisersaale des Rathauses und eine großzügige Gastfreundschaft mußten jedermann davon überzeugen, welch großen Wert der deutsche Staat und die Stadt Aachen auf die Pflege freundnachbarlicher menschlicher und kultureller Beziehungen legen.

Den Höhe- und eigentlichen Zielpunkt des Tages bildete das Festkonzert. Dr. Hans Klotz leitete es mit der in Auffassung und Technik vollendet gespielten Tokkata für Orgel, Werk 12, des Aacheners Heinrich Weber ein. Ihm folgte der Lütticher Kgl. Männerchor „La Légia" unter der temperamentvollen, energischen und doch vom Willen zum Werk gebändigten Stabführung Ernest Geromes. Mit A. E. M. Gretrys „Rossignol" bot die „Légia" die beste Männerchorleistung des ganzen Festes: satt, ausgeglichen, ebenso farbig wie gesund im Klang, ohne Aufdringlichkeit im Vortrag. Der folgende Riesenchor „Le Rêve" von Dubois war zwar als Komposition ein gutes, ja ein erschütterndes Werk und er zeigte gleichzeitig die Lütticher auf der Höhe der Beherrschung jeden Ausdruckes; aber Männerchöre von derartiger Ausdehnung lehnen wir doch immer stärker und bewußter ab. Dies trifft auch auf „Vater Bratus' Tod" von Anderson zu, den der „Maastreechter Staar" unter seinem hochmusikalischen Dirigenten G. Heydendal sang. Im ganzen betrachtet, hatten es sich die Limburger etwas leichter gemacht, als es für ein Sängertreffen üblich ist. — Die Aachener Farben vertrat der Madrigalkreis unter seinem fähigen Leiter Jos. Kuck, sowie der Städtische Gesangverein unter GMD Herbert von Karajan. Der Madrigalkreis brachte fünf äußerst sauber ausgearbeitete, von echter Klangkultur zeugende Chöre aus alter und neuer Zeit, der Städtische Gesangverein den Schlußchor der Neunten Beethovens.

Hoffentlich erfüllen sich die schönen Reden der vielen Sprecher des Festes und bildet dieses Sängertreffen nicht eine Ausnahme, sondern ein wichtiges Glied in der Kette einer hüben wie drüben auf im wesentlichen gleichen Grundlagen aufgebauten **Kultur.**

## XXI. KAMMERMUSIKFEST DES VEREINS BEETHOVENHAUS BONN

22.—26. Mai.

Von Johannes Peters, Bonn/Rh.

Das diesjährige Kammermusikfest war den deutschen Meistern Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Max Reger und Hans Pfitzner gewidmet.

Das Riele Queling-Quartett spielte Haydns Streichquartett mit den Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser" und Mozarts sog. Dissonanzquartett in C-dur (Köchel 465). Die künstlerische Leistung des Quelingquartettes war sehr beachtenswert. Die vier Damen spielten mit Schwung und Klarheit. Manches war etwas virtuos gestaltet, aber im ganzen trat eine anerkennenswerte Verinnerlichung in der Auffassung und im Spiel hervor, besonders in Haydns Quartett. Das Fehse-Quartett (Berlin) spielte Beethovens Werk 18/6 und 59/2, und an einem anderen Abend Pfitzners Streichquartett und Regers Werk 109. Mit den beiden letztgenannten Werken erzielten die Künstler bei weitem stärkere Wirkungen als mit der Ausdeutung Beethovens. Hier bewunderte man zwar eine schwungvolle Musizierlust, man vermißte aber die nötige Klarheit und rhythmische Genauigkeit. In Pfitzners und Regers Werk dagegen erreichten sie Höhepunkte ihrer nachschaffenden Kunst, besonders in der Fuge des Schlußsatzes von Regers Werk 109. Die kammermusikalische Feststimmung schenkte uns erst das Strub-Quartett. Es spielte Beethovens Streichquartette

Werk 95 und 135, außerdem Schubertsche Werke, und zwar den Streichquartettsatz in c-moll und mit Erich Wilke (München) zusammen das Streichquintett in F-dur, Werk 163. Das Spiel dieser Künstler ließ keinen Wunsch unerfüllt. Klarheit der Linienführung, stärkste Vertiefung des musikalischen Ausdrucks, der Gesamtklang, alles war bei den orchestral wirkenden Stellen ebenso wie bei den kontrapunktischen Verästelungen geradezu vollendet. Beethovens und Schuberts letztes Kammermusikwerk erklang in überirdischer Schönheit. Als Solisten am Flügel wirkten mit Wilhelm Backhaus, Frau Prof. Elly Ney und Alfr. Cortot, Paris. Wilh. Backhaus spielte die Goldberg-Variationen von J. S. Bach. Die nachschaffende Kunst des Meisterpianisten brachte eine technische und geistige Leistung zustande, die nur Staunen und Bewunderung erregte. Elly Ney trug die Sonate in f-moll, Werk 57 von Beethoven vor. Sie gestaltete den Klang durchaus orchestral, arbeitete aber alle Motive mit größer Sorgfalt heraus. Alle Gegensatzwirkungen kamen elementar zum Ausdruck. Alfred Cortot spielte Beethovens Sonate in As-dur, Werk 110. Er stellte seine hohe Kunst ganz in den Dienst der Beethovenschen klassischen Form und erzielte mit dem Schluß der Fuge eine monumentale Wirkung. Wir hörten allerdings diese Sonate noch klarer, noch umsichtiger in der klanglichen Formung, noch ausdrucksvoller von Lamond und Edwin Fischer.

Als Gesangssolisten wirkten mit: Ria Ginster, Frankfurt a. M. und Heinrich Schlusnus, Berlin. Ria Ginster sang Lieder und Gesänge von Hugo Wolf nach Texten von Goethe, Mörike und dem Spanischen Liederbuch. Ihre musikalische Meisterschaft und die Schönheit ihrer Stimme brachte ihr begeisterten Beifall ein. Sie wurde unterstützt von einem sehr gewandten Begleiter, Karl Delseit-Köln. Heinrich Schlusnus sang Schumannsche Lieder. Sie waren so ausgewählt, daß sowohl die Kunst des Komponisten wie auch die des Sängers in ihrer Vielseitigkeit bewundert werden konnte. „Der Himmel hat eine Träne geweint", „Der Soldat" und „Der Hidalgo" waren Höhepunkte. Zusammen mit seinem Begleiter Sebast. Peschko bot Schlusnus eine unübertreffliche künstlerische Leistung. Fast wurde diese Wirkung noch durch drei Zugaben übersteigert, von denen „Talismane" einen gewaltigen Eindruck machte.

In Zusammenhang mit diesem Feste wurde im Stadttheater Beethovens „Fidelio" aufgeführt, und zwar in einer wirklichen „Festaufführung". Dafür sorgte neben der musikalischen Leitung unseres MD Gustav Classens das Städtische Orchester, der verstärkte Opernchor und die auswärtigen Kräfte: Viorica Ursuleac (Fidelio), Torsten Ralf (Florestan), Siegfried Tappolet (Pizarro), Werner Alfen (Pförtner) und H. P. Mainzberg (Rocco). Von Bonner Kräften wirkten mit Gust. Grefe (Minister) und Aenne Pfirschinger (Marcelline), die sich ebenbürtig dem erlauchten Ensemble einfügten. Die Eindruckskraft der Beethovenschen Dramatik wurde gesteigert durch die Bühnenbilder unseres Intendanten Kurt Herwig. Ein besonderes Lob gebührt MD Classens, da er nicht die nötige Zeit hatte, um mit der gesamten Künstlerschaft die für diese Festaufführung notwenigen Proben durchzuführen, und doch eine vollkommen geschlossen wirkende musikalische Leistung erzielte.

## VIII. VOLKSTÜMLICHES BEETHOVEN-FEST DER STADT BONN.

12. bis 19. Juni.

Von Johannes Peters, Bonn/Rh.

Am ersten Abend des Festes konnte Oberbürgermeister Rickert die Marmorbüste Beethovens enthüllen, die von Reichsminister Dr. Frick gestiftet worden ist. Das Gipsmodell des Kopfes stand schon seit Jahren in unserer Beethovenhalle. Erst in diesem Jahre konnte Prof. Lange-München, seine Idee verwirklichen und eine Büste schaffen, die ein würdiger Schmuck der Beethovenhalle geworden ist.

Im Programmheft des Festes war der Sinn der Beethovenwoche mit den Worten gekennzeichnet, die der Schirmherr des Festes, Reichsminister Dr. Goebbels geprägt hat: „Nirgendwo liegen die Schätze der Vergangenheit so reich und unerschöpflich ausgebreitet, wie auf dem Gebiete der Musik. Sie zu heben und an das Volk heranzutragen, ist unsere wichtigste und lohnendste Aufgabe." — Das Fest brachte die schönste Erfüllung dieser Mahnung. Als Festdirigenten wirkten mit: GMD Max Fiedler, GMD Fritz Zaun (Köln) und unser Städt. MD Gustav Classens. Max Fiedlers ehrwürdige Erscheinung löste gleich am ersten Abend einen Begrüßungssturm der Zuhörer aus. Er gehört schon seit Jahren zum „eisernen Bestand" der Orchesterleiter unseres Beethovenfestes. Er dirigierte die 3., 4. und 5. Symphonie, die Egmontouvertüre und die Klavierkonzerte in G-dur und Es-dur, die Frau Prof. Elly Ney spielte. Es war auch diesmal ein besonders schönes Erlebnis, den Meisterdirigenten bei der Ausdeutung der Werke jugendlich aufleben zu sehen. Er gestaltete sie höchst eindrucksvoll, so daß unser Orchester mit ursprünglicher Leidenschaft, mit vollendeter Abklärung und glänzendem Klang musizierte. Höhepunkte waren die 4. und 3. Symphonie und die „Egmontouvertüre". — Elly Ney formte die Klavierkonzerte in gleicher Weise, also ohne jedes virtuose Beiwerk, nur als Dienerin des großen Genius. Als Mitschöpferin dieser Volkstümlichen Beethovenfeste feierten sie die Zuhörer ihrer Vaterstadt mit doppelter Begeisterung.

GMD Zaun trat zum ersten Male in die Reihe der festlichen Orchesterleiter ein. Seine Art ist an-

ders als die Fiedlers. Er reißt mit überschäumender Kraft hin, erzielt im Klangrausch höchste dynamische Wirkungen, ohne allerdings die schöne Linie zu stören. Er legt Wert darauf, auch durch seine Bewegungen das Mitempfinden der Zuhörer anzuspannen. So wurde gleich die dritte Leonorenouvertüre ein Glanzstück unseres Orchesters, ebenso auch die 2., 4. und 7. Symphonie. Außerdem dirigierte er die Klavierkonzerte in B-dur und c-moll, die Prof. Max Pauer spielte. In den neunziger Jahren war Pauer als Solist und Kammermusiker der klassische Mitgestalter des Bonner Konzertlebens. Auch er wurde stürmisch begrüßt. Seine Ausdeutung Beethovenscher Musik trägt immer noch den Stempel feinsten Schliffs und selbstloser nachschaffender Kraft. Den Höhepunkt bildete das Klavierkonzert in c-moll.

Gustav Classens leitete die Aufführung der 1., 8. und 9. Symphnie, sowie des Violinkonzertes und des Chorwerkes „Meeresstille und Glückliche Fahrt." Wir verehren G. Classens als die Persönlichkeit, die seit Jahren die Verantwortung für das Bonner Musikleben mit dem selbstlosen Idealismus vornehmster Prägung trägt. In gleicher Art gestaltete er auch diesmal die Beethovensche Musik. Eine für uns neue Größe war Helmut Zernick, Berlin. Er zeigte sich besonders darin groß, daß er das Violinkonzert in Technik und Tongebung schlackenlos und mit tiefster Verinnerlichung spielte. Es war eine bewundernswerte Leistung, die hinreißend wirkte. Das kleine Chorwerk „Meeresstille und Glückliche Fahrt" wurde vom Städt. Gesangverein mit klarer Deklamation des Textes und anerkennenswertem Schwung ausgedeutet. Die Neunte bildete den machtvollen Abschluß des Festes. Der Chor wirkte klangvoll und wuchtig. Ausgezeichnete Solisten rundeten das musikalische Gesamtbild sieghaft ab: Ria Ginster, Gertr. Pitzinger, Heinz Marten und Rud. Watzke. Der Schlußsatz bildete einen wirklich krönenden Abschluß des ganzen Festes. Zuhörer, Orchester und Chor feierten den Leiter, MD Gust. Classens.

Am 16. Juni wurde im Stadttheater unter Leitung von G. Classens wieder „Fidelio" aufgeführt. Als Solisten wirkten Kölner Künstler mit: Ruth Jost-Arden (Fidelio), Jos. Janko (Florestan). Die anderen Rollen waren so besetzt, wie bei der Festaufführung, über die oben berichtet ist.

## DIE WEIHE DES „DESSAUER THEATERS".

Von Dr. Hans Georg Bonte, Dessau.

Das Dessauer Friedrich-Theater, das nach dem Brande des alten Hoftheaters am 25. Januar 1922 in der zu einem reizvollen Kammerspielhaus ausgebauten herzoglichen Reitbahn ein vorläufiges Unterkommen gefunden hatte, steht mit der Weihe des stolzen, schlicht „Das Dessauer Theater" genannten Neubaus am Hauptmann Loeper-Platz vor einer neuen und vielversprechenden Entwicklung. Die räumliche Beengung der für die große Oper zu flachen Interimsbühne hatte es notwendig mit sich gebracht, daß das Theater von seinen traditionsbedingten Aufgaben, die vornehmlich auf der Linie eines nordischen Bayreuth liegen, abgedrängt wurde, zumal es auch die Ungunst der Zeit nicht erlaubte, den stilistisch gebotenen Übergang zu einer Pflegestätte Glucks und Mozarts vorzunehmen. Nun ist hier endlich Wandel geschaffen; mit seiner zentralen Lage und seinen beiden Opernhäusern ist die Stadt Dessau heute der gegebene Platz für größere Musikfeste. Dabei sei daran erinnert, daß die traditionsschaffende Eigenart der Dessauer Bühnen von Anfang an im Gegensatz zu Meiningen oder Weimar stets auf dem Gebiete der Musik gelegen hat, daß Richard Wagner dem damaligen Hoftheater das höchste überhaupt denkbare Lob gespendet hat, und daß der Theaterherzog Friedrich II. hier eine Wagnerpflege aufgebaut hatte, die den großen Vorbildern in nichts nachstand.

Das neue, von den Berliner Architekten Lipp und Roth erbaute Haus zeigt eine sehr fruchtbare Verbindung neuzeitlicher Theatergesinnung mit der letzten Entwicklungsstufe modernster Bühnentechnik. Die gediegene Vornehmheit der mit deutschem Marmor verkleideten Vorräume und Wandelgänge steht neben der in Weiß und Gold gehaltenen hellen Festlichkeit des Zuschauerraums, der als Einrangtheater dem Gedanken des Volkstheaters verpflichtet ist und auch akustisch ohne Tadel erscheint, wenn man von der allgemein zu beobachtenden Tatsache absieht, daß die heutigen hohen Bühnenhäuser stets den Stimmklang der Solisten zugunsten des Orchesters etwas in Nachteil bringen. Sehr beachtlich sind die Bühnenanlagen, die mit 1470 qm zu den größten Deutschlands gehören und eine Hauptbühne, zwei große Seitenbühnen und eine große Hinterbühne umfassen. Drehbühneneinrichtung auf dem großen Bühnenwagen, zwei zweistöckige Plateauversenkungen usw. ergänzen die technische Einrichtung, die noch durch eine Probebühne in den Maßen der Hauptbühne beachtlich ist.

Die Weihe des Dessauer Theaters selbst ging in Anwesenheit des Führers und Reichskanzlers Adolf Hitler sowie einer in Dessau noch nicht erlebten Zahl hervorragender Persönlichkeiten aus den Kreisen des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens vor sich und begann mit der Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" von Beethoven unter der Stabführung Helmut Seidelmanns. Anschließend hieran begrüßte Gauleiter und Reichsstatthalter Rudolf Jordan den Führer und feierte ihn als den genialsten Baumeister aller

Zeiten, der auch für dieses kulturelle Werk die Voraussetzungen schuf. In seiner folgenden Ansprache wies Reichsminister Dr. Joseph Goebbels zunächst auf den verstorbenen Gauleiter und Reichsstatthalter Hauptmann a. D. Fr. W. Loeper hin, der sich mit fanatischer Energie für den Theaterbau eingesetzt hat und die innere Verbundenheit des neuen Reiches mit dem Theaterschaffen unterstrich. Das neue Haus solle ein Theater der Jugend und des kämpferischen Aktivismus sein.

Dann hob sich der Vorhang zu der Festaufführung von Webers „Freischütz". Es ist sehr bezeichnend für die Neueinschätzung der deutschen Romantik, daß dieses Werk heute wieder zum Leitstern eines der tatfrohen Zukunft gewidmeten Theaters gewählt werden kann, als ein Bekenntnis zu den innersten Werten der deutschen Nation und Landschaft. Seine Aufführung bietet uns vor allem das schwierige Inszenierungsproblem der Wolfsschlucht, bei dem ein Weg zwischen naiv-romantischer Theaterfreude und den Möglichkeiten neuer Bühnentechnik gefunden werden muß. Löst etwa Benno von Arent dieses Problem durch eine betonte Hinwendung zum Geist der romantischen Malerei und zum naiven Theater, so wählt auch Gustav Singer in Dessau einen Mittelweg, bei dem das projizierte wilde Heer und ein phantastisch spinnenfingriger Baum manches verbrauchte Requisit ersetzen. Beachtlich ist die Lautlosigkeit des Wildbaches und des übrigen Bühnengeschehens — alles ist dem Orchester überlassen. In den umrahmenden Bildern dominiert das Geheimnis des Waldes, während das Schloßbild das Verfallene und Verwohnte des Raumes unberücksichtigt läßt. Die musikalische Leitung Helmut Seidelmanns läßt sich von der Phantasiefülle und mystischen Naturverbundenheit des schlesischen Menschen leiten und gibt dem Ganzen eine atmende Breite, die zu starken dramatischen Akzenten weitergeführt wird. Der Regie Hermann Kühns kommt es auf lebendige Natürlichkeit der Volksszenen und auf eine fühlbare Übereinstimmung zwischen Szene und Musik an. Neben den ausgezeichneten Leistungen von Chor und Orchester hörte und sah man auf der Bühne ein vortreffliches Solistenensemble, aus dem sich der leuchtkräftige Tenor und das herbmännliche Spiel von Dr. Horst Wolf als Max und das anmutig-selbstsichere Ännchen von Nuscha Krumhaar hervorhoben. Die zwei neuen Kräfte des Ensembles paßten sich vortrefflich ein; hier gab Augusta Poell eine Agathe, die darstellerisch dem sentimental-verinnerlichten Charakter der Rolle sehr glücklich entsprach und auch gesanglich zu großen Hoffnungen berechtigt, während Rudolf Wünzer seinem Kaspar abseits des Theaterbösewichts markante Züge verlieh.

Der Beifall des festlich gestimmten Hauses wollte sich lange nicht beruhigen.

## VIERTE RICHARD WAGNER-FESTWOCHE IN DETMOLD.

5.—15. Juni 1938.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

„Nur der Begeisterte opfert die Person und dient einer Idee."
Richard Wagner (1865).

Während des fünfjährigen Schicksallaufs des Dritten Reiches reifte in einer unserer vaterländisch geweihten Landschaften ein idealer Kulturgedanke zu sieghafter Erfüllung. Seit 1935 konnte in Detmold die von Otto Daube angeregte und fortan geleitete Veranstaltung einer Richard Wagner-Festwoche unter Schirmherrschaft von Frau Winifred Wagner und Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Alfred Meyer verwirklicht werden. Diese im Herzlande germanischen Ahnenerbes geleistete Kulturarbeit im Dienste Bayreuths erweiterte und vertiefte sich von Jahr zu Jahr. Die Detmolder Wagnerwoche erstrebt eine volksverbundene und weittragende Pflege des Bayreuther Vermächtnisses von einem landschaftlich bedeutsamen Mittelpunkte aus. Sie bezog in diesem Jahre zum erstenmal auch die Jugend der Bewegung in umfassender Weise in ihren Hörerkreis ein. Der heroische Aufklang im Zeichen Beethovens (Egmont-Musik, Eroica, Otto Daubes Spiel „Louis Ferdinand") und der deutsche Ausklang im Zeichen der „Meistersinger" (Spielleitung: Dr. Hans Winckelmann; Dirigent: Leopold Reichwein) bedeutete den Gruppen der HJ und des BDM ein zu spontanen Beifallskundgebungen mitreißendes Erlebnis. Die neuen Forderungen und Aufgaben zustrebende Jugend, wie sie das gleichzeitig stattfindende Musikschulungslager der westfälischen HJ belegte, bekennt sich mit ihrer Teilnahme an der Detmolder Wagnerwoche ebenso einsatzfreudig aber auch zum deutschen Musikerbe der Vergangenheit. Der seelenbezwingende Eindruck der Beethoven- und „Meistersinger"-Abende teilte sich nach Ablauf der eigentlichen Festwoche dann auch noch einer Hörerschaft von Werktätigen an zwei Festveranstaltungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" zu gleicher Begeisterung und Beglückung mit.

Die aus idealistischem Gemeinschaftswillen und einsatzfreudigem Werk zur Tat am Dienste des Grals schreitende 4. Detmolder Wagnerwoche enthielt Darbietungen im Zeichen Beethovens und Wagners. Von den Leidklängen der „Faustouvertüre" bis ins Romantikland des „Tristan", vom Heldensang der „Eroica" bis zum Jubelhymnus der „Neunten", von Liedern Hans Pfitzners bis zur ersten kammermusikalischen Komposition des Heldenprinzen Louis Ferdinand von Preußen (Klavierquintett in c-moll), von Beispielen heiterer

deutsch-italienischer Bühnenkunst bis zu den „Meistersingern", von Einführungsvorträgen Otto Daubes bis zur Wagner-Gedenkrede von Staatsrat Dr. Ziegler (Weimar) wurde der Frage „Was ist deutsch?" eine heroisch aufleuchtende Antwort aus unsterblichem deutschen Meisterschaffen geschenkt.

Winifred Wagners Schirmherrschaft über die Detmolder Festwoche weist auf die Zustimmung der Hüterin des Bayreuther Erbes für die in der Hermannstadt geleistete künstlerische und kulturpolitische Pionierarbeit im Dienste des Vermächtnisses Richard Wagners. Auf dem grünen Hügel zu Bayreuth steht ja ausschließlich die künstlerische Tat der Festspielaufführungen im Mittelpunkt. Die Pflege des geistigen Bayreuth in den Ausstrahlungen seines weitreichenden Kulturbesitzes und in der Erkenntnis seiner weltanschaulichen Haltung ist die wichtige Zielsetzung der Detmolder Wagnerwoche. So erfolgte nach eingehenden Besprechungen zwischen den Detmolder Stellen und dem Hause Wahnfried eine glückliche und für die Zukunft vielversprechende Teilung der gegenseitigen im Dienste am Bayreuther Gral verankerten Aufgabenkreise. Beherrschen in Bayreuth ausschließlich Wagners Musikdramen die Festspielstätte, so darf Detmold im Sinne der von Otto Daube vertretenen Schulungsidee seinen Tätigkeitsbereich ausweiten. Diese bayreuthische Schulung der Festteilnehmerschaft geschieht in den von Daube schon monatelang zuvor begonnenen und meisterhaft durchgeführten Einführungsvorträgen, denen dann im Rahmen der Festwoche das unmittelbare Erlebnis des erläuterten Kunstwerkes folgt.

Eine von der HJ bestrittene volkstümliche Feierstunde auf dem Detmolder Marktplatz ergab den Auftakt zur Vierten Richard Wagner-Festwoche im Hermannslande. Sie bot Instrumental- und Gesangsvortäge durch die Teilnehmerschaft am zweiten westfälischen Musikschulungslager sowie die Aufführung eines Hans Sachs-Spiels in zeitgetreuer Umrahmung.

Am Eröffnungsabend im Lippeschen Landestheater beleuchtete Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Alfred Meyer nach dem Willkommensgruß von Bürgermeister Hans Keller den künftig noch umfassender auszubauenden Aufgabenkreis sowie die kulturpolitische Zielsetzung des „Vorortes von Bayreuth", wie Staatsrat Heinz Tietjen diesen Festzyklus der Pfingstwoche auszeichnend benannte: „Ein ganzer Gau, so kann man sagen, wird durch diese Festtage bewegt und zu Bayreuth hingeführt." Wagners „Faustouvertüre", drei Lieder Hans Pfitzners (die Margarete Klose sang) und Beethovens „Eroica" waren die künstlerischen Gaben des Abends. GMD Eugen Papst (Köln) leitete das Städtische Orchester aus Bielefeld, das dem Dirigenten mit diszipliniertem Einsatzwillen und sorgsamer Klangkultur folgte — Eigenschaften, die es während der ganzen Festwoche immer aufs neue unter Beweis stellte.

Die Aufführung der „Neunten" war Bielefelder Chor- und Orchesterkräften unter Leitung von Werner Gößling zu danken.

Die musikalisch von Leopold Reichwein, szenisch von Dr. Hans Winckelmann betreute und in den Hauptpartien mit Lotte Schrader (eine darstellerisch wie gesanglich erfüllende Isolde!), Carl Hartmann (Tristan), Margarete Klose (Brangäne), Theo Hermann (ein eindrucksstark profilierter Marke!) und Martin Großmann (Kurwenal) besetzte „Tristan"-Aufführung wurde als Gipfelereignis im diesjährigen Detmolder Zyklus empfunden.

Ein klug gewählter Querschnitt verdeutlichte drei Zeitalter heiterer deutsch-italienischer Dramatik vom Nürnberger Sachs-Spiel über Pergoleses erste Buffo-Oper „La serva padrona" bis zu einem Szenenstück aus Wagners „Liebesverbot". Diese drei Werke sollten den Hörern als charakteristische Vorboten auf dem Wege zu einer erfüllenden Schöpfung des deutschen musikalischen Lustspiels gelten, wie es uns mit den „Meistersingern" geschenkt wurde. Dieses Kunstwerk erläuterte Otto Daube in zwei Einführungsvorträgen, die sich mit der Dichtung und Orchestersprache der Oper beschäftigten. So erwuchs den Besuchern der Festwoche aus einem reichen kulturgeschichtlichen Umkreis das Verständnis für eine der Gipfelschöpfungen musikdramatischer Kunst, die ihnen dann zum Abschluß des Zyklus in festlicher Wiedergabe erstand.

Die geistige und künstlerische Spannweite der Festwoche im Hermannslande bekundete sich in organischer Vereinigung von Ausstellungen, Vorträgen und Aufführungen, deren Kerngehalt im Bayreuther Kulturkreis wurzelt. Seit ihrem Bestehen ehrte die Detmolder Woche das Schaffen des Malers Franz Staffen, dessen Gemälde-Ausstellung diesmal die letzten vollendeten Bilder des Edda-Zyklus des Meisters, Pastellzeichnungen zum „Tannhäuser" und die monumentale Reihe der „Parsifal"-Gemälde zeigte. Der Zyklus aus dem Bühnenweihfestspiel behandelt die im Musikdrama unsichtbar bleibenden Begebenheiten und sucht das „Blutsgeheimnis" des „Parsifal" zu erschöpfen. Mit dieser Ausstellung wurde das bayreuthisch eingestimmte Schaffen Franz Staffens nunmehr vollständig in Detmold vorgeführt.

Unter Leitung von Dr. Walter Lange, dem Kustos des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, beschickte die Geburtsstadt des Bayreuther Meisters die Detmolder Woche zum zweiten Male mit einer Richard Wagner-Ausstellung. In stofflich klar umrissenen Gruppen führte sie unter Heranziehung seltener und kostbarer Dokumente, Bilder und Partituren von der Rückschau auf den Urahnen bis zum Modell des für 1940

zu enthüllenden Richard Wagner-Nationaldenkmals in Leipzig eine übersichtlich gegliederte, mit aufschlußreichem Material versehene Ausstellung, die den in Detmold verfolgten Absichten der Hinleitung zum geistigen Bayreuth eine wesentliche Stütze war.

In seinem Vortrag über „Wagner und Luther" vermittelte Dr. Walter Lange einen fesselnden Einblick in seine heimatverbundene Forschungsarbeit, die neue Erkenntnisse über „Erbe und Erlebnis in Wagners Werk" verbreitete.

In einer Morgenfeier wiederholte Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler (Weimar) seine Leipziger Wagner-Gedenkrede. Das bedeutende musikalische Talent des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, in dem die Detmolder Woche einen ihr auch landschaftlich verbundenen Komponisten der deutschen Frühromantik ehrte, bezeugte das Klavierquintett in c-moll. Dieses erste Eigenwerk des Prinzen ist von der Sonne Beethovens überstrahlt, zeigt aber dennoch alle Merkmale zu eigenschöpferischem Auftrieb. Es ist eine aus lebendig pulsierendem Musikantentum gewonnene Komposition von warmblütiger Harmonik und durchsichtiger Thematik. Diese auch im Melodiösen gefällige Ausgrabung der ersten Verkündigung des musikerfüllten Herzens einer Heldengestalt aus preußischer Geschichte war ein lohnender Gewinn.

In Gegenwart von Frau Winifred Wagner und namhafter Gäste aus Staat, Wehrmacht und Partei sowie markanter Charakterköpfe des Bayreuther Kulturkreises fand die vierte Detmolder Richard Wagner-Festwoche mit einer „Meistersinger"-Aufführung in der Bayreuther Besetzung (für die Hauptpartien, die Meister und Lehrbuben) und im stilgerechten, traulich anheimelnden Bühnenbild von Karl Alfred Müller (Godesberg) ihren glanzvollen Abschluß. Staatsrat Heinz Tietjen und Prof. Leopold Reichwein waren die szenischen und musikalischen Leiter dieses ereignishaften Abends im Lippeschen Landestheater, das einen Triumph deutscher Bühnenkunst im Geiste Bayreuths erlebte. Mit sicherem Instinkt ermöglichte Tietjens Spielleitung die Übertragung eines bayreuthisch eingestimmten Regiewillens auf die Raumgegebenheiten der Detmolder Bühne, wo das für jedes kleinere Theater so schwierige szenische Problem der Festwiese meisterhaft gelöst wurde.

Detmolds Ehrenname eines „Vorortes von Bayreuth" erhielt mit dieser jubelnd aufstrahlenden Aufführung der „Meistersinger" eine hochgemute Bekräftigung. Der Bund zwischen der Festspielstätte im Frankenlande und der Hermannstadt ist mit dieser Kunsttat fest geschlossen. Die innere Einheit und der künstlerische Wertgehalt der diesjährigen Detmolder Veranstaltung bestätigten Methode und Zielsetzung ihres Arbeitsbereiches, für den in naher Zukunft weitere herrliche Pläne der Verwirklichung entgegenreifen!

## DAS OBERRHEINISCHE MUSIKFEST IN DONAUESCHINGEN.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Die alte Musikstadt Donaueschingen, Wahrerin einer großen, in erster Linie mit dem fürstlichen Hause Fürstenberg verknüpften Tradition, war in den Tagen vom 10. bis 12. Juni die Stätte eines zeitgenössischen Musiktreffens, das sich in seiner grundsätzlichen Gestaltung von ähnlichen Musikveranstaltungen unserer Zeit unterscheidet. Denn beim Oberrheinischen Musikfest 1938 wurde erstmals die unmittelbare Beziehung von Werk und schöpferischer Persönlichkeit zur Landschaft des Oberrhein und ihrem Kulturraum zur Richtschnur für die Programmgestaltung wie für die Zusammensetzung der Ausführenden gemacht. Damit war einerseits die Internationalität des Festes begrenzt, andererseits das unbedingte Streben nach Ur- oder Erstaufführungen, das sich in jüngster Zeit bei einer Reihe von Musikfesten als nachteilig erwiesen hat, durch den musikpflegerisch ungleich wertvolleren Gesichtspunkt ersetzt, die einzelnen Komponisten durch Werke vertreten zu lassen, die ihre Schaffensart wirklich gültig repräsentieren. Den Kreis des Auszuführenden bestimmte das lebendige Bewußtsein der Gemeinsamkeit des oberrheinischen Kulturerbes, an dem das Land Baden, die Schweiz und das Elsaß Anteil haben. Und unter diesem Betracht kommt den Donaueschinger Musiktagen über den besonderen musikalischen Anlaß hinaus die hohe Bedeutung eines gemeinsamen Bekenntnisses zu den jahrhundertealten Kräften und Austauschbeziehungen zu, die seit je über die politischen Grenzen hinweg gewirkt haben und ebenso auch heute wirksam empfunden werden.

Das Musikfest, dessen Konzerte von der Badischen Staatskapelle unter der Leitung von GMD Joseph Keilberth, vom Basler Kammerorchester und Kammerchor unter Paul Sachers Führung und vom Heidelberger Kammerorchester Wolfg. Fortners ausgeführt wurden, zeichnete sich — ganz abgesehen von der immer wieder sympatisch berührenden Atmosphäre der Musik- und Kunststadt auf dem hohen Schwarzwald — namentlich durch die Programmgestaltung des jungen Karlsruher Generalmusikdirektors aus, der für die musikalische Leitung des Festes verantwortlich war. Er beschränkte sich, ausgehend von der unabweisbaren Notwendigkeit eines Ausschnittes aus dem reichen Musikschaffen in den beteiligten Landschaften und unter Vermeidung jeglichen Zuviels, auf vier Konzertabende und einen Kammertanz-Nachmittag, der von der Leiterin der Tanzgruppe des Badischen Staatstheaters, Almut Winckelmann, und Mitgliedern der Gruppe ausgeführt wurde, den Charakter einer frisch illustrativen Schaubarmachung oberrheinischer Musik kleinen Formats hatte und als angenehme Abwechslung lebhaft begrüßt wurde.

Gleich das erste Konzert der Badischen Staatskapelle unter Keilberth, das mit Othmar Schoecks Züricher Orchester-Präludium, einer wuchtigen Festmusik, eingeleitet wurde und den jungen Badener Eberh. Ludwig Wittmer mit einer einfallsreichen, melodiegesättigten Sinfonietta der reifen Kunst von Franz Philipps „Liedern aus dem Krieg" (für Bariton — Prof. Joh. Willy — und Orchester) gegenüberstellte, erbrachte mit der Uraufführung von Helmuth Degens Serenade für Streichorchester und Arthur Kusterers Vierter Orchester-Suite belangreichen Ertrag. Degens Serenade, von der schlichten poetischen Kraft einer Weise aus dem Locheimer Liederbuch durchwirkt, bedeutet eine erfreuliche Vereinfachung der Ausdrucksmittel des jungen Komponisten und ist mit der geschlossenen Haltung eines rhythmisch gut profilierten Allegro-Finale eine besondere Verheißung. Kusterers Suite ist das Werk eines Musikers, der von einem bedingungslosen inneren Zwang zur Aussage getrieben wird, die so unmittelbar aus musikantischem Reichtum aufspringt, daß die Form gleichsam ein Wesensbestandteil der schöpferischen Ursprünglichkeit ist, obschon sie sich alte Suitenformen anverleibt. Eine empfindungstiefe Sarabande atmet concerto grosso-Geist von echtem Pathos; die federnde rhythmische Dynamik des Rondo läßt mit ihrer sprühenden Schalkhaftigkeit an Straußens „Eulenspiegel" denken.

Vielleicht bezeichnet nichts mehr die Spannweite und Vielgestaltigkeit des oberrheinischen Schaffens, als daß diesem Werk artverwandt und doch aus ganz anderen Gründen kommend, das Divertimento für Streichorchester des Berners Heinrich Sutermeister gegenübertreten konnte, das mit Kusterer und den noch zu nennenden neuen Werken von Schelb, Maler, Burkhard und Moser zur Quintessenz des Festes gehört. Das Werk prägt ein knapp formuliertes, teilweise aus musikalischem Volksgut stammendes thematisches Material in der freien Form des Divertimento sinfonisch aus, wobei Einflüsse von Busoni und Strawinsky her eigenartig verarbeitet werden. Einem an seelischer Atmosphäre dichtem Adagio folgt die Delikatesse eines fugierten Scherzo, bis im Allegro giusto-Finale eine musikantische Vitalität mit geradezu elementarer Bannkraft frei wird. Aus ganz anderen Bezirken kommt der junge Elsässer Fritz Adam, dessen 2. Sinfonie ihre deutsche Uraufführung erlebte. Adams schöpferisches Format und der Ernst seiner Verantwortung gegenüber der Großform der Sinfonie stehen außer Frage; er scheint jedoch des lebendigen Anschlusses an das deutsche und schweizerische zeitgenössische Schaffen zu entbehren. Denn noch walten in ihm traditionelle Bindungen — in etwa aus der Nachfolge Wagners und der französischen Romantik vom Typ César Francks —, die ihn zu Übersteigerungen seines Orchestermelos verführen, das sich im übrigen schon weithin verheißungsvoll aufzulockern scheint. Einstweilen siegt, wie auch in dieser Aufführung — Keilberth war allen diesen Werken mit dem herrlichen Instrument seines Orchesters ein Interpret von gleich starker geistiger Eindringlichkeit wie musikantischem Temperament — die große Klanggebärde eines Musikers von unzweifelhafter Eigenart und Aussagekraft.

Interessantes und ergiebiges Neuland erschloß auch das erste deutsche Konzert des Basler Kammerorchesters und Kammerchors, das unter Paul Sacher zu einer schlechthin vorbildlichen Instrumental- und Vokalvereinigung geworden ist. Nach Chorsätzen von Senfl und Isaac, mit denen die Basler die besten europäischen Vokalkörper erreichen, und einer von den vorklassischen Interpretationsqualitäten des Orchesters überzeugenden Barocksuite von Scheiffelhut hörte man mit dem Solisten Walter Kaegi ein höchst eigenwilliges, melodisch vergrübeltes und einstweilen noch die Polyphonie gewissermaßen auflösendes Violinkonzert von Albert Moeschinger und ein ebenso geistig hintergründiges, aber ungleich klangsinnlicheres Konzert für Streichorchester von Willy Burkhard, von dem ein starkes Fluidum ausgeht und dessen Allegro mit seiner motorischen Impulsivität im besonderen bezwingt. Aber auch die Wucht der Klangflächen des Andante und die formale Plastik des Finale bleiben zu bewundern. In zwei herrlichen Stücken aus Rudolf Mosers Oden des Horaz (für Bariton, gemischten Chor, Streicher und Schlagzeug) vereinigen sich mit dem gesangsrezitatorisch außerordentlichen Arnold Geering Chor und Orchester zu einer — trotz des Schreitens durch die ferne Welt antiker Anschauung und Sprache — mitreißenden Leistung. Moser hat hier den barocken Stil des „dramma per musica" aus modernem Gefühl überzeugend erneuert.

Im Morgenkonzert von Fortners Kammerorchester gab es nach der beziehungsreichen Entsprechung einer Kammersinfonie von dem zur „Mannheimer Schule" gehörenden Franz Xaver Richter und einer Musik für Solovioline, Solobratsche, Solocello und Streichorchester von Heinrich Spitta, das man ob seiner konzertanten Haltung als „Konzert im alten Stil" bezeichnen darf, zwei Uraufführungen: einer „Musik für Streichorchester" von Wilhelm Maler und eines „Konzerts für zwei Violinen und Streichorchester" von Josef Schelb. Beiden scheint letztlich eine moderne, ausdrucksbetonte Erneuerung der Concerto grosso-Form dergestalt vorzuschweben, daß ohne wesentlichen Schaden an der formalen Konsistenz im einzelnen der Zwang der formalen Bindungen im großen gelockert wird. Schelb nähert sich dem Ziel auf einem vorwiegend rhythmisch-musikantisch bestimmten Weg, auf dem er zum überraschenden Durchbruch einer melodischen, klangsinnlichen Ur-

ſprünglichkeit und rhythmiſchen Prägnanz (namentlich in den Eckſätzen des unter Fortners Führung ſoliſtiſch von Andrea Wendling-Steffen und Ingeborg Drieſch ſchön wiedergegebenen Konzerts) gelangt. Malers Weg iſt der einer im einzelnen ſehr verdichteten, im ganzen zu weit verſtrömenden Gruppierung lyriſcher Impreſſionen; der erſte Satz (Siziliana-Rahmen um ein Madrigalterzett) und das Finale in der Sonatenform bringen eine ſchöne Gleichung zwiſchen Form und Inhalt der in jeder Phaſe durchfühlten und von echter Eingebung zeugenden Muſik.

Der Geſamteindruck des Donaueſchinger Feſtes, für deſſen ſichere innere Ausformung jeder den Veranſtaltern und vorab dem auch durch ſeine vitale Dirigentenbegabung gewinnenden muſikaliſchen Leiter, Generalmuſikdirektor Keilberth, Dank wußte, iſt der einer nachhaltigen Bekundung eines reichen und vielſchichtigen Schaffens, das auf der ſicheren Grundlage eines ſtarken Könnens ruht, ſich aber auch in kühn und geiſtvoll angepackten Problemen ſtets der hohen Verpflichtung gegenüber der an Form- und ſeeliſcher Ausdruckskraft reichen oberrheiniſchen Kultur bewußt bleibt. Von ſolchem Ergebnis aus darf man hoffen, daß die Oberrheiniſchen Muſikfeſte zu einer alljährlich wiederkehrenden Muſikbegegnung werden möchten.

## MUSIKFEST IM HOCHGEBIRGE. MUSIKWOCHE AUF SCHLOSS ELMAU.

Von Dr. Robert Peſſenlehner, Frankfurt.

Herrliche Sonne über dem Wetterſtein, geheimnisvoller Zauber der ringsum erblühenden Natur, feierliches Brauſen über den weiten Tälern — während im lichtdurchfluteten Feſtſaal des Schloſſes Elmau Johannes Müller vom Geheimnis des Lebens und der Kunſt erzählt und in ſeinen Hörern die Empfänglichkeit weckt für die ſeinen Worten folgende herrliche Muſik: dem Es-dur-Klavierquartett von Robert Schumann (47. W.). Die „Wendlings" ſind es, von Wilh. Kempff am Flügel prachtvoll unterſtützt, ſie ſpielen ſich und die Hörer hinein in einen herrlichen Pfingſtſonntag, an welchem, ſchon traditionell, die Elmauer Kammermuſikwoche begann. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Reger, Pfitzner, ein anderer Moderner und wieder Beethoven folgten im edlen Wettſtreit mit der herrlichen Natur. Hier gibt es im Überfluß Schönheit des Lebens, der Natur und Kunſt, eine Syntheſe ſondergleichen, in welcher Muſik reiner klingt und tiefer beeindruckt als anderswo, in der das cis-moll-Quartett des ſpäten Beethoven im Innerſten berührt. Beifall iſt hier verpönt, denn auch die Natur beklatſcht ſich nicht an ſchönen Tagen. Am folgenden Sonntag nach Abſchluß des Feſtes beim Frühlingsabſchiedstanzabend (am Flügel Otto Ludwig) hüllte ſich die Landſchaft in Nebel und Regen. Will ſie nicht, daß nach ſo viel Beethoven getanzt wird?

## MUSIKER-TAGUNG IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Zu Beginn der Maifeſtſpiele, über die am Schluſſe noch geſondert berichtet werden ſoll, fand im „Saal der Zweihundert" des Palazzo Vecchio der dritte Florentiner Muſikkongreß ſtatt. Den Vorſitz hatte wieder Ugo Ojetti, der vielſeitige einheimiſche Kunſtwiſſenſchaftler und Herausgeber der Zeitſchrift „Pan"; ihm zur Seite ſtand als Sekretär Prof. Luigi Ronga (Rom), einer der hoffnungsvollſten jüngeren Muſikwiſſenſchaftler Italiens. Den eingeladenen Rednern waren von der Kongreßleitung heuer wieder ein paar Fragen aus dem Muſikleben unſerer Zeit vorgelegt worden. Die Gefahr lag nahe, daß ſich die vielen, die ſich zum Hauptthema „Die alte Muſik und der moderne Geſchmack" äußerten, bis zum Überdruſſe wiederholen würden; doch wurde ſie ſchon dadurch weitgehend umgangen, daß dazu ſowohl Wiſſenſchaftler wie Tonſetzer und ausübende Künſtler Stellung nahmen. Zudem wußten einzelne Redner durch ungewöhnliche geiſtige Durchdringung des Stoffes ſtark zu packen.

Ernſt Bücken (Köln a. Rh.) forderte von den Deutern alter Tonkunſt, dieſe in die geſamte Kultur ihrer Zeit zu ſtellen, doch dürfe ſie ebenſowenig nur aus einer allgemeinen Geſchichtsphiloſophie wie in oberflächlicher „Angleichung der Techniken der verſchiedenen Künſte" erklärt werden; vielmehr ſei zu zeigen, wie in den alten Muſikwerken und etwa der gleichzeitigen Baukunſt der gleiche Wille gewirkt habe oder wie ſich in Bildwerken und gewiſſen Tonſtücken anderer Zeiten gleiche Weſensgeſetze offenbarten. Die Vergleiche zwiſchen den verſchiedenen Kunſtgattungen dürften jedoch nicht Selbſtzweck, ſondern müßten Mittel zum kulturgeſchichtlichen Verſtändnis ſein. (Der Redner ſtellte die Veröffentlichung ſeiner feſſelnden Gedankengänge in weiter ausgeführter Buchform in Ausſicht.) Jacques Handſchin (Baſel) erörterte die verwickelte Lage, die das Zuſammenwirken der geſchichtlichen (wiſſenſchaftlichen) und der äſthetiſchen (praktiſchen) Tendenzen bei der Wiederbelebung älterer Tonkunſt zeitigt, und ſchloß mit dem Geſtändnis, daß dabei die Frage dringlich werde, inwieweit dieſe Erneuerungsbeſtrebungen die eigentlichen ſchaffenden Kräfte der Gegenwart ſchwächten. Eine Art geſchichtlicher Abriß der verſchiedenartigen Betrachtungsweiſen der alten Muſik, wie ſie ſeit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gepflegt worden ſind, bot Boris de Schloezer (Brüſſel) in ſeinem anregenden Vortrag. Einige Redner ſtellten Grundſätze für die ſtilgerechte Aufführung vor- und frühklaſſiſcher Werke auf: Paul Collaer (Brüſſel) lehnte die Verſuche der Anpaſſung an den modernen Geſchmack ab und forderte getreue Ausgaben und Vertrautheit mit der zeit-

genöſſiſchen und der ſpäteren Literatur, welche über die Aufführungspraxis der Vergangenheit Aufſchluß gewährt; Knud Jeppeſen (Kopenhagen) entwickelte die Grundſätze für die Wiedergabe der Muſik Paleſtrinas gleichfalls aus dem Schrifttum, daneben aber auch aus der Betrachtung der Tonſprache der Zeitgenoſſen ſeines Meiſters. Mit Unterſtützung von Lichtbildern gewährte Heinrich Beſſeler (Heidelberg) feſſelnde Einblicke in die muſikaliſche Ausgeſtaltung des großen Feſt- und Kultraumes im Barockzeitalter: Im Gegenſatz zum 19. Jahrhundert, das muſikaliſche Wirkungen durch Steigerung der Zahl und Maſſe anſtrebte, habe man von etwa 1600 bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Kirchen und die zu feſtlichen Veranſtaltungen unter freiem Himmel beſtimmten Räume mit Muſik ausgeſtattet, indem man „eine Anzahl von Einzelgruppen verteilt und ſie möglichſt beweglich und veränderlich angeordnet“ habe. Nur der Muſik des romantiſchen 19. und teilweiſe des vorromantiſchen 18. Jahrhunderts, ſo führte Luigi Ronga aus, werde heute die gebührende Beachtung zuteil; für die ältere ſei nicht das rechte Verſtändnis vorhanden, weil ſie einer ſicheren Überlieferung ermangele. Ihre „Klaſſizität“ könne und müſſe durch alle möglichen Erziehungsmittel wiederhergeſtellt werden, mit dem Endergebnis der „Rückkehr in die lebendige Wirklichkeit ihrer Geſchichte“. Als einziger Tonſetzer äußerte ſich Darius Milhaud (Paris) zu dem Thema, indem er die Bedeutung der „Überlieferung“, des Einfluſſes früherer Muſik auf die der Gegenwart, hervorhob und von den Hörern mehr Duldſamkeit, größeres Entgegenkommen für das Tonſchaffen forderte. (Leider ging keiner ſeiner Kollegen auf die brennende Frage freier Bearbeitungen alter Muſik ein, auf ihre Zuläſſigkeit vom künſtleriſchen Standpunkt und auf die techniſchen Seiten, zumal die Fragen des Orcheſterſatzes ſolcher Neufaſſungen.) Mit der Stellungnahme der Kritik zur Kunſt der Vergangenheit ſetzte ſich der Italiener Guido Pannain auseinander; der Beurteiler der Muſik vergangener Zeiten müſſe ſein Gebiet wiſſenſchaftlich beherrſchen und dürfe vor allem auch nicht zwei Fehlern verfallen: dem Eintreten für wertloſe alte Tonwerke und für Bearbeitungen, welche die Urgeſtalt entſtellen. Am vielſeitigſten betrachtete Alfredo Parente das Thema: Als Schaffender dürfe ſich der Muſiker zur alten Tonkunſt nach Belieben verhalten — nehmend oder ablehnend; dagegen müßten alle anderen Muſikbefliſſenen — die nachſchaffenden Künſtler, die Kritiker, ſowie die weiten Kreiſe der Muſikhörer — danach trachten, ſich in die Tonkunſt aller Zeiten, alſo auch der vorklaſſiſchen, hinein zu denken und zu fühlen.

Von den verſchiedenen Spielleitern, die ſich zu dem für Florenz beſonders bedeutungsvollen Thema der Bühnenvorſtellung der alten Oper äußerten — Oskar Walleck (München), Jacques Copeau (Paris), Giorgio Venturini (Florenz) u. a. — brachte wohl der zuerſt Genannte das Weſentlichſte vor, weil er am bewußteſten von der bekannten giltigen Forderung ausging, der Spielwart und der Bühnenbildner hätten ihre Wirkungen aus dem Geiſte der Muſik heraus zu entwickeln. — Damit ſind noch nicht alle genannt, die über den Gegenſtand ſprachen; doch ſei's hiermit genug, zumal da einzelne andere nichts weſentlich Neues dazu beibrachten oder ſich davon weit in beſondere Bezirke hinein verloren.

Nur drei praktiſche Muſiker aus Italien ergriffen das Wort zu dem zweiten Thema des Kongreſſes über „Einwandfreies Leſen und richtige Lesarten klaſſiſcher Partituren“. Bei der Feſtſtellung von Schreib- und Druckfehlern ſowie anderen mißverſtändlichen Dingen in den Werken der Meiſter handelt es ſich um muſikaliſche Fragen erſter Ordnung. Zu einer ſolchen Anſicht bekannte ſich ſchon Robert Schumann, als er die Leſer ſeiner „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ aufforderte, dieſe zu einer Sammelſtätte für ſolche Mitteilungen zu machen. (Leider fand die Sache keinen Widerhall.) Bei dem Florentiner Kongreß beſprach Alfredo Caſella je eine falſche oder fragliche Lesart in Debuſſys „Nachmittag eines Faun“, in Roſſinis „Tell“ und in Beethovens Neunter. Vittorio Gui, der Leiter des Florentiner Orcheſters, ging in ſeinem Vortrag über Partiturſpiel ſowohl auf falſche Deutungen muſikaliſcher Bezeichnungen ſowie auf wirkliche Fehler in Partituren und Klavierauszügen der Meiſter ein, und in ſeinen „Erinnerungen eines wandernden Dirigenten“ beſtätigte Piero Coppola die allen verantwortungsvollen Kapellmeiſtern bekannte Tatſache, daß viele Neudrucke von Opern und anderen großen Werken der Klaſſiker ſo manche Fehler enthalten und daß auch nicht alle Partituren neuerer Meiſter wie Debuſſy, Strauß u. a. frei von falſchen Lesarten ſind.

Der Florentiner Kongreß hat ſich ſeit den wenigen Jahren ſeines Beſtehens bereits eine beſtimmte Stellung im Muſikleben Mitteleuropas geſichert.

## FLORENTINER MUSIKFEST.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Erſt in dieſen Jahren haben ſich die für die Kunſt und Kultur von Florenz Verantwortlichen darauf beſonnen, daß eine große muſikaliſche Überlieferung nicht geringere Pflichten auferlegt als die bildkünſtleriſche. Gewiß hat die Stadt alljährlich im Frühjahr, auch ohne feſtliche Opernaufführungen zu verheißen, viele Kunſtfreunde angezogen; aber wie viele von ihnen wiſſen, daß ſie ſich dort nicht nur an einer durch Giotto und Michelangelo

geweihten Stätte, sondern auch an der Wiege der modernen Oper befinden?

Erst in diesen Jahren ist Florenz durch den Bau des Teatro Comunale, das gegen 5000 Menschen fassen soll, und durch die Einrichtung des Musikmai, der wegen seiner fast anderthalbmonatigen Dauer besser „Musikfrühling" genannt werden sollte, zu einer tonkunstgeschichtlich geistigen Pflegestätte der Oper geworden. Zum wiederholten Male wirkte der Maestro Mario Labroca, der namhafte römische Tonsetzer, als Intendant der Festspiele. Diesen eignet insofern das Ansehen einer internationalen Musiktagung, als fast die Hälfte der Darbietungen von ausländischen Kräften bestritten wird. Das ist freilich nicht so zu verstehen, daß alle großen europäischen Musikländer alljährlich mit nationalen Aufführungen aufwarteten, denn das würde uneinbringliche Unsummen verschlingen; sondern die Leitung sichert sich immer nur einige wenige ausländische Opern-, Ballett- und Konzertinstitute.

Diesmal war das Fest ersichtlich stark auf die „deutsch-italienische Achse" gestellt: Gleich am Anfang standen zwei Konzerte der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler im Teatro Comunale, unmittelbar vor Schluß — in der ersten Hälfte des Juni — drei Freilichtaufführungen der Walküre, veranstaltet im Bobolipark von der Münchener Staatsoper unter Elmendorff und dazwischen zwei Tanzabende von Maja Lex mit der Gruppe der Münchener Günther-Schule, dazu die ihrem Stile angepaßte Musik für wenige Blas- und Schlaginstrumente von Carl Orff. Die Berliner holten sich mit vorwiegend deutschen Spielfolgen — Bruckners Achte, Schumanns Vierte, Beethovens Fünfte, Tristan-Vorspiel und Isoldes Liebestod, Strauß' Till und die Vorspiele zu den Meistersingern und zu Tannhäuser als stürmisch verlangte Zugaben — Beifallsjubel und Lorbeer. Versteht sich, daß bei der langen Dauer des Festes kein auswärtiger, geschweige ausländischer Berichterstatter Zeuge aller Darbietungen sein konnte; immerhin hatte ich diesmal im wesentlichen nur den Verzicht auf die Vorführungen der Münchener Oper zu bedauern. Darüber wurde mir von vertrauenswürdiger Seite geschrieben: Am schönsten seien der Gesang und die Musik zur Geltung gekommen (Siegmund: Eyvind Laholm, Sieglinde: Viorica Ursuleac, Hunding: Ludwig Weber, Wotan: Josef Herrmann, Brünhilde: Gertrud Rünger), starken Eindruck habe der Walkürenritt gemacht — die Wotanstöchter seien in dieser Szene durch getarnte Reiter ersetzt gewesen, welche auf Schimmeln über die magisch beleuchtete Wiese gehuscht und oben in den Felsen verschwunden seien. Daß die Spielleitung des Münchener Generalintendanten Walleck in der südlichen Landschaft des Boboligartens, wie mir noch berichtet wurde, auch auf unüberwindliche Klippen gestoßen sei, ist ebenso ohne weiteres zu glauben.

Als zweite fremde Nation waren die Ungarn mit musikalischen Bühnenwerken vorteilhaft vertreten. Die Budapester Staatsoper bot unter Leitung der Dirigenten Failoni, Ferenczik und Rubányi im eigenen farbenprächtigen Bühnenrahmen und in ausdrucksstarker Wiedergabe zwei heimische Opernwerke: „Das Schloß des Königs Blaubart" von Bartók und „Die Spinnstube" von Kodaly, dazu verschiedene Ballette und Pantomimen mit Musik von Liszt, Hubay und Donányi sowie — als Verbeugung vor dem Gastlande — Respighis letzte Oper „Die Flamme". Da dasselbe Institut die meisten dieser Stücke vor einiger Zeit auch an verschiedenen deutschen Bühnen vorgeführt hat, dürfen wir uns hier nähere Mitteilungen über Werke und Wiedergabe ersparen.

Aus dem italienischen Opernschaffen waren sonst wie immer einige Meisterwerke des 19. Jahrhunderts, ein noch nicht gehörtes zeitgenössisches und ein Stück aus der Frühgeschichte der Gattung berücksichtigt. Die Höhepunkte dieses Teiles der Darbietungen bildete „Aida", die mit den ersten Einzelkräften des Landes — den Damen Cigna (Titelrolle) und Stignani (Amneris) und den Herren Gigli (Rhadames), Baronti (König), Pasero (Oberpriester) und Tagliabue (Amonasro) unter Victor de Sabata mindestens musikalisch schwer überboten werden konnte, natürlich alle vier Male überfüllt war und stets begeistert aufgenommen wurde. Daß davon desselben Tondichters „Simone Boccanegra" trotz auch tüchtiger gesanglicher Leistungen etwas beschattet wurde, läßt sich leicht denken.

Gegenstand der neuzeitlichen Uraufführung im Teatro Comunale war die dreiaktige Oper „Antonius und Kleopatra" von Francesco Malipiero, der sich seinen Text nach Shakespeares Drama selbst zurechtgemacht hat. Die Vorzüge der Musik sind ihr gesangsgerechter Satz und die starke innere Beteiligung in den Szenen der Sehnsucht, des verhaltenen Schmerzes und der lauten Klage. Leider löst sie sich vielfach in weite Strecken eintönig deklamierenden Gesangs auf. Das Werk wurde mit Ettore Parmeggiani und Maria Carbone in den Titelrollen unter dem Stabe des Maestro Rossi und der Spielleitung Oskar Wallecks erfolgreich aus der Taufe gehoben, ein Erfolg, der leider, wie schon die zweite Wiedergabe zeigte, kein nachhaltiger war.

Dem gemütlichen älteren Pergola-Theater blieben ein paar sogenannte „Neu-Uraufführungen" vorbehalten: Joseph Haydns italienischer Operneinakter „L'Isola disabitata", 1779 für die Privatbühne des Fürsten Esterházy geschaffen, verschwendet eine mit anmutigen Arien ausgestattete Musik an Metastasios undramatisch in die Länge gezogene Handlung. Die Bearbeitung Liuzzis hat ihr beste

Dienste geleistet, indem sie die in der alten Bologneser Abschrift nicht durchweg ausgeführte Instrumentierung ergänzt und die in den Rezitativen vorkommenden Flüchtigkeiten verbessert hat. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus konnte man mit den anderen beiden Bearbeitungen Liuzzis weniger einverstanden sein. Die schlichte mittelalterliche Melodik des liturgischen Dramas von den „Klugen und den Törichten Jungfrauen" ist von ihm allzu frei harmonisiert und neuzeitlich instrumentiert, und bei der Übertragung der musikalischen Komödie „Amphiparnass" von Orazio Vecchi ist er leider auch einigen Mißverständnissen verfallen. Daß diese Musik trotzdem sehr starke Wirkung tat, legt von der ihr innewohnenden Lebenskraft glänzendes Zeugnis ab. Das Werk besteht aus fünfstimmigen Chorsätzen, welche die Gespräche der Einzelpersonen eines von Ironie und Liebesangelegenheiten erfüllten Geschehens tragen. Die Schwierigkeit, die sich daraus für die Bühnendarstellung ergibt, wurde in Florenz einfach dadurch behoben, daß man die Handlung in einem Theaterchen auf dem den Markt einer Kleinstadt darstellenden Theater pantomimisch spielen und von dem seitlich aufgestellten Chor begleiten ließ. Der wichtigste Teil der Wiedergabe fiel dem Chor des Maggio Musicale Fiorentino zu, der seine Aufgabe unter Leitung des Maestro Morosini prachtvoll löste.

Wie in Paris ist in Florenz der Tanz eine bevorzugte Kunstgattung geworden. Außer Maja Lex, den Ungarn und dem tüchtigen Ballett des Teatro Comunale begegnete man diesmal dem in Paris tätigen rassigen Russen Serge Lifar, dem vornehm gestaltenden Geschwisterpaar der Sacharoffs und der Italienerin gewordenen Jia Ruskaja, deren Gruppe man einen in klassischem Ebenmaße gesehenen „Raub der Persephone" verdankte. Alles in allem: Der Florentiner Musikfrühling ist gewiß zuerst als Zugmittel für den Fremdenverkehr gedacht, aber die künstlerische Leitung setzt ihre ganze Ehre darein, ihn auch als Kunstereignis ersten Ranges aufzuziehen.

## GÖTTINGER HÄNDEL-FESTSPIELE

19.—26. Juni 1938.

Von MD Heinz Schwier, Göttingen.

Wer die Entwicklung der Festspielgestaltung in Göttingen von Anfang her verfolgen konnte, wird bestätigen, daß es schließlich unumgänglich geworden war, nicht nur stilistische Fragen zu überprüfen, sondern noch weit mehr, an die Leistungsfähigkeit der Mitwirkenden eine feste und nicht geringe Mindestforderung zu stellen. Die Durchführung beider Aufgaben seit 1934 brachte eine zweifelfreie Wertsteigerung gegenüber einer früheren Zeit, welche nicht selten von persönlichen Interessen beinflußt wurde und unter freundlicher Beihilfe einer bestimmten Presse nur zu leicht den gerechten Maßstab verlor. Die diesjährigen Veranstaltungen ergaben im ganzen wieder ein sehr vorteilhaftes Bild; doch darf nicht übersehen werden, daß der Gefahr des Absinkens zu einer örtlichen bzw. akademischen Angelegenheit auf die Dauer nur durch eine noch weiter gehende Erhöhung der Gesamtleistung begegnet werden kann.

Die Festwoche wurde am Sonntag (19. Juni) in der Aula der Universität mit einer Morgenveranstaltung eröffnet, welche ausschließlich Werke Georg Friedrich Händels brachte und von vornherein eine günstige Meinung für die beteiligten Solisten, das Orchester und den musikalischen Leiter der Festspiele, Fritz Lehmann, aufkommen ließ. Daß Lehmann die Darbietungen nach Maßgabe seiner musikalischen Anschauungen in sorgsamster Weise vorbereitet hatte, braucht kaum betont zu werden. Es gelang ihm auch weitgehend, die Schwächen auszugleichen, die sich aus der Zusammenstellung eines Orchesters zum Zweck so leicht ergeben. Das Orchester selbst erwies sich auf seinem Sondergebiet als durchaus tüchtig, wenn auch keineswegs überragend. Die im Verhältnis stark besetzten Violoncelli und Kontrabässe spielten anfangs reichlich wuchtig, das Continuo-Violoncell viel zu tonstark, und erst von der dritten und vierten Nummer an gelang der Ausgleich, ein Vorgang, der sich ähnlich in der Opernaufführung am Abend wiederholte und nicht ganz der Verantwortlichkeit des Dirigenten entzogen bleibt, welcher ohne Not zu so unruhigen, übermäßig leidenschaftlichen Bewegungen nicht greifen sollte, wie er sie liebt, und wie sie auch in der Oper die Geschlossenheit der Forte-Einsätze nur zu oft störten. Vom piano des Tutti-Orchesters hätte man größere Zartheit gewünscht, von den Oboen mehr Wandlungsfähigkeit des Tones; die technische Sicherheit der letzteren sei rühmend hervorgehoben. Die Tragfähigkeit des Cembalotones erwies sich leider als so gering, daß in der Mitte des Saales in den Tutti-Sätzen nur ein triangelhaftes Klirren zu hören war. Im ganzen aber blieb die Wiedergabe der Werke des Meisters, von fast leidenschaftlicher Hingabe getragen, durchaus geeignet, die Zwecke zu erfüllen, die sich die Händel-Gesellschaft gesteckt hat. In stilistischer Hinsicht fiel die weitgehende Beseitigung oder Milderung der mit Unrecht so beliebten breitpathetischen Schluß-Allargandi durch Lehmann angenehm auf. Aus der Folge der Vorträge sei das Duett für zwei Soprane (Elisabeth Friedrich und Lisa Walter) „Amor gioie mi porge" und die Sonata in D für zwei Flöten und Continuo hervorgehoben.

Die Haupterwartungen knüpften sich natürlich an die deutsche Uraufführung der Oper „Ptolomäus" (in London wurde der „Tolomeo" zuerst 1728 aufgeführt). Unter dem Titelhelden ist Ptolemäus Soter zu verstehen, der einer der tüchtigsten

Feldherren Alexanders des Großen und nach dessen Tode als König von Ägypten segensreich für sein Land tätig war. Im übrigen beschwert das Textbuch des Nicola Haym dem Brauche jener Zeit gemäß den Hörer keineswegs mit historischen Dingen, geschweige mit Psychologie oder Logik; es würde im Abgrunde der Vergessenheit angemessen aufbewahrt sein, wäre es nicht eben einem Händel in die Hand geraten, und das riesige Genie des Barockmeisters wird durch nichts schärfer beleuchtet als durch die Tatsache, daß trotz dieses Textes der „Ptolomäus" heute noch eine aufführungswerte Oper ist, wenn man auch zugeben muß, daß sie zu den ganz großen Werken Händels nicht gehört.

Die Aufführung im Stadttheater (szenische Leitung Dr. Niedecken-Gebhard, musikalische Leitung Fritz Lehmann) verlief in sicherer Ruhe und fand warmen Beifall, nach einer vom Göttinger „guten" Publikum zäh festgehaltenen Unsitte auch bei offenem Vorhang. Dem Darsteller des vom Unglück verfolgten Ptolomäus (Günther Baum) hätte man allerdings beseelteren Vortrag und eine heldenmäßigere Haltung gewünscht. Seine Partnerin, die treu liebende Seleuce (Elisabeth Friedrich-Berlin) kam erst im 2. Akt voll zur Entfaltung der Vorzüge ihrer silbern klingenden Stimme. Hier bedeuten ihre Arie „Wolken, tragt eilend" neben dem Schlußduett dieses Aufzugs „Seh ich dein Herz auch zagen" und neben dem langsamen Satz der Ouvertüre die musikalischen Höhepunkte überhaupt. Ganz prachtvoll wirkte der klangmächtige Baß von Wilhelm Schirp-Berlin, der den Alexander, Thronusurpator und reumütigen Bruder des Ptolomäus, zu spielen hatte. Stimmlich und darstellerisch gut angemessen war die Leistung von Karl Momberg (Braunschweig) als Araspes, Fürst von Cypern. Nicht gering sind die Anforderungen, die an des letzteren Schwester Elisa gestellt werden. Mit bemerkenswertem Geschick wurde dieses kokett-leidenschaftliche Weib von Lisa Walter (Magdeburg) dargestellt, die allerdings gelegentlich fast zuviel des Guten tat; ihre sauberen Koloraturen machten der Schule ihres Vaters, des bekannten früheren Händel-Sängers G. A. Walter, Ehre. Der Gegensatz der beiden Frauengestalten kam aufs glücklichste heraus, sehr zum Vorteil der Gesamtwirkung.

Was die Frage des „reinen" Stils der Händelopern betrifft, so bin ich der Ansicht, daß deren Wichtigkeit angesichts des großen Abstandes von der Zeit Händels im allgemeinen weit überschätzt wird. Es kommt darauf an, das Erlebnis der Persönlichkeit und des Werkes des Meisters möglichst werktreu und eindringlich zu vermitteln; daß dabei ausgeschaltet wird, was unseren durch 200 Jahre wesentlich gewandelten Geschmack empfindlich stört, ist einfach eine Forderung der gesunden Vernunft. Darum ist und bleibt auch — trotz des gnädig niedersinkenden und nachher zwecks Vollführung des Schlußgesangs (leider nicht durch Chor, sondern durch die Solisten) sich wieder hebenden Zwischenvorhangs — der Schluß des „Ptolomäus" in seiner grenzenlosen Unwahrscheinlichkeit einfach unerträglich und sollte irgendwie umgestaltet werden. Eine wesentliche Störung unseres Geschmackes ergibt sich auch aus den Reibungen, die durch die Textübertragung aus dem Italienischen ins Deutsche entstehen mußten. Wenn der Alexander zu singen hat: „Die Seele ist von Qualen — (Pause) — befallen und von Leid", so ist aller Anlaß zu einer Änderung gegeben; wenn es ausreicht, des Textes allein, im Notfalle aber auch zur Überbrückung der Pause durch Verlängerung der voraufgehenden Gesangnote. Das hätte an vielen Stellen vorteilhaft gewirkt. Durchaus zulässig erscheint mir auch, wenn Lehmann zur Erhöhung des Stimmungswertes der Musik bis zum ppp oder (z. B. bei der Giftszene) zu einem sehr heftigen marcato ging; es soll denn aber auch ehrlich zugegeben werden, daß man damit auf den Spuren der so oft von Göttinger Händel-Freunden ganz grundlos angegriffenen Romantik wandelt.

Der Dienstagabend brachte auf der früheren Freilichtbühne des Kaiser-Wilhelm-Parks einen Serenadenabend mit folgendem Programm: Beethoven: Aus der Musik zum Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus", Micheelsen: „Suite für Orchester" (Uraufführung), Höffer: Aus der „Altdeutschen Suite", Jörns: Waldszenen (zu einem Tanzspiel, gestaltet von Marta Welsen, Uraufführung). Schon in der Prometheus-Musik trat die mangelnde Eignung des gewählten Platzes in dem starken Zerflattern des Streichertones unerfreulich hervor. Wenn auch die Bläserstellen weniger litten, so fiel doch z. B. die große Schlußsteigerung der „Waldszenen" infolge des mangelnden Konnexes der Blechbläser auseinander. Dem Tanzspiel fehlte die Klarheit der Vorgänge. Die Eingliederung der Arbeiten von Micheelsen, Höffer und Jörns in die Veranstaltungsreihe der Händel-Festspiele wurde allgemein als ein Fehlgriff empfunden. Zur Propaganda für eine Kunst von vorläufig keineswegs sicher abschätzbarem Wert hätte fuglich eine andere Gelegenheit benützt werden können, und das unruhige Suchen nach originell klingenden Wendungen, die Armut an wesentlicher musikalischer Substanz, die Bevorzugung rein koloristischer Effekte bei manchmal bis zum Zerfallen gelockertem Gefüge erreichte trotz mancher glücklichen Einfälle nur, daß dieser Stil als völlig gegensätzlich zu Händels Kraft, Tiefe und vollendeter Beherrschung der Form empfunden wurde. So ging auch der Beifall für die anwesenden Komponisten der uraufgeführten Werke nicht über den Rahmen einer Höflichkeitsbezeugung hinaus, wie denn überhaupt das Konzert nur ziemlich mäßig besucht war.

In der Vortragsreihe der 2. Serenade, die am Sonnabend am gleichen Orte gespielt wurde, stand

für Micheelsen und Höffer die Sinfonie concertante in B für Violine, Violoncello, Oboe und Fagott mit Orchester von Haydn und die kleine Nachtmusik von Mozart neben der „Prometheus"-Musik und den Jörnschen „Waldszenen". Bemerkenswert der Erfolg, daß nicht nur die Besucherzahl um ein Mehrfaches größer war als am Dienstag, sondern auch die Freude an dieser wahrhaftigen und reinen Kunst so herzlich und aufrichtig war, wie man es wünschen konnte. Die „Waldszenen" allerdings wurden nach wie vor abgelehnt, und das mit Recht; denn der deutsche Wald, von dem in dem Göttinger Wald ein wahres Prachtstück in die Musik hineinrauschte, ist immer noch so ehrwürdig wie in den Tagen von Eichendorff, Stifter und Löns, ein „deutsch Panier, das rauschend wallt" und kein Aushängeschild für Experimentierbühnen, die sein Bild zu entstellen drohen.

## SCHLUSS-SINGEN DER STÄDTISCHEN SINGSCHULE HEIDELBERG.

Von Prof. Otto Jochum, Augsburg.

Was uns die Heidelberger Singschule, die singende Stadt Heidelberg heute bedeuten, kann nicht treffender und schöner gesagt werden, als es Albert Greiner nach der 10-Jahresfeier im Vorjahr in die deutschen Lande hinausrief: Ein frohes, deutsches Volk in seinem Lied — echte, volksverbundene Musikkultur — werktätig geübter Volksdienst in nun schon lange dauernder, wahrer Kameradschaft!

Diesmal war's kein Jubiläum, die Heidelberger Sängerlein erstatteten ihren alljährlichen frohen Rechenschaftsbericht im Lied und . . . ganz Heidelberg sang mit. Man muß ein solches gemeinsames Musizieren von Jungen und Alten in der schönen Stadthalle einmal erlebt haben, um die erzieherische Vielseitigkeit einer Singschule ganz zu begreifen; man muß dies innerliche Mitschwingen der Kleinsten wie der Erwachsenen, die Begeisterung, die Kraft dieses Bekenntnisses gespürt haben, man muß selbst darin gestanden sein, in dieser Kantate der 3000, um ganz zu verstehen, warum Singschulgeist deutscher Geist und Singschulart völkische Kultur ist!

Wir wissen, daß diesen höchsten Wertmaßstäben nicht jede Singschule gewachsen ist — nach „Augsburger Muster" kann nicht von heute auf morgen oder durch geschäftstüchtige Übernahme der Satzungen „gemacht" werden —, in der alten Universitätsstadt am Neckar aber sind die rechten Männer am Werk, Oskar Erhardt und seine Getreuen. Die wissen, worum es geht. Sie haben eine lange Geschichte zu erzählen von sauren Wochen durch viele Jahre, eine Geschichte, die auch heute noch Fortsetzungen erfährt. Aber sie lassen sich in ihrer zähen, stillen Arbeit um die Reinerhaltung der deutschen Kunst und die unerschütterliche Pflege dieser Kunst in Seelen und Kehlen nicht irre machen. Und sie stehen in ihrem guten Kampf nicht mehr allein. Eine weitblickende Stadtverwaltung und eine stark interessierte Oberschulbehörde gesellen sich der immer treuen, nie versagenden Gefolgschaft der Kinder und Eltern und der immer stärker werdenden Anteilnahme der Öffentlichkeit. Und das ist das Entscheidende, das besondere Charakteristikum der Heidelberger Singschule: das Gros dieser „Zuhörerschaft" bleibt nicht passive Masse, die sich bestenfalls ergreifen oder auch ergötzen läßt, es wird selbst aktive, singende Gemeinschaft, so daß die Schranke zwischen Bühne und Auditorium fällt, ja längst verschwunden ist. Seit mehr als 10 Jahren hat Oskar Erhardt das offene Liedsingen mit der Heidelberger Bevölkerung gepflegt und mit Erfolg selbst in die großen Veranstaltungen der Singschule eingebaut, seit 1934 führt die Heidelberger Singschule im Auftrag des NS-Volksbildungswerkes offene Singstunden regelmäßig durch! Dazu tritt das Erlebnis der eigenen Landschaft, dieser wunderbaren, hinreißenden und beseligenden Heimat eines schöpferischen Volksstamms, der eine eigene Heidelberger Liedertradition geschaffen! Daß hier keine Augsburger Kopie entstehen konnte, ist ebenso selbstverständlich wie beglückend, und daß dennoch die Wesensverwandtschaft der beiden Singschulstädte in einem frohen und fruchtbaren Wettstreit ihrer Sängerlein immer wieder zum Ausdruck kommt, bindet uns erst recht zusammen: In dem köstlichen Wissen um den einen Weg, wie gesungen werden muß, wie unsere Jugend zur inneren Freiheit der Kunstübung, zur Beherrschung des Ausdrucks, zur Erfassung und Gestaltung der volklichen Ideale und Werte geführt werden kann. Mag der Kampf um die künftige Form der Jugendmusikschule weitergehen, mögen die Begriffe und die Träger der Musikerziehungsstätten wechseln, möge selbst der häßliche Methodenstreit noch einmal aufflammen: Wir glauben nur an die Tat, denn „Kunst kommt von Können, nicht von Wollen".

Ich habe wenig über den eigentlichen Hergang des Schlußsingens erzählt — das geschah ja schon durch die begeisterten Berichte der Presse. So sei hier mit der kurzen Zusammenfassung des Wesentlichen und Bleibenden dieses Junggesanges geschlossen: Die Liedfolge, wie immer ein Ausschnitt aus der Fülle des Wertvollsten, was deutsches Volkslied und zeitgenössisches Schaffen bieten können; das Singen wie je innerlich beschwingt, gelöst, ungekünstelt, aber überzeugend, musikalisch, geschmackvoll; die Disziplin vornehmste Bestätigung der willentlichen Erziehungsarbeit einer Singschule; die Kameradschaft ganz besonders schön: Der geistige Vater der Heidelberger Singschule, Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Poppen,

wiederum nur dem Werk dienend, als Begleiter und Improvisator an Klavier und Orgel, sein Stab aber, die ganze junge „instrumentale Fakultät“ Heidelbergs, als seelenvolles, weil begeistert mitschwingendes Begleitinstrument der „vokalen Schwestern und Brüder“. Kein Wunder, daß der stellvertretende Stadtschulrat Rektor Neureuther seine warme Dankerstattung unmittelbar vor dem historischen 10. April in den begeisterten Wahlappell ausklingen lassen konnte, nein mußte, und die nationalen Lieder mit hinreißendem Schwung eine unvergeßliche Feierstunde beschlossen.

## HEIDELBERGER HAYDN-SCHUMANN-TAGE.

28. bis 31. Mai 1938.

Von Direktor Otto Seelig, Heidelberg.

Der Gedanke, zwei Komponisten, die in ihrer Eigenart zwei gänzlich verschiedenen Stilperioden angehören, im Programme eines Musikfestes zu vereinen, hat mindestens den Reiz der Kontrastwirkung für sich. Die sonnenklare, lebenbejahende Abgeklärtheit des Wiener Meisters steht im denkbar größten Gegensatze zu dem teils träumerisch versonnenen, bald von schwärmerischer Leidenschaft durchzuckten Romantiker Schumann. Und diese Gegensätzlichkeit ließ sich bei unmittelbarer Aufeinanderfolge von Werken beider Meister nicht immer ganz leicht überbrücken.

Die Veranstaltungen folgten in der hier traditionell gewordenen Reihenfolge: ein Serenadenkonzert, eine Kammermusik-Matinee, ein Chorkonzert, ein Liederabend und ein abschließendes Symphoniekonzert. Haydn war vertreten durch seine bekannteste Londoner D-dur-Symphonie (Nr. 104), zwei kleine Serenadenstückchen für Kammerbesetzung (Nocturno in C und Divertimento in D), das Streichquartett op. 64,v in D, ein Cembalo-Violinkonzert in F und die beiden Baß-Arien aus der „Schöpfung“ (leider nur mit Klavierbegleitung!). Den Glanzpunkt bildete eine treffliche Aufführung der „Jahreszeiten“ (statt der ursprünglich angesetzten „Schöpfung“).

Von Schumann hörte man die Ouverture zu „Manfred“, die Romanze aus der d-moll-Symphonie, das Violoncellkonzert op. 129 und die B-dur-Symphonie; außerdem das a-moll-Streichquartett, den Klavierzyklus „Kreisleriana“ und eine Reihe seiner wohlbekanntesten Lieder. Erwünscht wäre es gewesen, wenn Haydn auch als Kirchenmusiker und Klavierkomponist, Schumann wohl auch als Schöpfer wertvoller Chorwerke zu Wort gekommen wäre.

Von auswärtigen Solisten waren erschienen: Helene Fahrni (Sopran), Heinz Marten (Tenor) und Josef von Manowarda (Baß) als Vertreter der Solopartien in den „Jahreszeiten“, letzterer auch zu einem besonderen Liederabende; für das verhinderte Breronel-Quartett war in letzter Stunde das Peter-Quartett eingesprungen. Der Pianist Otto Sonnen spielte die „Kreisleriana“, Hubert Gießen wirkte als Begleiter beim Liederabend. Das Schumannsche Cellokonzert meisterte Prof. Ludwig Hoelscher. Von einheimischen Mitwirkenden sind zu nennen: die Bläsersolisten des Städtischen Orchesters; Konzertmeister Adolf Berg (Violine), Renate Noll (Cembalo). Orchester: Das Heidelberger Städtische Orchester. Chor: Der Heidelberger Bachverein.

Die Gesamtleitung lag in den Händen von GMD Kurt Overhoff, der die symphonischen Werke leitete, und von Prof. Dr. H. M. Poppen, dem Dirigenten des Bachvereins.

## KISSINGER MUSIKFEST.

26. Mai bis 2. Juni 1938.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Bad Kissingen veranstaltete vom 26. Mai bis 2. Juni ein Musikfest. Es ähnelte dem des vorigen Sommers. Zweierlei Strömungen vereinigen sich hier, ohne daß eine völlige Einheit bisher erreicht werden konnte. Es ist ein Musikfest des Bades, getragen von dem Orchester der Hauptstadt der Bewegung unter Leitung von Adolf Mennerich, wesensbezogen auf das Verlangen der Badegäste; die andere Strömung geht darauf aus, das Fest mainfränkisch zu prägen. Der mainfränkische Beitrag lag in dem Sonderkonzert mit mainfränkischen Komponisten und — in einer mehr zufälligen Weise — in dem Nordischen Abend, der durch Prof. Hanns Schindler-Würzburg veranstaltet war. Schindler ist in den skandinavischen Staaten als Orgelvirtuose bekannt und setzte sich in Würzburg zielbewußt für das nordische Schaffen ein. Um das Bild künftig ausgeglichener zu machen, könnte man vielleicht auch in die Rahmenkonzerte Mainfränkisches heranziehen: Zilcher, Knab, Schadewitz u. a., und so dem entlasteten Sonderkonzert noch mehr mainfränkische Möglichkeiten geben. Verknüpfte man damit auch eine Ausstellung mainfränkischer Kunst und bezöge man auch die Dichtung ein (Morgenfeier im Kurtheater), so käme der Grundgedanke, Kissingen zum Podium mainfränkischer Kulturarbeit zu erheben, geschlossener und fruchtbringender heraus.

Betonte Aufmerksamkeit war also — soweit die aufgeführten Werke in Frage kommen — den mainfränkischen Komponisten zugewandt. Und da wieder Carl Schadewitz, Alfons Stier und Wilhelm Keilmann. Hermann Zilchers „Musica buffa“ Werk 79 ist ja bereits viel bekannt. Sie brachte aber Humor und Selbstgenügsamkeit in die vorwiegend düstere Vortragsfolge. Den stärksten Eindruck hinterließ Carl Schadewitz (geb. 1887). Er hat sich bisher namentlich durch seine hell-

geistige Lyrik überzeugte Freunde erworben. Seine „Drei Sätze für Orchester“ sind „geschrieben unter dem Eindruck der ernsten, herben und dann wieder freundlichen Landschaftsbilder der Rhön“. Das unerbittlich durchgeführte Werk, eindrucksvoll in den Themen, wohlausgeformt und ins Große drängend, überraschte allgemein durch kraftvolle Polyphonie, durch Eigenart und Charakter. Alfons Stier schuf sich besonders als Kirchenkomponist (Orchestermesse „Missa heroica“) und durch Werke für großen gemischten Chor und für Männerchor Ansehen. Von den „Zwei lyrischen Gedichten für großes Orchester“, die als „Impressionen für nationale und heldische Feiern“ gedacht sind, überzeugte vor allem die Orchesterfarbe des ersten „Gedichtes“. Sie trägt die Kennzeichen unwillkürlichen Aufdrängens und zeigt die Entwicklung Stiers in den letzten Jahren zu mehr düsterem Charakter und großräumigem, mehr in Natur gelöstem Fühlen. Um Durchführung ausgeprägter Themen war es dem Komponisten nach seiner eigenen Äußerung hier nicht zu tun. Wilhelm Keilmann erwies sich mit der „Hymne an die Schönheit“ für gemischten Chor, hohe Sopranstimme und Orchester als ein junges Talent, das die großen Formen mit angeborener Sicherheit zu handhaben weiß. Einige überflüssige Längen besagen nichts dagegen. Keilmann kommt deutlich von Brahms, auch Reger her, in der Instrumentation auch von der Neuromantik. Das echte Fühlen wird mit der Zeit sich noch persönlicheren Ausdruck schaffen.

In dem deutsch-italienischen Abend herrschte große Begeisterung über den Mailänder Cellisten Enrico Mainardi. Der Nordische Abend, betreut von Hanns Schindler-Würzburg, brachte vornehmlich Werke neuerer Komponisten: Rangström, Sjögren-Stockholm (1853—1918), auch ein Kammertrio des „Vaters der schwedischen Musik“, Joh. Helmich Roman-Stockholm (1694 bis 1758) und Lieder von Kilpinen-Grieg, besonders auch schwedische Volkslieder. Gurli Svedmann-Stockholm errang sich dabei entschiedenen Erfolg. Die Violinsoli trug Hertha Bulle geschmackvoll vor.

Alle Orchesterdarbietungen waren von dem Orchester der Hauptstadt der Bewegung (Münchner Philharmoniker) getragen. Sie gipfelten in einer ungewöhnlich starken Aufführung der c-moll-Symphonie Beethovens unter Dr. Siegmund von Hausegger und in dem starken Spiel Adolf Mennerichs in dem A-dur Klavierkonzert von Mozart (K. V. Nr. 414).

## DAS IV. BACHFEST DER STADT KÖTHEN IN ANHALT.

Von Dr. Hans Georg Bonte, Dessau.

Die anhaltische Mittelstadt Köthen konnte schon mehrfach als Pflegestätte einer Tradition und Fortschritt gleichmäßig umfassenden Musikkultur gerühmt werden. Die Initiative des regsamen Oberbürgermeisters Hengst hat hier nicht nur die dem modernen Musikschaffen gewidmeten Paul Graener-Musikfeste zu einer ständigen Einrichtung werden lassen, sondern auch die an die Köthener Schaffensjahre des großen Thomaskantors gemahnenden Bach-Feste regelmäßig fortgeführt. Das diesjährige Vierte Bachfest umfaßte ein Kammerkonzert und die Aufführung der Johannis-Passion und trug in seinem ersten Teil ganz ähnlich wie das Leipziger Bachfest den Untertitel „Johann Sebastian Bach und seine Söhne“. Für die Ausführung war die in Köthen gern gesehene „Vereinigung für alte Kammermusik Halle“ gewonnen worden, die unter der Leitung des bekannten Gambisten und Solovioloncellisten des Städtischen Orchesters Halle Christian Klug steht. Nach dem mit musikantischer Frische dargebotenen Brandenburgischen Konzert Nr. 3 in G-dur Johann Sebastians und seiner von Lotte Wolf-Matthäus-Leipzig mit verinnerlichter Wärme und fraulicher Anmut gesungenen Alt-Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ hörte man ein konservativ gehaltenes Trio in D-dur für 2 Oboen und Generalbaß von Wilhelm Friedemann Bach, dem das Concerto in Es-dur Nr. 5 für Cembalo und Kammerorchester von Johann Christian Bach, dem Londoner Bach, folgte. Sein Höhepunkt ist das Andante, ein Stück von beglückender Zartheit und schreitender Sicherheit des Gefühls. Hermann Matthai-Köthen bewältigte den sehr voraussetzungsvollen Cembalopart mit entwickelter Virtuosität und Stiltreue. Die folgende Sonate in D-dur für Viola da Gamba und Cembalo von Philipp Emanuel Bach läßt in ihrer etwas spröden Gesamthaltung erkennen, daß die damalige Zeit mit diesem erst heute wieder zu neuem Leben erweckten Instrument nicht viel anzufangen wußte, gibt ihm aber bis dahin kaum gewagte technische Aufgaben. Christian Klug erwies sich dabei wiederum als einer unserer ersten Meister der Gambe, der sich auch kompositorisch für sein Lieblingsinstrument einsetzt. Die Neueinschätzung der musikalischen Bedeutung der Söhne Bachs, die in Leipzig das Schwergewicht deutlich nach der Seite Phil. Emanuels und Joh. Chr. Friedr. Bachs verlagerte, trat auch in Köthen zutage. Das Sextett in C-dur für Oboe, Violine, Violoncello, 2 Hörner und Cembalo des Bückeburger Bachs ist ein solches erst jetzt richtig gewürdigtes Werk, das in seiner volkhaften Frische und musikantischen Lebendigkeit mitreißend wirkt. Die abschließende Sinfonia in Es-dur op. 9 Nr. 2 für Kammerorchester von Joh. Christian Bach zeigt schon den reinen Mannheimer Stil und erweckt immer wieder Betrachtungen über die Unbekümmertheit und Leichtigkeit, mit der sich die Söhne von der Stilwelt des Vaters loszumachen wußten. Die Aus-

führung war hier wie am ganzen Abend bestimmt durch das reife technische Können und die hingebende Musizierfreudigkeit der Hallischen Vereinigung, aus der sich besonders die erste Soloviolinc (Konzertmeister Fritz Kirmse) hervorhebt. Der zweite Tag brachte dann eine sehr würdige und edle Aufführung der Johannispassion, die ebenso der straffen und stilsicheren Leitung Hermann Matthais zu danken ist wie den klangstarken Chören (Bach-Verein Köthen) und den Solisten, bei denen die Leipzigerinnen Edith Laux-Heidenreich (Sopran) und Lotte Wolf-Matthäus (Alt) sowie die Berliner Wilhelm Strienz (Baß) und Hans Hoefflin (Tenor) zu erwähnen sind. Sehr sicher spielte das Mitteldeutsche Landesorchester Halle a. S.

## IV. NIEDERBERGISCHES MUSIKFEST IN LANGENBERG.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Innere Ordnung und zielbewußtes Tun drückten auch diesem Vierten der „Niederbergischen Musikfeste" in der singefreudigen, traditionsreichen Stadt Langenberg das Gepräge auf. Es geht ja hier nicht um große Betriebsamkeit und Verkehrsvereinspolitik, es geht um ein alle musikalischen Kräfte der niederbergischen Landschaft einbeziehendes, sich zu den weltanschaulich-kämpferischen Zielen des neuen Staates bekennendes Volksmusizieren, das mit der Eröffnung auf dem Markt, dem Singen nebst einer sehr schönen „Heldischen Feier" der Hitlerjugend und dem Musizieren der niederbergischen Männerchöre auf dem Hordtberge bis zur hier erstmalig erklingenden „Neunten" von Beethoven einen kühnen Bogen spannte, der unter dem Leitwort des Festes „Leyer und Schwert" eine singende Gemeinschaft sammelte, keinen „festgebenden Verein". Diese Grundgedanken wurden von Kreisleiter Dr. Berns, dem idealistisch antreibenden Motor dieser Tage, und Landesleiter Erhard Krieger erneut unterstrichen. Das erste Festkonzert brachte nach einem einstimmenden Bachschen Präludium (Hermann Inderau) und einer Lesung Beethovens letzte Sinfonie in einer eindrucksvollen Wiedergabe. Höchstes Lob muß hier dem Chorfinale gezollt werden, das der musikalische Festleiter MD Gustav Mombaur mit dem Langenberger Bürgerhauschor, verstärkt durch Velberter Chöre und Jungmädel des BDM zu einer ungemein frischklingenden, selbst die gefürchteten Sopranklippen sicher umsteuernden Form gestaltete. Das Soloquartett Susanne Horn-Stoll, Paula Alvermann, Friedrich Engels, Ewald Kaldeweier unterstützte ihn bestens. Dem Grundsatz getreu, Überkommenes gewissenhaft zu pflegen und aufwachsendes Neues zu fördern, wozu auch eine uraufgeführte, von kräftigem musikantischen Druck erfüllte, sehr beachtliche „Musik für Streicher" von Karl Scheitler zu rechnen ist, war das zweite Festkonzert zweiteilig angelegt. Schumanns Violinkonzert (Anton Schoenmaker) in seiner überschatteten Heiterkeit und einsamen Melodik vertiefte in der Urfassung die Erkenntnis, daß in dem versonnen singenden Mittelsatz die besten Werte beschlossen liegen. Eine sehr schön gelungene Wiedergabe von Brahmsens „Altrhapsodie" (Eva Jürgens) leitete über zum Dienst am Gegenwärtigen, zu August Weweler als dem im Gau gefeierten Meister. Das Wissen um seine saubere, fast klassisch zu nennende Haltung, die nichts anderes will, als ehrlich seinen musikalischen Fundus ausmünzen, erweitert sich durch eine klare, gradlinige, das Hellenentum gleichsam programmatisch darstellende Ouvertüre zu „Der Tod der Antigone" von H. St. Chamberlain. Persönlichere Züge trägt dann die „Fantasie und Fuge" für großes Orchester als Uraufführung. Das kühn ausgreifende, thematisch reich verzweigte Werk baut die Fuge über die „musikalischen Buchstaben" des Grabbeschen Namens mit einer Zäsur bei dem r auf (C-h. D. G-a-b-b-e) und gipfelt sehr eindrucksvoll in der Zusammenfassung des Motivischen am Schlusse, die das Werk machtvoll krönt. Hugo Kauns „Lied des Glöckners" für Männerchor, Knabenstimmen, Mezzo-Sopran und Orchester, das die echten Wesenszüge dieses liebenswerten deutschen Meisters im hellsten Lichte zeigt, brachte das Festfinale. Besonderer Dank gebührt dem unermüdlichen musikalischen Leiter der Tage, Gustav Mombaur, der stets einen lebendigen Musiziereifer dem Wuppertaler Orchester und allen Mitwirkenden einflößte. Es wurde so der Sinn der „Niederbergischen Musikfeste" erneut erhärtet, auch die Tatsache, daß ihre Schwergewichte auf dem Gebiet des Chorischen liegen, ist ein weiterer Beweis für ihre Landschafts- und Volksverbundenheit.

## BRAHMS-FESTTAGE IN LÜBECK.

April/Mai 1938.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Der festliche Ausklang des Lübecker Musikwinters galt dem einzigen Musikgenie niederdeutscher Landschaft, dem sich gerade auch die Hansestadt an der Ostsee innerlichst verbunden fühlt. Brahms' Schaffen fand hier seit langem eine wohlumhegte Pflegestätte und einen Freundeskreis, der den vier Festabenden dieser Frühlingswochen eine stattliche Hörerschaft zuführte. Lübeck feierte in Brahms das musikalische Genie, das auf seinem zwischen Hamburg und Wien verlaufenen Lebenswege niemals die schöpferische Verwurzelung mit der Heimaterde im Norden verlor.

Vier in zwangloser Folge dargebotene Abende veranschaulichten in kluger Auswahl die Schaffenstat des Künstlers und ermöglichten auch die

Besinnnung auf den heimattreuen Menschen, der trotz der tragisch überschatteten Beziehungen zu seiner Vaterstadt das Heimweh nach ihr tief im Herzen trug. Von der ersten Sinfonie in c-moll bis zu den Volksliedbearbeitungen reichte die Werkauswahl der Abende. Jeder bot sich in geschlossener stilistischer Einheit dar.

Den Sinfoniker veranschaulichten die beiden schicksalhaft miteinander verbundenen Werke des d-moll-Klavierkonzerts und der ersten Sinfonie. Formt sich doch aus den Notenblättern zur ersten im Jahre 1876 erschienenen Sinfonie in verschiedenen Abwandlungen das erste Klavierkonzert, das auch in seiner endgültigen Gestalt die sinfonische Herkunft nicht verleugnet (1859). Gärender Sturm und Drang und reife Meisterschaft sind die Erlebnissphären dieser beiden Werke, denen Heinz Dressel mit dem Lübecker Sinfonieorchester eine warmblütige Wiedergabe von feingeprägter Klangkultur und geistiger Spannkraft schenkte. Karl Hermann Pillney spielte den Klavierpart in charaktervoller Ausdeutung, die glanzvolle technische Entfaltung mit verinnerlichter Eindringlichkeit zu einer musikantisch erfüllenden pianistischen Leistung verband.

Die zweite Veranstaltung bestritt — auf Einladung des Musikhauses Ernst Robert — Professor Karl Erb (ein früheres Mitglied der Lübecker Bühne) mit einem Abend, der Kleinodien Brahmsscher Liedkunst darreichte. Erbs tiefbeseelte Einfühlung in den Herzschlag dieser Lieder zwang die Hörer in Bann. Ludwig Funk begleitete mit fein ausgewogener Anschlagskultur und gemütvollem inneren Mitschwingen.

Der Brahmsscher Kammermusik gewidmete dritte Abend erbrachte die Aufführung des G-dur-Quintetts op. 111 und des Klarinettenquintetts in h-moll op. 115. In einem von geistiger Zucht und Gefühlswärme erfüllten Spiel, welches das Ebenmaß klanglicher Bindung und klare thematische Erhellung erreichte, zeichnete sich das Lübecker Kundrat-Quartett (Karl Kundrat, Rudolf Bock, Hans Weißkirchen, Hans Wilhayn) im Zusammenwirken mit dem Bratschisten Karl Denker und dem Klarinettisten Erwin Hoffmann aus. Die herzerquickenden Idyllen aus dem Zyklus der Liebesliederwalzer op. 52 — jener reizvollen Huldigung an den Dreivierteltakt der Wiener Walzerheimat — sangen Solisten der Lübecker Oper (Maud Cunitz, Aenne Kraus, Arno Vorberger, Fritz Friedrich) zur Klavierbegleitung der Kapellmeister Horst Schneider und Hans Bosch.

Für eine liebenswürdige, durch Beispiele am Klavier erläuterte Plauderei von Dr. Wilhelm Haas über „Johannes Brahms und seine Heimat" waren am letzten Abend die zumeist dem Romantikland Brahmsscher Volkslieder entstammenden Gesänge des Kammerchors der Lübecker Singakademie eine aufschlußreich illustrierende Umrahmung. Der heimattreue, seiner bodenständigen Wesensart allzeit verpflichtete Brahms erstand so in Wort und Ton im plastischen Bilde seiner Persönlichkeit, die zart und oft rätseltief die Fäden heimatlicher Sehnsucht und Liebe in ihr schöpferisches Werk spinnt.

Die Gesamtleitung und Vorbereitung dieser künstlerisch und nach ihrer Besuchsziffer wohlgelungenen Brahms-Festtage versah Generalmusikdirektor Heinz Dressel. Er verwirklichte damit ein Versprechen, künftig Beginn und Ausklang des Lübecker Musikwinters jeweilig einem Genie deutscher Tonkunst zu widmen.

## MUSIK AUF DEM „TAG DES NORDENS" ZU LÜBECK.

### 5. Reichstagung der „Nordischen Gesellschaft" (20./21. Juni).

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Das Mitternachts-Konzert in der angestrahlten St. Marienkirche zu Lübeck ist die von allen Gästen der Reichstagungen der „Nordischen Gesellschaft" immer wieder mit warmer Freude und Dankbarkeit begrüßte Veranstaltung, die der übrigen dem harten Alltag zugewandten Arbeit der Tagung die künstlerische Weihe aus dem Bereich des nordischen Gedankens schenkt. In der urlübischen Atmosphäre dieses Weiheraums müssen Gedanken aus der Zwiesprache der Tagungsteilnehmer nachschwingen und im Willen zu hochgemuter Tat im Dienste des nordischen Grals weiterreifen. Das ist der tiefere Sinn dieses alljährlich wiederkehrenden Mitternachtskonzerts, das im magischen Banne seiner Stimmungskräfte und künstlerischen Eindrücke allen Besuchern ein lange nachleuchtendes Erlebnis bleibt.

Die verpflichtende Bedeutung der Kulturstätte von St. Marien für das Musikleben der Hansestadt gemahnte am „Tag des Nordens" vor allem an das Vermächtnis Dietrich Buxtehudes, in dessen Persönlichkeit sich Kräfte deutsch-nordischer Kulturgemeinschaft aufs fruchtbarste verkörpern.

In den Namen Dietrich Buxtehude und N. O. Raastedt reichten sich denn auch eine in Lübeck beheimatete musikalische Hochkultur des Barock und skandinavischer Musikgeist der Gegenwart die Hand.

Eine dorische Ciaconna Buxtehudes spielte der Naumburger Domorganist Dr. Walter Haacke aus lebendig erfühlter Musikalität.

Der Kopenhagener Domorganist N. O. Raastedt — ein Schüler Max Regers und Karl Straubes — ist der Lübecker St. Marienkirche als eigenschöpferischer Künstler und Organist kein Fremder. Dieser Charakterkopf dänischer Tonkunst der Gegenwart war in dieser mitternächtlichen Feier mit einem Präludium und Fuge in a-moll (Werk 29)

und einer programmatischen Phantasie vertreten. Er erweist sich in ihnen als eine besinnliche Musikernatur von romantischer Grundhaltung, die in phantasievoller Verkündigung zu uns spricht. Im Besitze beherrschender Technik und mit rasch gewonnener Vertrautheit mit den Klanggeheimnissen der Registerführung an der großen Marienorgel gelang dem Naumburger Domorganisten eine plastisch nachformende Gestaltung und den Stimmungswerten angeglichene Klangfärbung der Raastedtschen Kompositionen.

Die wohllautend ausschwingende Substanz und Ausdruckswärme ihres klar und schmiegsam deklamierenden Soprans lieh die in Finnland beheimatete Staatsopernsängerin Lea Piltti (Weimar) skandinavischen Volksweisen, aus deren Melodik und Stimmungscharakter die Seele der nordischen Landschaft sprach.

Ein dicht gefüllter Kirchenraum nahm in andachtversunkener Stille an dieser mitternächtlichen Feier teil.

Auch die künstlerische Umrahmung der Arbeitstagungen geschah im Sinne deutsch-nordischer Musikverbundenheit. Die bodenständigen Kompositionen von Edvard Grieg und Jean Sibelius sind nach Stimmungsgehalt und melodischem Besitz musikalischer Ausdruck eines treuumhegten Heimatgefühls. Das gilt für die zum „Tag des Nordens" unter Leitung von KM Horst Schneider vom Lübecker Städtischen Orchester gespielten Tondichtungen („Im Herbst" und „Schwan von Tuonela"): sie sind klanggewandelte Empfindung der nordischen Seele aus der Verbundenheit mit dem Urquell ihrer angestammten Heimat.

Von namhaften musikalischen Charakterköpfen Skandinaviens, die auf der diesjährigen Tagung zu erblicken waren, seien der isländische Komponist Jon Leifs und der Däne Emborg erwähnt.

Arne Eggen, der Vorsitzende des norwegischen Komponisten-Verbandes, überreichte im Auftrage seines Verbandes der „Nordischen Gesellschaft" eine Anzahl von Notenwerken norwegischer Volksmusik. Unter ihnen befinden sich die Sammlungen norwegischer Fjellmelodien von Lindemann und die von Elling herausgegebenen Volkslieder. Ferner Volkslieder-Bearbeitungen vom Alnaes und Eggen sowie einige kammermusikalische Bearbeitungen von Groven.

## ZEITGENÖSSISCHE MUSIKTAGE IN MÜNCHEN.

13.—18. Mai 1938.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Die Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft, eine Triebkraft im Musikleben Isarathens, die man um ihres anregenden und vielseitigen Bemühens willen nicht missen möchte, hatte es sich nicht nehmen lassen, zum guten Ende der Konzertzeit noch einmal mit einer größeren Veranstaltung hervorzutreten. Zur Debatte stand vor allem das vokale Schaffen der Zeitgenossen, nicht etwa dargeboten nach der üblichen Konzertweise, die Hörer und Ausführende in zwei getrennte Lager teilt, vielmehr gemeinsam erschlossen im Geiste einer wirklichen „Arbeitsgemeinschaft". Man sang und spielte nicht, um virtuose Wünsche zu befriedigen; die Schar, die sich hier zusammenfand, war einzig um der Sache willen gekommen. Fritz Büchtger, der unermüdliche Leiter der Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft, vermochte auf unaufdringliche Weise den Mittelsmann abzugeben und damit einen Austausch zu vollziehen, der von allen Beteiligten lebhaft begrüßt wurde.

Die Münchner Hitlerjugend hatte das erste Wort. Man wurde am ersten Abend durch die große Rundfunkspielschar 5 unter der musikalischen Leitung von Gefolgschaftsführer Hellmuth Seidler vom Stand der heutigen musikalischen Jugendbewegung und deren musikantischen Impulsen ebenso eindringlich wie anschauungsunmittelbar unterrichtet. Ein symbolischer Aufklang stand an der Spitze: „Wir singen den Maien an". Die darauf folgende Kantate „Mutter Erde" für Solo, Chor und Instrumente von Franz Biebl schlägt ihre Wurzeln in den Grund der alten deutschen Musik, sie wirkt durch ihre körnige Schlichtheit. Ein feines Stück lernte man in „Lob des Sommers", Kantate für Chor und Instrumente von Karl Marx kennen; hier steckt viel innere Heiterkeit, ein Hauch echtdeutscher Naturbeseelung und Beseligung durch die Natur. Die Monatsmusik von Gerhart Maasz „Nirgends hört man mehr den Schall" spricht durch ihre anheimelnde Melodik an. Von Cesar Bresgen hörte man zwei reizende Gebrauchswerke, die kleine Kantate für Kinderchor und Instrumente „Laterne, Laterne", sowie „Das Lumpengesindel", Schattenspiel zur Märchenkantate für Vorsänger, Chor und Instrumente, ein Stück voll unbefangener Fröhlichkeit, das auch der Improvisationsfreude der Mitwirkenden freundlichsten Spielraum gewährt. Sehr lustig gab sich auch eine „Österreichische Bauernmusik" für Flöte, Violine, Cello und Fagott, von ihren Spielern ganz prächtig musiziert. Ein gesunder Geist beseelt diese Jugend, denn alles an diesem Abend schien beschwingt und gelöst, abhold jenem Krampf, der von einer ungesunden Experimentiersucht sich herleitet und solange die natürlichen schöpferischen Keime bedroht hat.

Ein zweiter Abend war dem zeitgenössischen Liedschaffen gewidmet. Man begegnete dabei Meistern, die längst zu einem wesenseigenen Ausdruck vorgestoßen sind wie Joseph Haas, Armin Knab und Paul Graener, auch Karl Marx, bei dem die Befruchtung durch den alten Stil am deutlichsten wird, gehört wohl hierher. Die Hermann Löns-Lieder von Hermann Simon nehmen, den Texten

gemäß, unmittelbaren Kurs aufs Volkslied, vor allem auch in der einfachen Gestaltung der Begleitung, die jedem polyphonen Ehrgeiz bewußt entsagt, und Alfred von Beckerath spendet mit seinen vom Spinett begleiteten „Kinderliedern" (nach Texten von Christian Morgenstern) gewinnende Proben eines zierlichen Humors. Neutönerisch am kühnsten ließen sich die „Russischen Lieder" von Hermann Reutter an, vor allem wenn man sie mit den „Drei Gesängen nach Hölderlin" desselben Komponisten vergleicht. Wer riete hier zunächst auf den nämlichen Autor!? Der jüngsten Entwicklung Reutters gehören wohl die Hölderlin-Vertonungen an, weisen sie doch unmittelbar auf jenen Stil hin, der uns etwa aus der lyrischen Stimmungsmacht des großen Monologs zu Beginn des dritten Aufzuges von „Doktor Johannes Faust" entgegentönt. Expressiv strömendes Melos, goldtoniges Klangtum, eine sehr gewählte Harmonik nehmen den Hörer gefangen. Freilich kann ich mir denken, daß für manchen eingefleischten Hölderlinkenner sich Reutters stark romantisierende Vertonung mit dem Gehalt und Stilwesen der Dichtung nicht recht decken wird.

Mit „Neuer Chormusik" klangen die Musiktage zu Ende. Deutlich erkennbar traten hier zwei Stilziele hervor: das eine trachtet den Idealen kunstvoller Polyphonie zu, das andere erstrebt die einfache melodische Linie. Der Geist der Vielstimmigkeit beherrscht die Chorfolge „Das gute Leben" von Ernst Pepping: drei spruchartig geballte Gedichte werden in diesem Sinne zur äußeren und inneren Einheit verflochten. Vor allem Hölderlins „Die Linien des Lebens sind verschieden", das ja bereits dem Wort- und Gedankengehalte nach polyphone Voraussetzungen in sich birgt, fesselt durch eine kunstvolle, jedoch nicht verkünstelte Stimmführung, die überdies den Vorzug besitzt, chormäßig gut zu klingen. Ernst-Lothar v. Knorrs „Vier Madrigale" nach Worten Walters von der Vogelweide wurden, das rechtfertigt bereits die Bezeichnung, homophoner gehalten; sie haben etwas von jener frischen Laune in sich, mit der der Vogel singt. Auch Hugo Distler knüpft mit seinen „Drei Minneliedern" (nach Dichtungen von Heinz Grunow) beim Volkslied an, ohne dabei eigener Persönlichkeitshaltung zu entraten. Voll entzückender Bewegtheit das anmutige „Tanzlied". „Tierbilder" nennt Fritz Büchtger einen mit feinem literarischen Spürsinn zusammengestellten heiteren Chorzyklus, der bei dieser Gelegenheit seine erfolgreiche Uraufführung erlebte. Ein so zartes, aus feinsten Stimmungsfäden und Beobachtungsgarn gesponnenes Gedichtchen wie Goethes „Fliegentod" findet in Büchtger einen nicht minder behutsam wie der Dichter zu Werke gehenden Vertoner. Der drollige Humor von Rückerts putzigen Miniaturen „Frau Schneck" und „An den Hahn" weckt in dem Komponisten schalkhaft heiteren musikalischen Widerklang; die Eichendorffschen „Sperlinge" läßt Büchtger gar wie Buchfinken schlagen, und mit ergötzlicher Ironie beschließen Goethes „Frösche" den humorig hübschen Zyklus. Um das künstlerisch hervorragende Gelingen der Abende machten sich der Chor des Münchener Bachvereins unter Karl Marx, das Streichquartett der Münchener Staatsoper, Maria Agathe Maechler (Sopran), Gisa Nerz (Alt), Josef Voggenauer (Bariton), sowie Franz Dorfmüller (Klavier) verdient.

## SCHLESISCHES MUSIKFEST.

27. bis 29. Mai 1938.

Von Josef Reimann, Beuthen.

Schlesische Musikfeste gibt es seit über 60 Jahren. Bis in die neuere Zeit war es Görlitz, die Hauptstadt der Oberlausitz, die diese Tradition der regelmäßigen Musikfeste weiterführte, nachdem Graf Bolko von Hochberg die Anregung dazu gegeben und diese Feste finanziert hatte. Die Schlesischen Musikfeste in Görlitz hatten stets ganz großes Format, erste Dirigenten und Orchester wurden herangezogen (Karl Reinecke, Franz Wüllner, Karl Muck; das Berliner Philharmonische Orchester, das Meydersche, die Königliche Kapelle Berlin). Der Chor setzte sich immer aus Sängern der Städte Breslau und Görlitz zusammen.

Hatten auch bisher manche Städte von sich aus Musiktage veranstaltet, so bestand für die Abhaltung der Schlesischen Musikfeste der Wunsch, diese nicht weiter ausschließlich in einem und demselben Orte abzuhalten. Nun soll auf Veranlassung des Oberpräsidenten, Gauleiters Josef Wagner, alljährlich das Schlesische Musikfest abwechselnd in Ober- und Niederschlesien stattfinden. Mit der erstmaligen Durchführung wurden die drei Industriegroßstädte Beuthen — Gleiwitz — Hindenburg beauftragt. Träger der Veranstaltung war der Oberpräsident, die musikalische Oberleitung hatte GMD Philipp Wüst - Breslau.

In der feierlichen Eröffnungsstunde umriß Landeshauptmann Adamczyk den Aufgabenrahmen dieser Feste; sie sollten alte und neue Musik in bester Ausführung bringen und den schaffenden Musikern der Provinz Gelegenheit geben, ihre Werke der Öffentlichkeit darzubieten. Darüber hinaus aber sollen diese schaffenden Künstler mit einer Auszeichnung bedacht werden, die sie nach ihrer Leistung verdienen. Der Schlesische Musikpreis in Höhe von 2000 Rm. wird für das beste, bisher ungedruckte Musikwerk verteilt, das in den letzten zwei Jahren geschaffen worden ist. Der Landeshauptmann gab in der Eröffnungsstunde die Namen der ersten Preisträger bekannt. Es sind dies: 1. Ernst August Voelkel - Breslau, geb. 1886, für das Werk „Grenzlandfeier" für Blasorchester mit Fanfaren, gemischten Chor,

Jugendchor und Sprecher, und für 10 Eichendorff-Lieder; 2. Eberhard Wenzel-Görlitz, geb. 1896, für sein Konzert für Klavier und Orchester und 3. Hans Georg Burghardt für seine Sinfonietta und eine Partita brevis für Blockflöte und Klavier.

Die Eröffnungsfeier bekam eine vornehme Umrahmung durch die Darbietungen des Kammerorchesters der Schlesischen Philharmonie unter Leitung von Prof. Behr, die Bachs 3. Brandenburgisches Konzert und Händels Concerto grosso D-dur in sauberster und stilvoller Gestaltung boten.

Die drei Musiktage vermittelten eine Vortragsfolge, die in vorteilhafter Ausgewogenheit Kammermusik, Orchestermusik und Chormusik enthielt. In dem Solistenkonzert spielte Wilhelm Backhaus Beethovens Appassionata und die Paganini-Variationen von Brahms. Backhaus hat sich hier seit langem einen großen Freundeskreis geschaffen, der ihm seine tiefe Ausdeutung des herrlichen Beethovenwerkes nicht vergessen wird. Es war weiter nicht verwunderlich, daß er sich nach dem Brahms-Vortrag nur erst mit vier Zugaben von der begeisterten Zuhörerschaft loskaufen konnte. Anneliese Kupper sang fünf Möricke-Lieder von H. Wolf. Die seelenvolle Wiedergabe der Lieder, die unsere Herzen für die Aufnahme dieser köstlichen Liedperlen weiten ließ, machten den immer stärkeren Beifall verständlich. Das Streichquartett der Schlesischen Philharmonie spielte op. 132 a-moll von Beethoven und versuchte mit Erfolg, uns das späte Werk des Meisters nahezubringen. Vollends gelungen war die Wiedergabe des Forellenquintetts mit B. von Pozniak am Klavier. Zwischen diesen beiden Werken stand die Uraufführung eines Streichtrios von Günter Bialas-Breslau. Dieses Werk in fünf kurzen Sätzen zeigt den Komponisten, in der Satzkunst an Regerschem Vorbild geschult, mit recht feinen melodischen Einfällen, die in saubere Harmonien gebettet sind. Die Sarabande bringt in ihrer Eintönigkeit fast östliche Visionen; bemerkenswert die Themenähnlichkeit dieses Satzes mit der Arietta. In der Musette klingen nach einem langen Orgelpunkt Melodien mit mixolydischem Einschlag auf, und im Rondo glänzt und flimmert es in schönen, gesunden Harmonien; alles wird gehalten durch ein rhythmisch solides Melodiethema, wie überhaupt die rhythmische Prägung eine besonders starke Seite des Komponisten ist. Bialas fand großes Verständnis für sein Werk, der Beifall galt einem Könner.

An Orchesterwerken hörten wir an einem Abend Beethovens Klavierkonzert C-dur, Brahms' Symphonie Nr. 2 D-dur und Richard Strauß' „Don Juan". Wieder konnte sich Backhaus als prächtiger Beethovenspieler zeigen, der, ein wahrer Künstler, Geist und Seele in schönster Harmonie in seinem Spiel zum Ausdruck bringt. Am andern Tage stellte sich als Meister auf der Geige Hugo Kolberg-Berlin vor, der das Beethovenkonzert op. 61 spielte. Auch er hinterließ mit seinem seelenvollen Spiel den besten Eindruck, auch bei ihm ist diese herrliche Einheit von Form und Inhalt fast bis zur Vollkommenheit erreicht. Nun die Chordarbietungen. Der Städtische Chor Hindenburg sang die „Jahreszeiten". Die Leistung dieses Chores ist mit der größte Gewinn des Musikfestes geblieben. Die Sänger sind, obwohl erst zwei Jahre zusammen, zu einer fabelhaften Einheit verwachsen; sie haben gezeigt, was durch lückenloses Arbeiten, durch stärksten Energieeinsatz geleistet werden kann. Der Chor behielt seine Frische, er war nach Sängerzahl gut ausgerichtet, bemühte sich um weiche, einheitliche Klangfarben und bewies hohe Sprechkultur. Kapellmeister Erich Peter hat sich mit diesem Chor, den er geschaffen hat, ein schönes Denkmal gesetzt. — Auch der Gemischte Chor der Stadt Gleiwitz, der in Beethovens Neunter eingesetzt war, behauptete sich und hielt sich tapfer in den anspruchsvollen Lagen Beethovenscher Stimmenführung. Durch eine nicht besonders günstige Aufstellung wurde der Chorklang teilweise durch das Orchester überdeckt. (Das Auftreten des Chores erst vor dem 4. Satze sollte man vermieden haben.) Als Solisten wirkten mit: Anneliese Kupper-Weimar, Charlotte Müller-Breslau, Kammersänger Peter Anders-München, Prof. Driessen und Kammersänger Schirp-Berlin.

Der reizende Sopran von Anneliese Kupper ist von bestechender Weichheit, er behält in allen Lagen seine Leuchtkraft. Die Sängerin setzte ihre Stimme mit gleichem Erfolge in den schönen „Jahreszeiten"-Arien ein wie in den Soli der „Freude", wo ihre Stimme alles zu überstrahlen vermochte. Peter Anders bringt seine herrliche Tenorstimme in einer Art, als sei ihm die Tongebung an sich eine zweitrangige Angelegenheit hinter dem Bestreben, den Tonstrom in seiner großartigen Breite zu zügeln. Den Simon in den „Jahreszeiten" sang Prof. Driessen. Seine Baßstimme vereinigt alle Vorzüge, seine Aussprache hingegen gibt da und dort zum Widerspruch Anlaß. Kammersänger Schirp und Charlotte Müller, die wir nur in der „Neunten" hörten, fügten sich mit bestem Erfolge in den Kreis des Quartetts.

Das Orchester, das Breslauer Philharmonische, war blitzsauber, es zeigte sich bei seiner starken Beanspruchung stets in bester Ausgeglichenheit der Klangfarben, ließ auch im exakten Zusammenspiel keinen Wunsch offen und führte jeden Wink des Dirigenten zuverlässig aus. Generalmusikdirektor Wüst war dem Orchester ein prächtiger Führer, er formte es nach seinem Willen, der aber wieder nichts als Diener des Werkes war. Eine eigene, ganz persönliche Auffassung zeigte er jedoch im Schlußteil des Freude-Chores. Hier war er nahe dran, durch ein unheimliches Furioso, das er bis

an die Grenzen des eben noch Möglichen steigerte, alle Mitwirkenden in Ekstase zu versetzen.

Die Festtage haben — das kann rückschauend gesagt werden — die Aufgabe erfüllt, die sie erfüllen mußten. Es war, mit Worten von Dr. Goebbels ausgedrückt, ein Fest, das befruchtend auf die Künstler und kraftspendend auf das Volk wirkte. Dies wird dann noch besser in Erscheinung treten, wenn die preisgekrönten Werke schlesischer Komponisten gleich auf dem jeweiligen Musikfeste uraufgeführt werden, womit eine Anregung für das nächste Schlesische Musikfest gegeben sein soll.

## INTERNATIONALES MUSIKFEST 1938 IN STUTTGART.

Von Dr. Willy Fröhlich, Stuttgart.

Das Internationale Musikfest 1938 des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten, das mit Peter Cornelius' beinahe vergessener Oper „Der Cid" von der Württembergischen Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Herbert Albert und in der Inszenierung von Generalintendant Gustav Deharde feierlich eröffnet wurde, hat mit je drei Orchesterkonzerten und Kammerkonzerten, mit einem Chorkonzert und zwei Opernaufführungen Stellung zur Frage des zeitgenössischen Schaffens in den Kulturländern genommen. 17 Nationen mit über 40 Komponisten waren an dieser Schau über das Schaffen der Gegenwart beteiligt. Es war nicht nur die stattliche Anzahl der Komponisten und der durch sie vertretenen Länder erfreulich, sondern auch ganz besonders die Tatsache, daß in diesen Stuttgarter Tagen versucht wurde einen umfassenden Überblick über das Musikschaffen, über formale Struktur und Inhalt der Oper, der Kammermusik, des Liedes, des großen Chorwerkes, des instrumentalen Konzerts und der symphonischen Orchestermusik zu ermöglichen. Dabei wurde eine Einsicht in das Trennende der nationalen Bedingtheit wie in das Gemeinsame der Zielsetzung einer fortschrittlichen Entwicklung gewonnen.

Die Ziele dieser Musikschau wurden von dem Delegierten für Deutschland und Vizepräsidenten des Ständigen Rates, Baron E. N. von Reznicek klar herausgestellt: einmal sollte der Austausch musikalischer Güter zwischen den Kulturnationen gefördert werden, zum andern wurde von der Propagierung einer bestimmten Richtung der Musik von vornherein strikte abgesehen. Dieses Musikfest sollte nur der Musik an sich dienen, einer Kunst, die weder dem Überholten und mit Recht Vergangenen, noch dem Experiment um des Experimentes willen verpflichtet war.

Erfreuliche Einblicke in das zeitgenössische Opernschaffen ermöglichte zum Teil die Wiedergabe der drei italienischen Operneinakter und der deutschen Oper „Enoch Arden" von Ottmar Gerster. Unter den drei Operneinaktern hebt sich Alfredo Casellas „Orpheus" als konsequentester Versuch heraus, das Opernproblem an der Wurzel anzupacken. Casella geht im herben Ausdruck seiner Musik wie in der Knappheit der Formen und in der Bevorzugung des ariosen Rezitativs auf das oratorische Musikdrama Monteverdis zurück. Doch bei aller Verbundenheit mit der alten italienischen Oper spricht Casella in seinem „Orpheus" die Sprache des fortschrittlichen Musikers. Seine Musik schaltet alles Unwesentliche aus in einer keuschen, unpathetischen und oft beinahe sachlich kühlen Sprache. Sehr geglückt ist die Parallelität von musikalischem und körperlichem Ausdruck in der Aktion der Bewegungsgruppen.

Anders geartet ist Francesco Malipieros Musikkomödie „Der falsche Harlekin". Ein tänzerisch wie musikalisch sehr aufgelockertes und witziges Stück, das den Duft und die Poesie des venezianischen Rokoko wundervoll einfängt. Malipiero hat ein heiteres Spiel um des Spieles willen geschrieben, ein unproblematisches und glücklich geformtes Werk mit den Figuren und der Handlung der Commedia dell' Arte. Die Musik zu dieser Komödie ist nicht eben bedeutend, aber leicht eingänglich, geschickt hingeworfen und tänzerisch beschwingt. Offensichtlich ist der Stilbruch zwischen modern gestalteten Partien und den musikalischen Elementen des 18. Jahrhunderts.

Am problematischsten bleibt Adriano Lualdis Groteske „Der Teufel im Kirchturm", weil in diesem Stück das Problem nicht von der Musik her angepackt wird, sondern weil eine philosophische Grundidee in grotesker Form mit allen Mitteln der Bühne, der Darstellung, des Wortes und zuletzt auch des Tones verkörpert werden soll. Lualdis Thema ist die Gesetzmäßigkeit und ungeheure Macht der „Zeit" und der „Uhr". Alle Gestalten des Stückes sind der Tyrannei der Zeit unterworfen, bis schließlich der Teufel das Gesetz der Uhr aufhebt und die Ordnung über den Haufen wirft. Sehr geschickt gemacht, aber stilistisch uneinheitlich ist Lualdis Musik. Die Württembergischen Staatstheater hatten an die Inszenierung und Wiedergabe der drei italienischen Einakter ihre besten Kräfte gesetzt. Casella und Lualdi leiteten ihre Werke selbst.

Mit Ottmar Gersters „Enoch Arden" wurde die neue deutsche Oper berücksichtigt. Die sichere Handhabung der musikalischen Mittel, der dramaturgisch geschickte Aufbau des Werkes und der untrügliche Bühneninstinkt des Textdichters lassen die weite Verbreitung des Werkes auf den deutschen Bühnen und seine Aufnahme in das Programm des Musikfestes rechtfertigen.

In der Orchestermusik standen die Ouvertüre, die Programmusik und das instrumentale Konzert im Vordergrund. So hörten wir unter des Komponisten Leitung eine Aufführung von Georg Schu-

manns „Vita somnium" op. 78, von Ernst Geutebrück eine symphonische Suite und von Alfred Irmler eine symphonische Phantasie. Weit in musikalisches Neuland stößt der Schweizer Conrad Beck in seinem Ostinato für Orchester vor. Scharf gesehene Bilder reiht der Engländer Arthur Bliß in seinem „Mêlée Fantasque" aneinander. Sehr für sich nimmt die kraftvolle Sprache des Holländers Henk Badings in seinem Vorspiel zu einer Tragödie ein. Musikantisch ist des Tschechen Alexander Moyzes Ouvertüre „Jánošik", rhythmisch vielgestaltig und melodisch reizvoll des Belgiers Marcel Poot „Ouverture joyeuse". Stürmischen Beifall errang sich Max Trapps inhaltlich reiches und formal ausgeglichenes Cello-Konzert op. 34, das Ludwig Hoelscher prachtvoll interpretierte. Des Bulgaren Pantscho Wladigeroff drittes Klavierkonzert ist virtuos glänzend gemacht, aber redselig und an der Oberfläche haftend. Rhythmisch belebt und klar geformt ist des Dänen Sv. Erik Tarp Concertino für Violine und Orchester op. 13. Die Symphonie war nur mit drei Werken vertreten. Sowohl Jean Sibelius' siebente Symphonie op. 105, wie Franco Alfanos festlich rauschende und farbenfrohe zweite Symphonie in C-dur und Albert Roussels nationalfranzösische, eine unkonventionelle Sprache redende dritte Symphonie in g-moll haben ihren gefühlsmäßigen und musikalischen Grund im Volkstum.

Unter den Liedschöpfungen ragte des Schweizers Willy Burkhard Kantate „Herbst" durch stimmungsmäßige Feinheiten hervor. Warm empfunden sind des Finnen Sulho Ranta Lieder. Drei Arien nach Gedichten von Klopstock für Sopran, Oboe und Cembalo von R. Oboussier gehen auf den Stil und Ausdruck des 18. Jahrhunderts zurück, ohne die Verbindung zum lebendigen gegenwärtigen Musizieren vermissen zu lassen. In der Kammermusik verdiente hauptsächlich das vom Wendling-Quartett vorgetragene Streichquartett op. 37 des Polen Karl Szymanowski wegen der eigenartigen Behandlung der Harmonik und dem oft prachtvollen Schwung der Diktion größte Beachtung. Boris Papandopulo-Jugoslawien verdankt den Erfolg seines witzigen Kammerkonzertes für Holzbläser, Klavier, Geige und Sopran nicht zuletzt der unvergleichlichen Kunst der Sopranistin Erna Berger. Leicht hingeworfen, melodiös und virtuos im besten Sinne des Wortes war des Franzosen Jacques Ibert Concertino für Altsaxophon und 11 Instrumente. Stürmischen Erfolg errang sich Hans Pfitzners Duo für Violine und Cello mit Begleitung eines Kammerorchesters op. 43, echte Kammermusik, knapp und einfach in der Form, aber tief bedeutend in seinem musikalischen Wert.

Das zeitgenössische Chorschaffen war mit Werken von Heinz Schubert, Heinrich Kaminski und Zoltán Kodály berücksichtigt. Heinz Schuberts „Verkündigung" hat seinen Wert trotz der öfteren stilistischen Unsicherheit in der großen Anlage der Teile und in dem symphonisch weiten Atem. Der „Introitus und Hymnus" von Heinrich Kaminski führt in das Gebiet der Hochromantik. Stilistisch am einheitlichsten ist des Ungarn Zoltán Kodály klar aufgebautes und wirkungsvolles Te Deum. Der Stuttgarter Liederkranz unter Hermann Dettingers Leitung setzte sich mit großem Erfolg für die Chorwerke ein. Hohes Lob verdient das Orchester der Württembergischen Staatsoper unter der vorbildlichen Leitung von Generalmusikdirektor Herbert Albert für die Durchführung des Musikfestes.

## DIE TROPPAUER TAGUNG DES DEUTSCHEN MUSIKPÄDAGOGISCHEN VERBANDES IN DER TSCHECHOSLOWAKEI.

Von Prof. Karl Brachtel, Troppau.

Im Mai fand in Troppau die Tagung des DMPV in der Tschechoslowakei statt, die einen denkwürdigen Wendepunkt in der Verbandsgeschichte bildet, da sich der Verband in die Volksgemeinschaft eingliederte und damit seinen Daseinszweck als eine im Volke verwurzelte Körperschaft des sudetendeutschen Kulturlebens bekundete. Am Begrüßungsabend konnte der Obmann der Troppauer Ortsgruppe, Musikschuldirektor Hans Keitel, unter den Festgästen auch den Vorsitzenden des Reichsverbandes und Rektor der Deutschen Musikakademie in Prag, Prof. Fidelio Finke, den Vertreter des Kulturamtes der Sudetendeutschen Partei in Prag, Dr. Hugo Kinzel, sowie den Bürgermeister der Stadt Troppau, Dr. Ernst Just, willkommen heißen. Rektor Fidelio Finke erklärte, der Verband der Musikerzieher habe sich in die gesamte Kulturarbeit des Sudetendeutschtums einzuordnen. Dr. Kinzel gab seiner Freude Ausdruck, daß das Sudetendeutschtum sich endlich geeinigt hat. Auch diese Tagung stehe unter dem Zeichen der deutschen Weltanschauung. Besondere Bedeutung hatte ein Vortrag Prof. H. Habels von der Brünner Musikakademie über Musikerziehung von einst und jetzt. Er schilderte die Musikerziehung bei den Griechen, ferner im Mittelalter, in der Zeit der Renaissance, im 18. und 19. Jahrhundert und endlich in unserer Zeit. Er betonte sodann, daß die allerjüngsten Bestrebungen auf musikerzieherischem Gebiet dem Schüler nicht bloß Wege in der Musik zeigen, sondern darüber hinaus zu einer musischen Bewegtheit des ganzen Menschen führen wollen. An die Stelle des reinen Musikunterrichts sei jetzt die Einheit von Musik, Sprache und Bewegung getreten, weil alle diese drei Gebiete auf einen gleichen Mittelpunkt bezogen sind, den inneren Bewegungssinn. Der Deutsche Musikpädagogische Verband in der Tschechoslowakei be-

mühe sich seit Jahren um die Erreichung einer zielbewußten, vom Staate geförderten und dem Zeitgeiste Rechnung tragenden Musikerziehung.

Bei der am nächsten Tage abgehaltenen Sitzung wurde die vorbehaltlose Eingliederung des Verbandes in die deutsche Volksgemeinschaft und damit in den „Sudetendeutschen Erzieherverband" beschlossen. Zwei der ältesten und hervorragendsten sudetendeutschen Musikerzieher, MD L. Grande-Troppau und Prof. A. Gattermann-Leitmeritz wurden zu Ehrenmitgliedern des Verbandes ernannt. Der Schriftleiter der „Musikblätter der Sudetendeutschen", Dr. Hugo Kinzel-Prag, sprach in fesselnder Weise über Fragen des sudetendeutschen Musikwesens. Seine Ausführungen waren von tiefschürfender, überzeugender Art. Er gab zunächst einen kurzen geschichtlichen Rückblick über die Entwicklung des Sudetendeutschtums, ferner sprach er über die Wichtigkeit der Einführung einer Musikfestwoche, die sudetendeutsches Musikschaffen in die breite Öffentlichkeit tragen und den musikpflegenden Verbänden die passendste Gelegenheit zu Tagungen und Aussprachen in Standesfragen geben soll. Sodann betonte Dr. Kinzel seine grundsätzliche Einstellung in der Beurteilung künstlerischen und beruflichen Schaffens. Maßstab für die Bewertung jeder Arbeit ist und bleibt neben der selbstverständlichen Voraussetzung einer volksdeutschen Gesinnung einzig die Leistung. Dies sei der unverrückbare Standpunkt der in sudetendeutschen Kulturfragen einzig und allein maßgebenden und zu endgültigen Entscheidungen berufenen Stelle, dem kulturpolitischen Amt der SDP in Prag.

Die hierauf vorgenommene Wahl der Amtswalter entsendet in den Zentralausschuß: KM Anton Aich-Mährisch-Ostrau, Hans Habel-Brünn, Gustav Laufke-Böhmisch-Leipa, Anton Deyl-Reichenberg, Franz Storch-Bodenbach, Ersatz: A. Gattermann-Leitmeritz, in die Hauptleitung: Rektor Fidelio Finke als Vorsitzenden und in den künstlerisch-pädagogischen Beirat unter anderen die Herren Prof. Dr. Bekking, Dr. Kinzel und Dr. Paul. Mit Worten des Dankes an die Veranstalter schloß Rektor Finke die erhebend verlaufene Tagung.

## WARTBURG-MAIENTAGE 1938.
28./30. Mai 1938.

Von Günther Köhler, Weimar.

Die festlichen Maientage des Vereins „Freunde der Wartburg" brachten in diesem Jahre wiederum auserlesene musikalische Gaben. Zum 15. Male waren die Mitglieder aus nah und fern herbeigereist, um auf der stolzen Feste und in dem altehrwürdigen Eisenach, an den Stätten mittelalterlicher Kultur und in der Stadt Luthers und Bachs neue Anregungen aufzunehmen. Wenn auf der Wartburg die Werke unserer großen Meister der Musikgeschichte aufklingen, dann werden die Gedanken an die Blütezeit der mittelalterlichen ritterlichen Minnesänger wach, dann fühlt man sich schier an der Quelle deutscher Kultur, die zu erhalten verpflichtende Aufgabe jedes ernsthaft Wollenden ist.

In diesem Jahre galt die Aufführung des „Fliegenden Holländer" im Eisenacher Stadttheater dem Gedenken des 125. Geburtstages des Tondichters Richard Wagner. Das Weimarer Nationaltheater war zu Gast und bot mit dieser Aufführung unter Leitung von Staats-KM Carl Ferrand und mit den Solisten Karl Heerdegen, Käthe Sundström, Xaver Mang und Willy Störring u. a. eine in jeder Beziehung gelungene Leistung. Im Bankettsaal der Wartburg brachte die Weimarische Staatskapelle unter Leitung von Prof. Heinrich Laber-Gera ein festliches Konzert mit der Oberon-Ouverture von Weber und der 1. Symphonie c-moll von Johannes Brahms. Dazwischen spielte Prof. Georg Kulenkampff Brahms' Violinkonzert op. 77 in wahrhaft idealer Ausdeutung und wundervoller Schönheit. In dem überreichen Beifall schuf sich die Begeisterung der Zuhörer Raum: er galt dem Solisten, dem Dirigenten und der Weimarischen Staatskapelle, die an dem Erfolg dieses festlichen Höhepunktes hauptbeteiligt war.

Die Morgenfeier im Eisenacher Fürstenhof brachte einen Vortrag des Münchener Schriftstellers Dr. Paul Alverdes über „Die Sprache als Ausdruck der Nation". Die musikalische Umrahmung gab das Eisenacher Städtische Orchester unter Leitung von MD Walter Armbrust mit Wagners Faustsymphonie und Liszts „Prometheus". Der Mai zeigte sich gerade in diesen Tagen nicht von der schönsten Seite, dafür war aber der Gewinn der künstlerischen Gaben um so beglückender und tiefer für die vielen Hundert anwesenden Wartburgfreunde.

## MAI-FESTWOCHEN IN WIESBADEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Die Wiesbadener Mai-Festwochen brachten zwar keine neuen Werke, aber im Deutschen Theater eine Neueinstudierung und verschiedene große Gäste. GMD Karl Fischer eröffnete die Woche mit Chr. W. v. Glucks unvergleichlichem „Orpheus und Eurydike". Rückblickend über die Entwicklungsgeschichte der Oper kann man verstehen, daß Gluck mit dieser Überwindung des damals geläufigen italienischen Opernstiles einen wahren Sturm von Für und Gegen entfachte und unverkennbar einen Vorläufer des späteren Musikdramas schuf. Die diesmalige Aufführung war ein Einklang stilistischer Reinheit sowohl musikalisch (Fischer) wie in Bild (Schenk v. Trapp), Regie

(Springer), Kostüm (Lankers) und den nach griechischem Muster zur Eigenbedeutung erhobenen Chor (Tanner) und Tanz (Hedi Dähler). Ideale Vertreter des Titelpaares waren Margarete Lüddecke (Orpheus) und Daga Söderquist (Eurydike). Die aufhellende, musikalisch nicht so glückliche Gestalt des Amor fand durch Erna Maria Müller sinngemäße Ausdeutung.

Unterbrochen von Shakespeares „Hamlet" folgten im Opernplan unter Ernst Zulaufs musikalischer Leitung Nicolais unvergängliche „Lustigen Weiber von Windsor" mit Michael Bohnen als in allen Registern und Sätteln gewitzigtem und sicherem Falstaff, der einen wahren Sprühregen gesanglicher und darstellerischer Trümpfe ausspielte. Die übrige Besetzung wurde kürzlich besprochen. Am nächsten Abend erlebte man in Richard Wagners „Walküre" Jaro Prohaskas packende Gestaltungskraft und üppige Stimm-Mittel in der Partie des Wotan. Der Fricka lieh Margarete Klose ihren füllig strahlenden Alt und Maria Kienzl fügte sich der Walkürenschar als Siegrune gewandt ein. Die übrige Besetzung war unverändert. Es seien deshalb nur die ungemein innige Verkörperung der Sieglinde (Daga Söderquist) und die kraftvolle, durchdachte Brünnhilde (Helena Braun) erwähnt.

Aufgelockert durch Graffs heitere Goethe-Episode „Begegnung mit Ulrike" und Lehárs ausgesprochene Ausstattungs-Operette „Frasquita", in welcher Rich. Tanner als beschwingter musikalischer Leiter, Lothar Schenk von Trapp (Bild) und Max Schwarze (Regie) neben den Solisten: Marga Mayer (Frasquita), E. M. Müller (Dolly), Heinrich Schorn (Girot), Otto Scheidl (Armand), Arno Aßmann (Hippolyt) und Hedi Dähler (Tänze) Triumphe feierten, wies der Spielplan als glänzenden Abschluß der Theater-Festwoche Richard Wagners „Lohengrin" mit Franz Völker in der Titelrolle auf. Adel und Beseeltheit in Erscheinung, wie prachtvoll gemeisterter, mühelos verströmender Stimme, war dieser Lohengrin, rührende Reinheit Daga Söderquists Elsa, Größe mit Dämonie gepaart Margarete Lüddeckes Ortrud, düster und gewaltig Lothar Webers Telramund und sicher führend die musikalische Leitung Karl Fischers. Das seit Tagen ausverkaufte Haus dankte mit stürmischem Beifall gleichzeitig für diesen Abend wie für die wohlgelungene gesamte Festwoche.

Ihr schloß sich diejenige der Kurverwaltung an, welche mit einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Dr. Wilhelm Furtwängler Ende April bereits um einige Zeit vorausgeeilt war. In der Werkfolge jenes Konzertes, Vorspiel und Karfreitagszauber aus Richard Wagners „Parsifal" und der 8. Symphonie von Bruckner (leider mit Strichen!) zeigte Furtwängler wiederum das Bestechende seiner Direktive: feinste klangliche Abstufung des Orchesterapparates und jene beglückende, entmaterialisierte Weite der großlinigen Gestaltung. Nunmehr folgte ein Lieder- und Arien-Abend der Kammersängerin Erna Sack, der sich zu einem Triumph gestaltete. Denn die Sängerin bezaubert nicht nur durch den Charme ihrer Persönlichkeit, sondern durch ihr gesangstechnisches Können und ihre Vortragskultur. Ihr für eine Koloraturstimme selten ausgiebiges Material beherrscht sowohl die Höhen-, wie die Mittel- und Tiefenlage. Sie verfügt über eine fast beängstigende — weil manchmal bis zum Grotesken gedehnte — Atemführung. Hubert Giesen (Stuttgart) war ein gewandter Begleiter am Flügel und Franz Danneberg (Kurorchester) hatte in der obligaten Flötenpartie zu Donizettis Arie aus „Lucia di Lammermoor" eine ebenso schwierige wie dankbare Aufgabe. Das übrige Programm umfaßte neben Arien von Giordano, Weber und Rossini Lieder von Marx, d'Albert, Reger, Richard Strauß und abschließend (wenn man von den vielen Zugaben absieht!) Walzer von Benedict und Joh. Strauß.

Als zweite Großveranstaltung faßte GMD Carl Schuricht die beiden Orchester des Deutschen Theaters und des Kurhauses (bereits bekannt als „Wiesbadener Sinfoniker") zusammen in Richard Strauß' „Alpensymphonie" und Tschaikowskys Vierter. Kommt einem dieser Strauß heute, 23 Jahre nach seiner Entstehung, in der musikalischen Diktion fast etwas naiv vor, so muß man doch immer wieder die technische Meisterschaft der Instrumentation, das „Klingen des Orchesters" bewundern, dem natürlich die große Besetzung sehr zugute kam. Auch Tschaikowskys Vierter, dieser typisch „russischen" Symphonie deshalb, weil sie mit der ureignen Schwermut die asiatische Wildheit und urwüchsige Derbheit verbindet, stand der „große Apparat" sehr wohl an. Schuricht gab sowohl Strauß wie Tschaikowsky jene „große Linie", die im Werk liegt, nur aber so oft übersehen und dann zerschnitten wird in Details.

Richard Wagners 125. Geburtstag gab dem nächsten Konzert (unter MD August Vogts bewährter Leitung) den Stempel. Beginnend mit der seltener gehörten Faust-Ouverture, dem Vorspiel und Liebestod aus „Tristan" und dem Bacchanal aus „Tannhäuser" in der Pariser Fassung, abschließend mit dem festlichen „Wach auf"- und Schluß-Chor aus den „Meistersingern" (Cäcilien-, Bach- und Männerchor), barg die Mitte des geschmackvoll gewählten Programmes „Elsas Traum", „Hallen-Arie" und die 5 Wesendonck-Lieder, für welche Vilma Peer (Wuppertal) ihren klangvollen Sopran und musikalisches Empfinden erfolgreich einsetzte.

Im Deutschen Theater beging man unter GMD Karl Fischers schwungvoller Leitung Richard Wagners Geburtstag mit einer „Meistersinger"-Aufführung, die fünf Gäste nach hier führte: Vom

Kölner Opernhaus Johannes Schock als stimmedlen Stolzing und August Griebel als ausgezeichneten Beckmesser. Vom Darmstädter Landestheater den klangvollen Baß Georg Winters als Pogner und Otto Boettcher, dem als Vogelgesang allerdings wenig Gelegenheit geboten war hervorzutreten. Etwas mehr tritt die Partie des Kothner in Erscheinung, welche Rud. Gonszar (Frankfurt/M.) ausfüllte. Hans Weber war in Sang und Geste ein prächtiger Sachs, Erich Witte überraschte als David, Maria Barth befriedigte als Magdalena und von beglückender Innigkeit war wiederum Daga Söderquists Evchen.

Von Tanz- und Tennis-Tournieren und einem noch folgenden Unterhaltungskonzert der Kapelle Barnabas von Géczy durchsetzt, fanden somit die auch diesmal wieder sehr erfolgreichen, nur in der Werkwahl nicht gerade Seltenes aufweisenden, Mai-Festwochen ihren Abschluß.

## DAS ZWICKAUER SCHUMANN-FEST 1938.

1. und 2. Juni.

Von Studienrat Georg Eismann, Zwickau.

Die Schumann-Gesellschaft und Schumann-Stadt Zwickau veranstaltet alle zwei Jahre zur Zeit von Schumanns Geburtstag (8. Juni) Schumannfeste zu Ehren des großen Stadtsohnes. Das diesjährige Musikfest bestand wie 1936 in einem Orchesterkonzert und in einem Kammermusikabend.

Das Orchesterkonzert eröffnete MD Kurt Barth mit der selten zu hörenden Ouvertüre zur „Braut von Messina" op. 100 (sechs Jahre vor Schumanns Tod entstanden, dem Freunde Brahms gewidmet). Diese festliche Eröffnungsmusik, „klar und einfach in der Erfindung", wie Schumann selbst schreibt, ist ein poetisch fein empfundenes und nachgezeichnetes Stück, wenngleich es nicht die fortreißende Kraft einer Genoveva- oder Manfred-Ouvertüre erreicht.

Prof. Alfred Hoehn - Frankfurt a. M. kehrte bei diesem Fest das 3. Mal in der Schumannstadt ein und beglückte uns nach den früheren vollendeten Darbietungen Brahmsscher (B-dur-Konzert) und Beethovenscher (c-moll-Konzert) Kunst nun auch mit seiner, ganz Schumannschen Wiedergabe des a-moll-Klavierkonzerts op. 54. Hoehns großartige, kongeniale Meisterleistung: sein fortreißendes, draufgängerisches Musikantentum, seine romantische Versonnenheit, seine nuancenreiche Anschlagskunst entfesselten wahre Beifallsstürme, die gar nicht enden wollten. Wir danken Prof. Hoehn, dem großen Diener Schumannscher Kunst, für dieses herrliche Erlebnis von ganzem Herzen. Das Schumannsche Klavierkonzert zeigte sich auch hier wieder als ganz großer Wurf, der die Zeiten überdauern wird. Es ist das Klavierkonzert der Romantik schlechthin und eines der schönsten überhaupt; das kann wieder einmal ohne Übertreibung festgestellt werden. Schumanns Entelechie, die restlose Ausprägung seines romantischen Künstlertums, der himmelstürmende Florestan und der in sich hineinsinnende Eusebius werden hier herrlich offenbar.

Wie in dem Schumannfest 1936 hatte man auch dieses Mal wieder das zeitgenössische Schaffen mit einbezogen, ganz im Sinne Schumanns, der sich jederzeit für das wertvolle Neue in der Kunst mit selbstloser Hingabe einsetzte und in vornehmer Gesinnung zur Bescheidenheit mahnte, da ja „hinter den Bergen auch Leute wohnen". So kam diesmal Robert Schumanns Namensvetter und sächsischer Landsmann, der Königsteiner Kantorensohn und jetzige Direktor der Berliner Singakademie: Prof. Dr. Georg Schumann zu Worte, der mit einem kleinen Chor dieses Instituts erschienen war und sein im Vorjahre uraufgeführtes op. 78 a/b „Vita somnium" dirigierte. Der 1. Teil dieses Werkes („Leben") ist eine sinfonische Dichtung, in der sich Georg Schumann wieder als der Meister farbiger Orchesterkunst erweist, als den wir ihn von seinen verschiedenen Orchestervariationswerken her kennen. In einer ungezwungen fließenden Thematik entwickelt sich das klar gegliederte Werk vom frisch zupackenden „Leben" zu mannhaftem „Ringen" und endet in verklärter „Erlösung", was in der neuromantischen Musik sinnfällig zum Ausdruck kommt. Seinen krönenden Abschluß findet das Werk im 2. Teil „Elegie" (nach Hölderlin), wo der Chor hinzutritt und die sinnenden, feingeformten Gedanken Hölderlins teils kraftvoll herb, teils elegisch weich musikalisch ausdeutet. Prof. Schumann vermittelte trotz seiner 70 Lebensjahre als jugendlicher Greis am Dirigentenpult sein Werk mit seltener Beschwingtheit und verhalf ihm und damit sich zu einem starken Erfolg. Der Chor von etwa 60 Stimmen erwies sich als ein chortechnisch hervorragend erzogener Klangkörper, der beste Chorkultur verriet und sich seiner Aufgabe mustergültig entledigte, so daß Dirigent und Ausführende dankbar gefeiert wurden.

Den festlichen Ausklang des Abends bildete Schumanns Frühlingssinfonie op. 38. Der 30jährige Schumann, der dieses unsterbliche Werk 1841 in der erstaunlich kurzen Zeit von 4 Tagen schuf, bekennt: „Ich schrieb die Sinfonie in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinreißt und in jedem Jahre von neuem überfällt." Hatte MD Barth eingangs mit der Wiedergabe der Ouvertüre zur „Braut von Messina" schon gefangen genommen, so konnte er hier seine reife Dirigentenkunst voll entfalten. Das vorzüglich geschulte Orchester musizierte ausgezeichnet und so erstand eine selten eindrucksvolle Darstellung dieser mitreißenden, lebensprühenden Frühlingsmusik, die so voller herrlicher musikali-

scher Gedanken und Einfälle steckt. Mit welcher Beschwingtheit nahm Barth z. B. die Tempis in den Ecksätzen und im Scherzo, und wie wußte er in die Zauberwelt einer romantischen Frühlingsnacht im Liebesgesang des innig verhaltenen Larghettos zu entführen.

In dem Kammermusikabend erschien das Zernickquartett aus Berlin an Stelle des ursprünglich eingesetzten Fehsequartetts, das infolge Erkrankung seines Quartettführers absagen mußte und spielte in folgender Zusammensetzung: Hellmuth Zernick (1. Violine), Theo Schwoon (2. Violine), Heinz Herbert Scholz (Bratsche) und Hellmuth Reimann (Cello). Das Quartett hinterließ in seiner Gesamtheit auf Grund bestechender Einzelleistungen seiner Mitglieder einen ausgezeichneten, musikantischen Eindruck. Von Schumanns drei Streichquartetten aus op. 41 erschien das zweite in F-dur. Es ist von weichen Eusebiusstimmungen erfüllt und zieht in anmutigen Linienführungen am Ohr vorüber. Besonders einprägsam ist das Trio des Scherzos. An Stelle des ursprünglich angesetzten und mit Spannung erwarteten cis-moll Streichquartetts des erfolgreichen Donna Diana-Komponisten Nikolaus v. Reznicek erfreuten uns die Quartettisten mit E. Humperdincks seltener zu hörendem, dreisätzigen C-dur-Quartett. Der feinsinnige Märchenopernkomponist gibt sich auch hier ganz unkompliziert im liedmäßigen Volkston.

Wie im vorigen Schumannfest war auch diesmal wieder der bedeutende Liedersänger Prof. Paul Lohmann-Berlin erschienen. Seine ganz seltene, durchgeistigte Vortragskunst, bei der jeder Ton und jedes Wort treffend sitzt, lieh er diesmal Liedern von Schumann nach Texten von Goethe. Mit drei Harfnerliedern, in denen sich Schumann spröder als sonst gibt, begann der Künstler und gestaltete dann „Gottes ist der Orient" wuchtig und großartig. Nach dem sinnigen „Lied Lynkeus des Türmers" sang Prof. Lohmann das schelmische „Sitz' ich allein" und endete mit dem fortreißenden „Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten". — Von zeitgenössischer Liedkunst hatte Prof. Lohmann Lieder des bedeutenden Emil Matthiesen (1875 in Dorpat geboren) eingesetzt (Der Feinde Tod in Aehren. Schicksal. Heimgang in der Frühe. Wiegenlied. Jedem das Seine). In „Tod in Aehren" (Liliencron), dem bekannten „Heimgang in der Frühe" und dem Tanzlied der Aninka („Jedem das Seine" von Mörike), Kabinettstücken moderner Liedlyrik, konnte Prof. Lohmann alle Vorzüge seiner großen Gestaltungskunst meisterlich zur Geltung bringen und wurde stürmisch gefeiert, so daß er sich zu einer Zugabe (Mussorgskys „Lied des Mephisto in Auerbachs Keller") verstehen mußte.

Der dezente Liedbegleiter Kantor Karl Kohlmeyer-Zwickau, stieg — nachdem er seine anfängliche Zurückhaltung überwunden hatte — vor allem in den Matthiesenliedern zu feinen pianistischen Sonderleistungen auf.

# OPERN-URAUFFÜHRUNG

## VITTORIO GIANNINI: „DAS BRANDMAL". Oper.

Uraufführung in Hamburg.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Schon einmal war Vittorio Giannini, dem Bruder der großen Sängerin Dusolina Giannini, der Vorzug einer Opernuraufführung auf deutschem Boden beschieden. Seiner vor drei Jahren in München gestarteten „Lucedia" folgte nunmehr in Hamburg die Uraufführung des „Brandmal". Das puritanisch strenge Boston der englischen Gründerjahre um die Mitte des 17. Jahrhunderts gibt den geistigen Nährboden ab für ein selbstverfaßtes Libretto, das unter Auswertung des Romans „La lettera scarlatta" von Nath. Hawthorne von den musikdramatisch aufgezogenen Gegensätzen orthodox verknöcherter Gläubigkeit und glaubensstark aufwallender Menschenliebe zehrt. Die deutsche Textübersetzung besorgte Julius Kapp, der Dramaturg der Berliner Staatsoper.

Mit dem Brandmal des Ehebruchs, einem scharlachrot anprangerndem „A" (der Abkürzung von adultery=Ehebruch), wird die ungesetzlich liebende Esther Prynn gezeichnet, bis ihr seelsorgerischer, von dem Sadismus eines argwöhnischen Gatten-Arztes angetriebener Liebhaber, der Reverend Dimmesdale, sich zum Erstaunen aller durch ein gleichartiges Stigma auf seiner Brust als gottgeschlagener Sünder öffentlich zu erkennen gibt. Es siegt die düstere Moral der Puritaner über die romanhafte Logik, mit der hier die Personen aufeinander bezogen sind.

Es ging Vittorio Giannini darum, die Stilprinzipien des italienischen Opernverismus zu veredeln und zu vertiefen. Es wird eine psychologisch ausgewalzte Vertiefung ins Theatralische, die durch den Handlungszug zum Kolportagehaften einer äußeren Wirksamkeit nicht entbehrt. Die Komposition schneidet etwa die Tonebene des Puccini der „Manon Lescaut" an (ohne aber jene schöpferische Ursprünglichkeit zu haben); sie ist nicht frei von starken zitatenmäßigen Reminiszenzen und webt auch mit den Mitteln der motivisch durchkomponierenden Form sowie eines großen Orchester-Aufwandes (man könnte sie die „Oper mit dem Paukenschlag" nennen) auch Verdische und Wagnersche Anklänge ein. Giannini ist kein eigen-

williger Erneuerer, sondern lediglich ein konventioneller Erhalter des Opernverismus, dem er mit allem waschechtem Bühnenrealismus huldigt. Selbst konzertant aufklingende Musikteile gehen unter im dekorativen Orchesterklang, ohne daß die lichte Rhythmik der Neuitaliener erreicht, noch wohl auch erstrebt wird.

Die liebevoll an der Hamburgischen Staatsoper vorbereitete Aufführung empfing ihre Sensation durch das schwesterliche Auftreten der Dusolina in der Hauptrolle der Esther; durch ihr veredelndes Spiel, ihre menschlich klärende und rührende Stimme wie ferner durch den hingebungsvollen Einsatz Hans Hotters und Joachim Sattlers in den männlichen Hauptrollen wurde es immerhin ein stark beklatschter Uraufführungserfolg. Der anwesende Komponist, besonders aber seine Schwester, mußten sich zusammen mit den für die Aufführung verantwortlichen künstlerischen Vorständen und den Hauptdarstellern viele Male vor dem Vorhang zeigen.

# KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 7. Mai: Joh. Nep. David: „Christus, der ist mein Leben". Ein Lehrstück für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Hermann Simon: „Jubilate" für Knabenchor, Knabensolo und Orgel. — Sethus Calvisius: „Lobe den Herren", für drei Chöre (zwölfst.). — Heinrich Schütz: „Jauchzet dem Herren", für zwei Chöre (achtst.) aus den italienischen Madrigalen. Text umgestaltet von Heinrich Spitta.

Sonnabend, 14. Mai: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in A-dur, für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Heinrich Schütz: „Cantate Domino", für vierst. Chor. — Heinrich Schütz: „Der Herr ist mein Licht und mein Heil", Duett für zwei Soprane und Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", für zwei Chöre (achtst.).

Sonnabend, 21. Mai: Max Reger: Fantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H, Opus 46, für Orgel (gespielt von Herbert Collum). — Dietrich Buxtehude: „Missa brevis", für fünfst. Chor. — Walter Petzet: „Vaterunser mit Schlußfuge", für vierst. Chor (UA). — Gustav Schreck: „Der Tag nimmt ab", für vierst. Chor, und „Führe mich", für vierst. Chor.

Sonnabend, 28. Mai: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in D-dur, für Orgel (gespielt von Arthur Eger, Freiberg i. V.). — Jakob Handl: „Ascendo ad patrem", für sechsst. Chor. — Melchior Vulpius: „Es kommt aber die Zeit", vierst. Motette auf Sonntag Exaudi. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", für 2 Chöre (achtst.).

BARMEN-ELBERFELD. Mit der im Mai stattgefundenen Neueinstudierung von Smetanas „Verkauften Braut" hatten unsere städtischen Bühnen einen nachhaltigen Erfolg. Dank einer umsichtigen Leitung durch KM Johannsson und ausgezeichneter solistischer Leistungen (Ilse Sachsenberg, Käte Lautenschläger, Hilde Mertens, Fritz Matthies, Willi Lang-Schrenk, Carl Walther) konnte das melodienreiche, von flotter Handlung beseelte Werk oft vor vollbesetztem Hause auch in der Nachspielzeit (Mai, Juni) aufgeführt werden.

Hans Pfitzner leitete selbst seine Kantate „Von deutscher Seele", unter solistischer Mitwirkung von Gisela Dorpath, Elisabeth Höngen, Josef Witt, Rudolf Watzke. Man feierte hier sehr den berühmten Komponisten und seine deutsche Sendung.

Durch geschlossenes Zusammenspiel zeichnete sich das Tullier-Quartett in Werken der Meister des 17. und 18. Jahrhunderts aus: S. Bach, Torelli, Telemann, Buxtehude. Neben bekannten Klaviervirtuosen (W. Gieseking, Elly Ney) traten auch einheimische Kräfte erfolgreich auf. Mit großem Erfolg spielte Harald Hellmannsberger Schuberts Impromptu Op. 142, 1, Beethovens Sonate Opus 90; Thekla Altmeier und Milly Semmler spielten u. a. Mozarts für zwei Klaviere geschriebene Sonate D-dur.

R. Schumanns Violinsonate a-moll hörten wir in feinsinniger Darbietung von Frau Kattenstedt-Samson und Hermine Peschges (Flügel), sowie die Romanze e-moll von F. Kiel, Legende G-dur von Herzogenberg, gespielt von A. Siewert (Barmen).

Mit gutem Gelingen sang Fritz Jäger (Baß) selten gehörte Lieder von F. Schubert (Schillers Gruppe aus dem Tartarus u. a.). Von Hans Schöpp am Flügel begleitet, trug Anita Schneider-König erfolgreich Lieder vor von Schumann, Brahms, Humperdinck, d'Albert. Sonstige Liedergaben spendeten Marta Sträter (Werke von Robert Franz, A. Jensen); Heddy Voß von Riesenbeck (Mozart, Richard Wagners Wesendonck-Lieder); Heinz Viehmeier (Schubert, Schumann).

Stilvoll aufgeführt wurden Kantaten von Bach und Buxtehude durch den von Elisabeth Totz geleiteten Madrigalchor. Kurt Burghaus führte in einer kirchenmusikalischen Andachtsstunde Volkschoräle und Orgelwerke von Buxtehude und Seb. Bach geschmackvoll vor; ferner Kompositionen von

Scarlatti, Mariengesänge von M. Reger, zeitgenössische Werke von Fr. Philippi, K. Kraft.

Eindrucksvolle Wirkung hinterließ K. Lißmanns Chorgemeinschaft (Colombey u. a.) mit Lißmanns „Psalm der Arbeit", der Oberbarmer Sängerhain mit Liedern von Heintze, Kämpf, Steinhauer, Othegraven, Moldenhauer, Reubner, Lißmann. Auserlesene Werke deutscher Hausmusik — 4händige Klavierstücke von Beethoven, Mozart, Chopin, Chr. Bach, Graener — bot die von Josef Arnold geleitete Barmer Musikalische Gesellschaft. H. Oehlerking.

BOCHUM. Als besondere Ereignisse der zweiten Hälfte der Konzertspielzeit verdienen zwei Erstaufführungen besondere Erwähnung. Der in Bayreuth lebende Karl Schäfer (geb. 1899) wies sich mit dem Klavierkonzert in A-dur als ein begabter und vom Willen zu eigener Formung beseelter Komponist aus, der durch seinen vollgriffigen, an R. Schumann erinnernden Klaviersatz zu erkennen gibt, wie stark er sich zu den Romantikern hingezogen fühlt. Sein rhythmisch straffer und nicht leicht auszuführender Satz vernachläßigt trotz aller Virtuosität nicht den klaren Aufbau, der seinen Ausgang nimmt von entwicklungsfähigen und durch melodiöse Schönheit sich auszeichnenden Themen. Den stärksten Eindruck hinterließ Schäfer mit dem weitgesponnenen Mittelsatz; hier wirkte sein Mitteilungsvermögen am überzeugendsten. Wenn auch die drei Sätze nicht frei sind von einer etwas ermüdenden Einförmigkeit, so darf man das Werk doch einen großen Wurf nennen. Annemarie Heyne spielte es mit Temperament und Sinn für die pathetische Ritterromantik, die das Gesicht der Ecksätze bestimmt. Die Sinfonie Nr. 4 in h-moll des in Hagen als Musiklehrer lebenden Carl Seidemann (geb. 1875) neigt trotz ihrer strengen Form zur Programmusik. Schon äußerlich wird das erkennbar an den Satzüberschriften (Neue Ausblicke — Hoffnung und Zweifel — Scherben — Marsch über Trümmer), die dem Werk den Charakter einer Schicksalssinfonie mit literarischer Unterlage geben. Der 1. Satz ist von kämpferischer Entschlossenheit und läßt keinen Zweifel über den glücklichen Sieg, der dann in dem formell besonders gelungenen und melodisch prägnanten Marsch-Finale gefeiert wird. Das Adagio arbeitet mit dem Espressivo der Neuromantiker. Nicht überzeugend wirkt das Scherzo; das Humorvolle wird durch groteske Gesten verdrängt. Die Instrumentation verrät einen erfahrenen, und Sinn für große (auch differenzierte) Klangentladungen besitzenden Fachmann. GMD Prof. Leopold Reichwein brachte das Werk in einer hervorragenden Aufführung heraus.

Von den Solisten hatte der Franzose Zino Francescatti, der das Violinkonzert von Paganini spielte, einen geradezu sensationellen Erfolg. Seine vollkommene Technik wirkte ebenso verblüffend wie seine musikalische Gestaltung. Mit energischem Rhythmus und blühendem, in jeder Lage tragfähigem Ton enthüllte er die Schönheiten des schwierigen, musikalisch keineswegs gering zu schätzenden Werkes. Guila Bustabo brachte das Violinkonzert von Sibelius. Georg Kniestädt gefiel mit dem stilgerecht und technisch sauber gespielten Violinkonzert in D-dur von Mozart und Wilhelm Stroß vollbrachte mit der Wiedergabe des Violinkonzertes von Beethoven eine großartige und mitreißende Leistung.

Die Kammerkonzerte erfreuen sich eines starken Besuches. Das ist weniger der geschickten Werkwahl als dem an allen Pulten mit tüchtigen Musikern besetzten Häusler-Quartett (Erwin Häusler, Alfred Oligmüller, Fritz Geistfeld, Karl Fränkle) zu danken, einer erstklassigen Kammermusikvereinigung, deren Leistungsfähigkeit sich in idealem Zusammenspiel, in tonlicher Sauberkeit und ausdruckswarmem Musizieren offenbart. Mit einem Beethoven-Abend (Trio op. 70 in D-dur und Quartett op. 130 in B-dur) beschloß die Vereinigung ihre Konzerte. Die Wiedergabe des Quartetts war ausgeglichen und enthüllte restlos die Schönheiten des schwierigen Werkes, so daß man nicht nur die gefälligen Mittelsätze Nr. 2 und 4, die bei der Uraufführung zum Ärger Beethovens wiederholt werden mußten, sondern auch die übrigen Sätze mit Freude anhörte. Beim Trio vereinigten sich Häusler und Fränkle mit dem Bochumer Pianisten Arno Schütze. Rud. Wardenbach.

BREMEN. Mitte Juni ist unsere Oper in die Ferien gegangen. Eine Zeit unermüdlicher Arbeit und schöner Erfolge liegt hinter ihr. Nichts Neues, dafür umso intensivere Ausgestaltung alten Operngutes war das Kennzeichen der 2. Hälfte der Spielzeit. „Othello" und „Don Carlos" von Verdi erschienen mit großem Erfolge auf der Bühne. Unsern Sängern liegen solche Stücke besonders gut. Was man brachte, war vorzüglich durchgearbeitet und jeder musikalische Stil ins hellste Licht gerückt. GMD Becks geistige Überlegenheit, gepaart mit hoher Musikalität weitesten Umfangs, bürgte stets für tiefgehende Wirkung. Wenn er Wagners „Liebesverbot" in Handlung und Musik straffte, daß kein Augenblick das Interesse erlahmte, wenn er den Einfällen des jungen Genius nachspürte und feinsinnig den Kern freilegte, so mußte das Werk den Beifall des Hörers erzwingen. Seine Kollegen KM Zimmer und Kopf eiferten dem Vorbilde ihres Meisters nach. Die Operette wurde sorgfältig gepflegt, seichte Werke wurden vermieden.

Der verdienstvolle Intendant, Dr. Becker, wurde von der Behörde mit herzlichstem Danke und den besten Wünschen für seinen neuen Wirkungskreis Augsburg ehrenvoll verabschiedet.

Dr. Kratzi.

DESSAU. Mit der Weihe des neuen „Dessauer Theaters" und dem bevorstehenden vollen Einsatz der kulturpolitischen Organisation der Deutschen Arbeitsfront, die mit ihrem Volksbildungswerk, einer Reihe von Meisterkonzerten und der Übernahme der Wüstingerschen Kulturabende aktiver als früher hervortreten wird, scheint das Musikleben der anhaltischen Hauptstadt vor einer neuen und sehr fruchtbaren Entwicklung zu stehen. Wie schon einmal hervorgehoben werden mußte, hat sich in der Zwischenzeit besonders der Theaterneubau hemmend auf die Spielplangestaltung des alten Friedrich-Theaters ausgewirkt, das seine großen und repräsentativen Aufgaben erklärlicherweise dem neuen Hause vorzubehalten suchte und hier auch sofort an die Neugestaltung des „Ringes des Nibelungen" herangehen wird. So ergab sich ein vornehmlich auf die Repertoire-Oper gestellter Opernspielplan, aus dem sich von moderneren Werken lediglich Janaceks „Jenufa" und das selten gespielte Ballett „Raymonde" von Glasunow hervorhoben. Vom operndramaturgischen Standpunkt aus beachtlich war eine Neuinszenierung des „Fidelio" unter Hermann Kühn, die im ersten Akt die Einheit des Schauplatzes wahrt, in heroischer Stilisierung alles Beiwerk vermeidet und das Ganze aus einer mehr statischen Grundhaltung entwickelt. Helmut Seidelmann schuf am Pult eine Leistung von stärkster Intensität und Verinnerlichung. Daneben gab es Adams heute wieder häufiger zu hörenden „Postillon von Lonjumeau", Bizets „Carmen", einen neuen „Lohengrin" und Standardwerke wie „Zar und Zimmermann", „Madame Butterfly", „Tiefland" und Mozarts „Entführung aus dem Serail".

Das Konzertleben Dessaus war, wie gesagt, noch wesentlich auf sich selbst gestellt und gipfelte wie stets in den Anrechtskonzerten der Kapelle des Friedrich-Theaters, die nach Programmgestaltung und Auswahl der Solisten in diesem Jahre als besonders glücklich durchdacht zu bezeichnen sind. Vor allen Dingen ist es zu begrüßen, daß das Schaffen der Gegenwart fast in jedem Konzert berücksichtigt wurde. So hörte man am ersten Abend eine „Lustige Ouvertüre" von Karl Sczuka, ein straff gearbeitetes Stück von opernhaft-dekorativer Lebendigkeit in der Art Wolf-Ferraris, am dritten Abend das die alte Concerto-Technik mit dem sinfonischen Stil der Linie Reger—Juon—Strauß verbindende Konzert für Orchester Werk 32 von Max Trapp, am vierten Abend unter Peter Raabe die in der Strenge und Blutfülle des polyphonen Denkens von den späteren Werken noch nicht wieder erreichte Partita für Orchester von Joh. Nep. David, im achten Konzert die „Kleine Sinfonie" von Hans Wedig. Den Höhepunkt des 6. Konzertes bildete die Uraufführung des Konzerts für Orchester von dem Dessauer Komponisten Fritz Schulze, das eine eingehendere Betrachtung verdient. Dieses Werk 26 spricht von einem Künstler, dessen Hauptvorzüge die ungezwungene, nirgends bewußt Anlehnung suchende Selbständigkeit der geistigen Haltung, die volkstümlich-romantische Fülle des Einfalls und ein nie konstruktiv wirkendes technisches Können bilden. Nach der noch stark straußischen „Sinfonietta" nähert sich das „Konzert" mit seiner polyphonen Haltung, der straff-marschartigen Rhythmik und seinem volksliedhaften Melos einem neuzeitlich-flüssigen Suitengeist, wie wir ihn ähnlich, ohne daß eine schulmäßige Beeinflussung vorläge, bei Joseph Haas finden. Symphonisches Ausmaß erreicht der langsame Satz, der in seiner erlebnishaften Tiefe zu den schönsten Offenbarungen neuerer Musik zu rechnen ist. Der Seelenraum wird hier ganz wesenhaft deutsch und ist von einer edlen Gespanntheit des Gefühls erfüllt, der die drängende Süßigkeit der Kantilene eine typisch opernhafte Färbung gibt. Helmut Seidelmann erspielte der sch nen Arbeit, die wie das Gesamtwerk des Komponisten immer noch ihren Verleger sucht, einen rauschenden Erfolg. Im Zusammenhang hiermit sei noch auf ein zweites, gleichfalls in Dessau uraufgeführtes Werk Fritz Schulzes hingewiesen, die „Fröhliche Suite" Werk 25 für gemischten Chor, Bariton und Klavier, die volkstümliche Frische mit großem Klangreiz und leicht zu bewältigender Durchsichtigkeit der technischen Mittel verbindet. Sechs textlich dem Mittelalter und der neueren Dichtung bis zu Storm entnommene Lieder, u. a. eine „Weinfuge" aus dem 16. Jahrhundert, ein altniederdeutscher Liebesreim und ein „Galantes Kriegslied aus dem 30jährigen Kriege" sind hier mit reizvoller, oft antikisierender Delikatesse der Farbgebung bald brahmsisch, bald madrigalesk und bald opernhaft zu einer zwischen Solo- und Chorlied wechselnden Einheit verbunden. Schließlich entsprechen noch die „Lieder des Jahres" Werk 22 nach Versen des Leipzigers Heinz Rusch der großen Tradition des heutigen deutschen Kunstliedes von Wolf und Strauß bis zu Trunk und Pfitzner.

Kehren wir zu den Anrechtskonzerten zurück, so ist hier noch die d-moll-Symphonie von Anton Dvořák zu erwähnen, die aus dem Nachlaß herausgegeben wurde und nun in Dessau ihre deutsche Uraufführung erlebte. Es handelt sich dabei um ein Werk aus der Frühzeit des Meisters, das noch abseits einer bewußt volkhaften Haltung durch die dramatische, mehrfach an Wagner angelehnte Frische und Musizierfreudigkeit der Gesamthaltung auffällt. Besonders zeitnah wirkt das motorisch gestraffte und zu einer feurigen Stretta gesteigerte Finale. Einen großen künstlerischen Erfolg konnte Helmut Seidelmann dann in den beiden Chorkonzerten verzeichnen, die er zusammen mit der Dessauer Singakademie und dem Singechor des Friedrich-Theaters veranstaltete.

Neben der großzügig-monumentalen Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms war es hier besonders die Aufführung der „Szenen aus Goethes Faust" von Robert Schumann, die regste Anteilnahme fand. Stellt das in einem Zeitraum von 9 Jahren entstandene Werk auch keine straffe innere Einheit dar, so ist es doch eines der schönsten Zeugnisse für jene wahre deutsche Romantik, die sich nirgends im idyllisch-märchenhaften erschöpft, sondern immer zum wesenhaft-geistigen vorzudringen bemüht ist. Darum geht auch Schumann vom mystisch-hymnischen Ausklang des 2. Teiles aus und nicht wie alle anderen Versuche von der Faust-Gretchen-Tragödie.

Die starke musikalische Persönlichkeit Helmut Seidelmanns kam dann noch in einer ungemein blutvollen, das schöpferisch-mystische Werden ihrer Entwicklungen naturhaft-gläubig aufbauenden Aufführung der „Fünften" Bruckners in der Originalfassung, der D-dur-Symphonie von Beethoven, der symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung" von Richard Strauß und der „Pathétique" von Tschaikowsky fesselnd zum Ausdruck.

Von den Solisten der 8 Konzerte seien in erster Linie die Altistin Gertrude Pitzinger, Prof. Georg Kulenkampff mit Dvořáks zum ersten Male in Dessau erklingenden a-moll-Violinkonzert, Prof. Edwin Fischer mit dem d-moll-Konzert von Brahms und Isabella Schmitz mit dem Concerto gregoriano von Respighi erwähnt. Prof. Peter Raabe errang sich als Gastdirigent einen starken Erfolg mit der schon genannten Partita von David, den Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven und der D-dur-Symphonie von Brahms. Das Orchester erwies in allen Konzerten eine ungemein entwickelte Spielkultur.

Sehr belebend auf das Dessauer Musikleben wirkten auch in diesem Jahre die Kulturabende des jungen Geigenvirtuosen Wolfgang Wüstinger, der seine Sonaten-Abende in diesem Jahre mehrfach zu Trio-Abenden unter Hinzuziehung von Otto Donath (Klavier) und Fritz Schiering (Violoncello) erweiterte. Es gab bei ihm zu hören einen Brahms-Abend mit dem Horntrio und dem c-moll-Trio, einen Balladen-Abend des Dessauer Baritons Walter Schulze in der Umrahmung der Trios in b-moll von Volkmann und Es-dur von Schubert, einen „Musik des Auslands" überschriebenen Abend mit Werken von Respighi, Mussorgsky, Othmar Schoeck und César Franck, sowie eine „Kammermusik" mit den Klaviertrios in B-dur op. 97 und 99 von Beethoven und Schubert. Dazwischen erklang ein formgestrafftes und interessantes Duo für Violine und Klavier des Dänen Jens Laurson Emborg. In dem „Dessauer Abend" gab es abermals eine Fritz Schulze-Uraufführung, die Suite für Violine und Klavier in a-moll. Das Werk versucht mit einfallsreichem Geschick die alte Suitenform mit neuem Geist zu füllen und der Hausmusik neues Blut zuzuführen. Acht romantisch-schlichte Lieder des Dessauer Komponisten Otto Wüstinger wurden am gleichen Abend uraufgeführt. Der in diesen Programmen zum Ausdruck kommenden vorbildlichen und verantwortungsbewußten Kunstgesinnung entsprach in allen Fällen die Ausführung, wobei sich besonders der schöne und gehaltvolle Violinton Wolfgang Wüstingers erfreulich entwickelt zeigte. Das Amt Feierabend der NSG „Kraft durch Freude" in der Deutschen Arbeitsfront, dessen Arbeit hier von dem idealgesinnten und ideenreichen Kreiswart Oster geleitet wird, trat zunächst mit drei Veranstaltungen hervor, denen noch etwas die Unterstützung der Hörer fehlte: einer musikalischen Feierstunde mit Günther Schulz-Fürstenberg, einem Konzert des Magdeburger Madrigalchors und einem deutsch-italienischen Musikabend von Frieda Langendorf-Tränckner und Erich Kindscher (Danzig), von denen der ausgezeichnete Geiger früher der Kapelle des Dessauer Friedrich-Theaters als erster Konzertmeister angehörte, während die Pianistin vom Rundfunk her gut bekannt ist.

An weiteren Veranstaltungen gab es noch Lieder-Abende Dessauer Künstler (Walter Schulze und Marianne Schroeder), einen Chopin-Abend Raoul Koczalskis, einen Schubert-Abend Christine Werners, der beliebten heimischen Pianistin und Klavierpädagogin, ein Konzert der Dessauer Sopranistin Hanna Siebers in Gemeinschaft mit dem neuen Dessauer Konzertmeister Wolfgang Stavenhagen und der Pianistin Christine Meyer, sowie eine Buxtehude-Feier in der Marien-Kirche unter Prof. G. Preitz. Auch den aufstrebenden Talenten wurde mehrfach Gelegenheit zur Betätigung gegeben, die Chorvereinigungen traten mit ihren regelmäßigen Veranstaltungen hervor, und auch die Musikschulen ließen sich hören. So ergibt sich das Bild eines reich geschichteten Musiklebens, das durch die eingangs gestreiften Maßnahmen noch an Gerichtetheit und Einfluß gewinnen dürfte. Dr. Hans Georg Bonte.

DRESDEN. Im Dresdner Opernhaus gab es einen sehr hübschen Ballett-Abend mit einem von Ballettmeisterin Valerie Kratina angeordneten Wiener Tanzspiel zu Musik von Johann und Joseph Strauß als Höhepunkt. Musikalisch wurde der Abend bedeutsam durch die Uraufführung einer Tanzsuite von KM Ernst Richter. Daß Richter viel Sinn für tänzerischen Rhythmus hat, weiß man schon von den Volksszenen seiner Oper „Taras Bulba" her. Dazu kommt überlegene Beherrschung des Orchesterklangs und eine melodische Begabung, die eindringliche Kantilene zu finden weiß. Man könnte sich diese Tanzsuite — ein wenig bearbeitet — sehr gut als ein sinfonisches Konzertstück denken.

Im übrigen wurden im Opernspielplan einige

Standwerke aufgefrischt: „Bajazzo“ und „Cavalleria“ und vor allem Verdis „Othello“ in einer prachtvollen, pompösen musikalischen Ausarbeitung durch Prof. Karl Böhm. Margarete Teschemacher war eine gesanglich ideale Desdemona, als Othello und Jago hatten abwechselnd Torsten Ralf und Tino Pattiera, sowie Paul Schöffler und Robert Burg starken Erfolg. Eine ganz aus dem Geist der glutfarbenen Musik geschaffene Inszenierung von Max Hofmüller mit Bühnenbildern von Adolf Mahnke tat ein übriges, den Abend höchst eindrucksvoll zu machen. Das Dresdner Wagnerensemble hat neuen Ausbau erfahren dadurch, daß Paul Schöffler erstmalig einen lyrisch warmgetönten, sehr liebevoll als Charakterbild ausgearbeiteten Sachs sang, und Rudolf Dittrich einen stimmlich reichen, strahlenden, auf edle ruhige, fast bayreuthische Linie angelegten Lohengrin auf die Szene stellte. Beide Verkörperungen werden wohl bald durch Gastspiele im deutschen Bühnenleben weiter bekannt werden.

Im Konzertsaal gab es noch allerhand groß oder intim angelegte Ereignisse. Winter und Sommer scheiden sich im Dresdner Musikleben neuerdings mehr durch die äußere Umrahmung der Ereignisse als durch deren Zahl und Art. Typische Sommerveranstaltungen sind die Freiluft-Serenaden der Dresdner Philharmonie unter Paul van Kempen im Zwinger, die meist Mozart und seinem Kreis gewidmet sind, oder Kammermusikveranstaltungen in einem unserer schönen Elbschlösser, oder große Konzerte im sommerlichen Ausstellungspalast. Ein bejubeltes Gastspiel gaben noch einmal die Münchner Philharmoniker unter Hauseggers Leitung mit einem reif gestalteten Klassikerabend, der Schuberts große C-dur-Sinfonie als Höhepunkt brachte. An der Spitze der Staatskapelle erschien als Gastdirigent Carl Schuricht, der die „Siebente“ von Bruckner in einer besonders als Klangeindruck überwältigenden, aber auch im architektonischen Bau beglückend klaren Verlebendigung bot und stürmisch gefeiert wurde.

Und noch ein aufsehenerregendes Dirigentengastspiel wäre zu verzeichnen. Da kam ein zweiundzwanzig Jahre alter kleiner Provinz-Kapellmeister, dirigierte die Dresdner Philharmonie mit Kammersänger Rudolf Bockelmann und Konzertmeister Willibald Roth als Solisten und hatte an der Stelle, an der zuletzt Mengelberg und Knappertsbusch als Gastdirigenten gestanden hatten, mit Werken von Weber, Spohr und Wagner einen stürmischen Erfolg, der von der einheimischen Kunstbetrachtung mit herzlichster Zustimmung und kühnen Prophezeiungen gebucht wurde. Ich kann dazu nichts sagen, denn es handelt sich um meinen Sohn Hans Heinrich Schmitz. Die nimmermüde Philharmonie hat inzwischen schon ihren stets sehr begehrten sommerlichen Beethoven-Zyklus begonnen, der unter Paul van Kempens Leitung bekannte und minder bekannte Werke des Großmeisters in vollendeter Ausarbeitung bringt und als Solisten diesmal eine ganze Batterie größter Kanonen auffahren läßt: Edwin Fischer, Kulenkampff, Kempff, Erdmann, Höhn — um nur einige zu nennen.

Von fremden Kammermusikvereinigungen hatten ganz besonderen Erfolg das Strub-Quartett mit einem Beethoven-Abend und das Stroß-Quartett, das den Meisterpianisten Claudio Arrau in seiner Gefolgschaft hatte und ein zahlreiches Kennerpublikum durch einen Schubertabend mit dem Forellenquintett als Höhepunkt beglückte. In einem Konzert des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen führte sich die westdeutsche Konzertsängerin Heddy Voß-van Riesenbeck mit Liedervorträgen erfolgreich in Dresden ein. Mehrmals waren auch auswärtige Chorvereinigungen zu Gast. Einen großen Erfolg gewann der Stockholmer Männergesangverein „De Svenske“. Er hatte gute Stimmen einzusetzen und besitzt in Emil Carelius offenbar einen ausgezeichneten musikalischen Erzieher. Aus den vorgetragenen schwedischen Gesängen sprach sehr eindringlich vor allem die Verbundenheit nordischer Tonkunst mit Naturstimmungen. Auf einer Großdeutschlandfahrt kam auch der Königsberger Lehrergesangverein zu uns. Auch er gewann die Hörer sofort durch den Reichtum an gesundem Stimmbesitz mit hellen Tenören und orgelmäßigen Bässen, und auch er brachte Heimatkunst mit in Form schwerblütiger, aber aus tiefem Empfinden geborener ostpreußischer Gesänge. Ein sudetendeutscher gemischter Chor aus Bodenbach vermittelte in grundmusikalischer Art Volkslieder seines engen Kulturkreises, die im Zeichen der politischen Zeitereignisse besondere Stimmungskraft hatten. Im einheimischen kirchlichen Chorwesen hat nun der Kreuzchor wieder die Führung übernommen, nachdem seine Betätigung durch Erkrankungen eine zeitlang gehemmt gewesen war. Kreuzkantor Prof. Rudolf Mauersberger tritt nach wie vor vorbildlich auch für zeitgenössisches Schaffen ein. So brachte er unlängst die Uraufführung eines chorischen „Vaterunsers“ von dem hochgeschätzten einheimischen Pianisten und Komponisten Walter Petzet und kürzlich noch die Erstaufführung einer Pfingstkantate von Eberhard Wenzel, die durch einige fast Pfitznerische Züge spätromantischer Besinnlichkeit fesselte.

Prof. Dr. Eugen Schmitz.

GERA. Im 4. Anrechtskonzert des Musikalischen Vereins lernten wir als Austauschdirigenten den Holländer Fritz Schuurman (Haarlem) kennen. Sein Auftreten weckte nicht nur Interesse, sondern ist als eine Besonderheit zu werten. In Beethovens „Coriolan“ - Ouvertüre spürte man den gestaltenden urmusikalischen Men-

schen, der diesen Beethoven, dem er ja als Niederdeutscher stammverwandt ist, in wuchtiger Größe erstehen ließ. Weit stärkeren Kontakt gewann er mit der Reußischen Kapelle in der Wiedergabe der Ouvertüre „Cyrano de Bergerac“ von Johann Waagenar-Utrecht. In ihr kommt im musikalischen Erschauen die von Rostand dichterisch gezeichnete Gestalt zu orchestraler Formung. Außerordentlich fein in den musikalischen Ausdrucksmitteln die einzeln hervortretenden Charakterzüge des Cyrano de Bergerac, die teils in melodische Momente gekleidet sind. Die Ouvertüre weist in ihrer kompositorischen Anlage eine höchst interessante musikalische Faktur auf; mit großen orchestralen Mitteln arbeitend, die sich auf einer reich differenzierten Instrumentation aufbauen; besonders hervortretend die einzigartige Verwendung der Bläsergruppen, die äußerst wirkungsvoll in Gegensatz zu dem Streichkörper gestellt werden. In der Auflockerung der stark verzweigten Instrumentation und Herausarbeitung der musikalischen Linienführung erwies sich Fr. Schuurman, von jugendlichem Temperament erfüllt, als ein Orchesterdirigent ersten Grades, der das Ganze voll beherrscht und das Orchester zu Höchstleistungen mitzureißen verstand. In der musikantisch wahrhaft nachschaffenden Gestaltung der Dvořákschen Sinfonie e-moll („Aus der Neuen Welt“) kam der Gastdirigent zu der vollen Höhe seines orchestral-führenden Könnens. Hierin offenbarte er eine Lebendigkeit der Auffassung und eine rhythmisch wie dynamische Gestaltungskraft, die geradezu emporreißend wirkte. Überraschend reizvoll, wie er das Orchester dirigierend mitnahm; fabelhaft die Gestaltung der Pianos, wie wir diese so fein abgedämpft von der Reußischen Kapelle bislang selten hören konnten. Die Dvořák-Sinfonie, die Frits Schuurman frei aus dem Gedächtnis dirigierte, wurde durch ihn zu einem musikantischen Erlebnis, das Beifallsstürme der hingerissenen wie begeisterten Zuhörerschaft auslöste. „Die heilige Elisabeth“, Volksoratorium von Joseph Haas-München, bildete den Abschluß der Konzertreihe des Musikalischen Vereins. Ein Werk, bei dessen musikalischer Eingebung Haas ein Holzschnitt Albrecht Dürers vorgeschwebt haben muß, das, rein ideenhaft erfaßt und beleuchtet, das Hohelied der aufopfernden, allbarmherzigen und alles umfassenden Liebe göttlichen Ursprungs im durchaus überkonfessionellen Sinne darstellt. Den Chören liegt hierbei die Hauptaufgabe ob. Prof. Heinrich Laber hatte diesen eine mehr als eindringliche Vorbereitung angedeihen lassen. In klanglich schön fließender Entwicklung gelangten die einstimmigen Hymnen, die dem vorreformatorischen Kirchengesang entsprechend gestaltet sind und in denen der Melodiker Haas nachschaffend zu bester Geltung kommt, wobei auf ein wohlgebundenes Legato geachtet wurde, zu Gehör. Die handlungsbetonten Chöre, soweit diese gemischtchörig sind, haben gesanglich intervallmäßig allerlei Schwieriges an sich; sie fanden eine chorkulturliche Wiedergabe von ausgesuchter Durcharbeitung und Ausfeilung; ferner tonal sicher, klanglich gerundet und deklamatorisch sinngemäß gestaltet. Die Männerchöre, einstimmig gehalten und in hohen Lagen sich bewegend, kamen treffsicher und mit gut akzentuiertem Vortrag zur Ausführung. Ausgezeichnet die Kinderchöre, responsorienartig und psalmodierend gehalten, die von Schülerinnen der Hans Schemm-Schule in vorbildlicher Wiedergabe — sicher im Einsatz, klanglich schön gebunden und vollverständlich in der Aussprache — gesungen wurden. In der Wechselwirkung der verschiedenen Chöre wurde in das Ganze eine dramatisch unterscheidende Belebung hineingebracht. Rhythmisch und dynamisch wurden dank der eingehenden Vorbereitungsarbeit Heinrich Labers alle nur denkbaren wirkungsstarken klanglichen wie deklamatorischen Möglichkeiten herausgeholt. Die Chöre hatten an dem nachhaltigen Gesamterfolge einen unzweifelhaft wesentlichen Anteil. Martha Schilling-Berlin, die über einen weichen aber vollen wie gerundeten, in allen Lagen gleich ergiebigen Sopran verfügt, sang die Solo-Partie der Elisabeth, mit der sie eine gesangskünstlerische Leistung von ausgesprochener Kultur bot. Die Reußische Kapelle spielte den orchestralen Part unter Labers zusammenfassender Leitung mit bester Einfühlung; rhythmisch straff und packend gestaltet der impressionistisch gehaltene Pestreigen. Mit dieser eindrucksstarken Wiedergabe des Haasschen Volksoratorium vollbrachte Prof. Heinrich Laber eine bedeutsame künstlerische Tat, die seine überragenden Dirigiereigenschaften ins hellste Licht rückten.

Die im Rahmen der Jubiläumsspielzeit veranstaltete Festliche Woche des Reußischen Theaters brachte u. a. ein Ungarisches Konzert der Reußischen Kapelle, das der 1. Kapellmeister der Kgl. Oper in Budapest, Janos Ferencsik, leitete. Vorwiegend wurde ungarische zeitgenössische Musik geboten, wie die Suite für Orchester, Werk 19, von Ernst v. Dohnanyi, wechselvoll musikalisch erfunden und von instrumental leuchtender Farbigkeit, die „Tänze aus Galanta“ von Zoltan Kodaly, ungarisch-volkstümlich, in wechselnden musikalischen und rhythmischen Stimmungen sich bewegend, und „Ungarische Bauernlieder“ von Bela Bartók, die mehr von slawischen Stilelementen erfüllt sind. Franz Liszts sinfonische Dichtung „Les Préludes“ und Hektor Berlioz' „Ungarischer Marsch“ rundeten die Vortragsfolge ab. Janos Ferenczik ist ein von Temperament geladener Dirigent, der sich dabei als ein glänzender und musikalisch empfindungsvoller Beherrscher des Orchesterapparates erweist; er riß die Reußische Kapelle, die fabelhaft diszipliniert und voller Ausdrucksvermögen unter ihm musizierte, zu ganz hervorragenden Leistungen hin.

Der ſchwediſche Studentenchor aus Lund trat auf ſeiner Konzertreiſe, die dieſen durch Thüringen, Süddeutſchland und das Rheinland führte, auf Einladung des Thüringen-Kontors der Nordiſchen Geſellſchaft, zuerſt in Gera auf. Der Chor, der auf eine ſängeriſche Überlieferung von über 100 Jahre zurückblickt, hatte ſeine Vortragsfolge überwiegend auf die Wiedergabe ſchwediſcher Volkslieder abgeſtellt, zu denen ſich Chöre lyriſcher Art geſellten, wie wir ſie im deutſchen Männergeſang noch aus der Vorkriegszeit her kennen. Der unter der Leitung von Dom-KM Joſef Hedar-Lund ſtehende Studentenchor, mit 30 Sängern, metalliſch-helle Tenöre und tiefe, ja orgelnde Bäße, beſetzt, fiel vor allem durch ſeine muſterhafte wie vorbildliche Sängerdiſziplin auf. Vollverſtändliche Ausſprache ſowohl im ſchwediſchen als auch im deutſchen Text. Hervorzuheben ſind ferner eine unbedingt zuverläſſige tonale Sicherheit, ein vollgerundeter und in ſich geſchloſſener Zuſammenklang, teils von orcheſtraler Wirkung, und eine aus Geiſtigem kommende muſikaliſierte Deklamation. Alles in allem: eine ſeit Jahrzehnten gepflegte und geradezu beiſpielhafte Chorkultur.

Das Roſen-Quartett, eine Kammermuſik-Vereinigung von Mitgliedern der Reußiſchen Kapelle, bereicherte unſer Muſikleben durch die Veranſtaltung zweier Kammermuſikabende. Im Herbſt wurde das Streichquartett, das von Lebensfreude ſprühende Jagd-Quartett von Mozart, Beethovens Streichquartett, Werk 18 Nr. 6, und Robert Schumanns Klavierquintett, Werk 44, geboten. In der letzteren Darbietung geſellte ſich zu der Quartett-Vereinigung die einheimiſche Pianiſtin Johanna Spiller. Im Februar wurde der vierte Kammermuſikabend ausgeſtaltet mit der Wiedergabe von Brahms' Streichquartett c-moll, Werk 51, Nr. 1 und das Streichquintett, Werk 163, in C-dur von Franz Schubert. Dieſe Kammermuſik-Vereinigung erfreut ſich ob ihrer gerundeten Darbietungen, die ein wahrhaft nachſchaffendes Muſizieren in ſich ſchließen, immer ſteigender Beteiligung an ihren Kammermuſikabenden, die eine bislang ſchmerzlich offen gebliebene Lücke im Geraer Muſikleben ausfüllen.

Artur Breitenborn.

HAMBURG. Die Opern-Uraufführung-Serie der „tragiſchen Vorzeichen" an der Hamburgiſchen Staatsoper — Zillichs wegweiſender Einakter „Das Opfer" (das nach den paar Januar-Aufführungen leider in der Bühnenverſenkung verſchwand) und Gianninis konventioneller Dreiakter „Das Brandmal" (über deſſen Uraufführung wir in dieſem Heft geſondert berichten) — ſie wurde zum Spielzeit-Ausklang heiter kontrapunktiert durch die Neueinſtudierung von Lehárs „Luſtiger Witwe". Auch an dem „ſeriös vorbelaſteten" Kunſtinſtitut an der Dammtorſtraße bevorzugt man ſeit Jahren das heitere Muſenelement und bekundet damit auch den Willen zur volkstümlichen Breitenwirkung. Da die zeitgenöſſiſche Operette brach liegt (ſelbſt die Beſtrebungen der Münchener, vom Staate ſubventionierten Operette landen mit „1002. Nacht", wie ein Hamburger Gaſtſpiel zeigte, in der Schau-Revue), flüchtete man in die Vergangenheit und verſuchte dem überwundenen Vorkriegsmilieu durch ein ſpritziges Kabarett im dritten Akt (Text: Hans Freund, Muſikarragement: Norbert Schultze) ſowie durch eine verſchwenderiſche Ausſtattung zu einem wirkſamen modernen Kolorit zu verhelfen, was auch, vom aufnahmewilligen Publikum her betrachtet, ein hundertprozentiger Erfolg wurde. Trotzdem: die Problematik des heutigen Operetten-Spielplans iſt damit nicht aus der Welt geſchafft.

Ein beſonderes choriſches Ereignis wurde das Konzert, das der Hamburger Caecilien-Verein unter Leitung von Conrad Hannß alljährlich veranſtaltet. Wieder fiel die Gewähltheit des Programmes auf. (Es gab u. a. Verdis herrliche „Vier geiſtliche Stücke".) Schon die Preſſe-Stimmen, die der Verein von ſeiner vorjährigen Berliner Gaſtſpielreiſe mit nach Hauſe brachte, ließen aufhorchen. In der Tat, der Caecilienverein hat ſich ſeit dem letzten Mal, wo wir ihn hörten, zu einem Hamburger Spitzenchor entwickelt, der die „Vormachtſtellung" anderer hieſiger gemiſchter Chöre, wie unſere Sing-Akademie und der Hamburger Staatschor es ſind, arg bedrängt. Ein ausgewähltes Stimmenmaterial ſowie ein muſikaliſch hochbegabter Dirigent brachten dieſe künſtleriſch imponierende Ausreifung hervor. Wie alljährlich, ſo fanden auch in dieſem Jahr in Hamburg wiederum evangeliſche Kirchenmuſiktage ſtatt, die inzwiſchen bereits ſich eine gewiſſe traditionelle Verbindlichkeit erworben haben und heute auch durch eine Ausbildungsſtätte wie die jüngſt gegründete Hamburger Kirchenmuſikſchule ausſchlaggebend eingeſtützt werden. Doch auch im geiſtlichen Milieu herrſcht, wie im weltlichen (ſiehe die Operette), die muſikaliſche Zeitkriſe. Liturgiſche Problematik, das gottesfürchtige Ringen im „öffentlichen" und im „privaten" Raum (Turmmuſiken, Kirchenſchiff) kamen auch in dem diesjährigen Programm, das das Hamburger Amt für Kirchenmuſik innerhalb der evangeliſchen Landeskirche aufgeſtellt hatte, zum ſichtbaren Ausdruck. Da es auch die Macht der Kirche heute nicht vermag, ſo ohne weiteres einen eigenen muſikaliſchen Lebensſtil hervorzuzaubern (das Programm war, trotz einiger Uraufführungen, mehr oder weniger ein Abklatſch des vorjährigen), möge hier ein kritiſches Einſteigen in die Einzelheiten der Tagung erſpart bleiben. Heinz Fuhrmann.

HILDESHEIM. (Otto Dunkelberg, Meſſe UA.) Der Paſſauer Domorganiſt Otto Dunkelberg, der die größte Orgel verwaltet, die es überhaupt

gibt, hat zu dem 900jährigen Todestag des Hildesheimer Biſchofs Godehard eine Meſſe komponiert, die am 29. Mai in der wundervollen Godehardi-Baſilika in Hildesheim während des Pontifikalamtes ihre Uraufführung erlebte. Dunkelberg hat in ſehr geſchickter und kunſtvoller Weiſe der Meſſe drei geiſtliche Geſänge zu Grunde gelegt, die an bedeutungsvollen Stellen erſcheinen: 1. die Antiphone Sacerdos et pontifex, die auch in die evangeliſche Kirchenmuſik übergegangen iſt und zu dem doriſchen Choral „Chriſt iſt erſtanden“ die Melodie gegeben hat. Nach dieſer Antiphone, die gleich zu Anfang und am Beginn des Schlußſatzes erklingt, hat Dunkelberg ſeine Meſſe Sacerdos et pontifex genannt. 2. Die Hymne Iste confessor, deren Eingangsmelodie das Grundmotiv für das Gloria abgibt, und 3. das „Godehardilied“, das von einem ehemaligen Organiſten der Godehardikirche Liſte komponiert worden iſt.

Die Meſſe iſt für vierſtimmigen gemiſchten Chor, vier Soloſtimmen, Orcheſter und Orgel komponiert und nimmt eine halbe bis dreiviertel Stunden in Anſpruch. Die Chöre baſieren im weſentlichen auf dem Gregorianiſchen Geſang, die Soloſtimmen und namentlich die Begleitung, die zum großen Teil von Bläſern ausgeführt wird, erſchließen ſich vielfach modernerem Tonempfinden. Doch iſt es dem Komponiſten gelungen, dank des innigen religiöſen Gefühls, das die Meſſe durchzieht, und des namhaften kompoſitoriſchen Könnens, mit dem alle Schwierigkeiten gemeiſtert werden, ein einheitliches Werk zu ſchaffen, das über die ephemere Bedeutung hinaus einen Platz in der katholiſchen Kirchenmuſik zu behaupten verdient.

Im K y r i e führt der Komponiſt ſeine Streitkräfte mit kluger Zurückhaltung nacheinander auf, um ſie dann nach einem friſchen Zwiſchenſpiel vielſtimmig zuſammengehen zu laſſen. Im G l o r i a behaupten namentlich die Soloſtimmen das Feld. Ein beſonderer Glanz fällt auf die Worte adoramus te, qui sedes ad dexteram patris und tu solus, während die Anrufung Jeſu Chriſte mit einem leuchtenden Heiligenſchein umgeben wird. Der Schluß des Gloria, cum sancto spiritu, wird fugato vorgetragen.

Das Kernſtück der Meſſe iſt das C r e d o, und das Kernſtück dieſes S a t z e s wiederum der zweite Teil. Die Myſtik der Menſchwerdung Chriſti iſt in wunderbar zarter und ernſter Weiſe durch ein Altſolo mit Cellobegleitung wiedergegeben, während die Violine das oben erwähnte Godehardslied leiſe erklingen läßt. Für das Leiden und Sterben des Erlöſers hat Dunkelberg ergreifende Töne gefunden, während die Mahnung an das Jüngſte Gericht ſich ſchwer und wuchtig aufreckt. Eine friſche, kraftvolle Fuge auf die Worte Et vitam venturi saeculi. Amen, in die die Trompete ſieghaft das Godehards, lied hineinſchmettert, ſchließt den Satz machtvoll ab. Das S a n c t u s iſt kurz gehalten und ſteht in ſeinem in langen Akkorden ruhenden und von Trompeten begleiteten erſten Teil im Gegenſatz zu dem leicht beſchwingten, fugierten Hosanna in excelsis.

Sehr ſtimmungsvoll iſt das B e n e d i c t u s. Ein feierliches Vorſpiel, in dem das Cello das Wort führt und die anderen Inſtrumente eine ſtrahlende Begleitung herumlegen, öffnet den Soloſtimmen den Weg, die zum Teil in kühn modulierenden Klängen den Boten des Herrn ſegnend empfangen. Erſt in den Schlußworten geſellt ſich der Chor hinzu und läßt in andachtsvoller Stimmung, die im Orcheſter nachhallt, den Teil ausklingen.

Wie es oft in Meſſekompoſitionen geſchieht, ſo greift auch in der Dunkelbergſchen Meſſe das A g n u s D e i auf den 1. Satz zurück. Dieſer Schlußſatz iſt ſehr wirkungsvoll aufgebaut, die Soloſtimmen ſetzen nacheinander ein, wobei namentlich der Sopran ergreifend die Bitte miserere nobis ausſpricht. Die Schlußworte dona nobis pacem ſind zu einer kraftvollen Fuge geſtaltet. Noch einmal erſchallt das Godehardslied in der Oboe und der Hymnus Iste confessor, von ſchmetternden Trompeten geblaſen, und ſo klingt das gediegene Werk eindrucksvoll und mächtig aus.

Um die Wiedergabe der Kompoſition haben ſich der Kirchenchor von St. Godehardi unter ſeinem Dirigenten Otto W e b e r und die Soliſten mit ſchönſtem Erfolg bemüht. Prof. Fritz v. Jan.

JENA. Die Akademiſchen Konzerte (Leitung: Univ.-MD Rudolf V o l k m a n n) brachten in dieſem Winter mehrere Ur- und Erſtaufführungen, unter denen zwei neue Werke von Gottfried Müller merklich hervortraten. Die Serenade für Kammerorcheſter: „Abſchied von Innsbruck“ beſteht aus Variationen über das Lied „Innsbruck, ich muß dich laſſen“. Schmerzvolle Abſchiedsſtimmung klingt als Grundton durch das ganze Werk, welches trotz der Beſchränkung auf wenige Inſtrumente klanglich äußerſt reizvoll und vielſeitig iſt. Der 1. Satz des „Konzertes für großes Orcheſter“ zeigt bei ſtärkerem inſtrumentalen Aufwand die gleiche Freude an kontrapunktiſcher Arbeit. Die Muſik iſt zwar durchaus linear empfunden, aber ohne jede Berechnung oder Künſtlichkeit. Vielmehr hat man ſtets den ſtarken Eindruck eines überſprudelnden muſikaliſchen Empfindens, welches in den polyphonen Formen Geſtaltung ſucht. Mit großem Erfolg brachten Max S t r u b und Ludwig H o e l ſ c h e r das neue, kammermuſikaliſch außerordentlich reizvolle Duo für Violine und Cello von Hans Pfitzner zur Aufführung. Ein Kompoſitionsabend von Franco A l f a n o gab wertvolle Einblicke in das muſikaliſche Schaffen des heutigen Italien. Beſonders ſtarken Eindruck hinterließ eine von Alfano ſelbſt mit dem Geiger Enrico P i e r a n g e l i geſpielte Sonate und eine Reihe tief empfundener Lieder, von Paola della

Torre prachtvoll gestaltet. Das Spiel des Quartetto di Roma fesselte insbesondere durch die prächtige Ausgestaltung des Klangbildes (Debussys g-moll) und durch die leidenschaftlich empfundene, jedoch formal gebändigte Wiedergabe von Beethoven (op. 130) und Schumann (Quintett Es-dur mit R. Volkmann am Flügel). Zweimal konzertierte das Strub-Quartett; mit einem Schubert-Abend (G-dur op. 161 und Forellenquintett mit R. Volkmann) und mit den drei Quartetten des op. 59 von Beethoven. Namhafte Solisten gaben Gastrollen: Tiana Lemnitz, die sich als feinfühlige Liedgestalterin erwies, Wilh. Kempff, dessen außerordentlich plastisches Spiel in der Wiedergabe von Brahms' d-moll-Konzert zu tiefem Erlebnis wurde, Max Strub und Ludwig Hoelscher, die mit der fesselnden Wiedergabe des Doppelkonzertes von Brahms einen außergewöhnlichen Erfolg erzielten, endlich Alfred Cortot, dessen abgeklärte Kunst mit Schumann (Symphonische Etuden, Kinderszenen) und Chopin (Sonate b-moll, Scherzo b-moll) packende Eindrücke schuf. Zu erwähnen ist ferner die klanglich sehr fein ausgestaltete Wiedergabe der II. Symphonie von Brahms durch Rud. Volkmann mit dem Jenaer Symphonieorchester. Die Aufführung der „Semele" von Haendel bestätigte wieder die Leistungsfähigkeit des Philharmonischen Chores, mit welchem Volkmann eine in allen Teilen gelungene und sauber ausgearbeitete Wiedergabe dieses Oratoriums erreichte. Solisten waren: Hilde Wesselmann, Lore Fischer, Heinz Matthéi, Günther Baum. Die von Ernst Schwaßmann geleiteten Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters brachten gleichfalls eine reiche Fülle klassischer und neuer Musik. Darunter befanden sich: Joseph Haas: Variationensuite über ein Rokoko-Thema, M. Raebel: Suite „Aus Norwegen", Sibelius: Violinkonzert d-moll, Georg Goehler: Passacaglia über ein Händel-Thema, Dransmann: Sinfonische Musik für Orchester, Respighi: Antike Tänze und Arien, Jos. Haas: Zum Lobe der Musik und Richard Wetz: Traum-Sommernacht (vom Lyzeumschor unter Fritz Spindlers Leitung aufgeführt). Gastkonzerte bekannter Solisten verliehen diesen Konzerten noch besondere Anziehungskraft. Wir hörten Ludwig Hoelscher (Haydn, Cellokonzert), Elly Ney (Beethoven, Es-dur-Konzert), Max Martin Stein (Chopin, f-moll), Georg Kulenkampff (Beethoven, Violinkonzert). Der Konzertmeister des Orchesters Siegfried Wengert spielte das E-dur-Konzert von Bach. Die Aufführung der Symphonien: Bruckner (I.), Beethoven (VI.), Mozart (Es-dur), Tschaikowsky (V.) vervollständigen das Bild. Ernst Schwaßmann hat in steter Probenarbeit das vor 4 Jahren gegründete Orchester technisch und klanglich außerordentlich gefördert. Es stellt bereits einen leistungsfähigen Klangkörper dar, der auch schwierigen Anforderungen gewachsen ist. Das zeigte sich in der Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven, an der noch der Otto Schott-Chor beteiligt war, die sich zu einem beachtenswerten Erfolg gestaltete. Solisten waren: Lea Piltti, Ursula Lohse-Haffenrichter, Marius Andersen, Ewald Böhmer. Ein Konzert der Reihe wurde von GMD Paul Sixt als Gastdirigent geleitet.

Daß sich neben dieser großen Zahl von Konzerten, in denen großenteils auswärtige Solisten konzertierten, auch die einheimischen Kräfte regen, ist ein überzeugender Beweis für den starken Lebenswillen der ortsansässigen Musiker. Sehr zustatten kommt diesen die Neueinrichtung der „Stunde Jenaer Musiker", in der die heimische Musikpflege besonders gefördert werden soll. Bisher fanden drei Konzerte im Rahmen dieser „Stunde" statt. Das erste wurde von Lehrkräften des Konservatoriums bestritten. Der Geiger Karl Proß spielte die Sonate g-moll von Tartini und kleinere Stücke, Klavierlehrerinnen der Anstalt brachten Einzelvorträge und vierhändige Klaviermusik. Der zweite Abend ließ in Schumanns Phantasiestücken op. 73 den Klarinettisten Ernst Schwarz und die junge Pianistin Anneliese Betz zu Worte kommen. Ferner spielte Hilde Knopf als Uraufführung die Variationen für Klavier über ein Thema von F. Grothe aus dem Film „Das Schloß in Flandern" von Heinrich Funk-Jena. Georg Grosch leitete selbst die Uraufführung seiner äußerst wirksamen „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für großes Orchester", und Hans Fuchs sang drei Orchesterlieder von Heinrich Funk. Im dritten Abend führte die Heimatschule unter Leitung von Werner Matthes die Kantate von Spitta „Das Jahr überm Pflug" auf. Einen eigenen Violinabend gab Karl Proß mit dem Jenaer Symphonie-Orchester. Er spielte Konzerte von Nardini, Bach und Mozart. Einige Veranstaltungen der Bachgemeinde brachten einen Bach-Beethoven-Abend, ein Weihnachtskonzert und eine Max Reger-Feier. Eva Eickemeyer gab einen eigenen Liederabend mit vielseitigem Programm, sie erwies sich als Sängerin mit sympathischer und bildungsfähiger Stimme. Als Begleiter bewährte sich Lothar Kirsten. Herbert Becker aus Erfurt gab mit Paul Heddergott einen Violinabend; er spielte Bach und Beethoven (Kreutzersonate). Ein Abend des Kammertrios für alte Musik (Leitung: Karl Grebe) brachte eine interessante Folge wenig bekannter Musik von Buxtehude, Haydn, Rameau und Telemann. Ernst Weigel, Organist der Garnisonskirche, spielte in mehreren Abendmusiken alte und neue Orgelwerke. Die von Rudolf Volkmann eingerichteten und geleiteten Abendmusiken in der Stadtkirche boten mit Altem und Neuem reiche Anregung und Abwechslung. Der a cappella-Chor

ſang ungekürzt die Motette „Jeſu, meine Freude" von Bach. Beſonderes Ereignis wurde die Aufführung der e-moll-Meſſe von Bruckner (mit Begleitung von Blasorcheſter), deren Schönheit in dieſer Wiedergabe überzeugend zur Geltung kam. Ein Konzert des Leipziger Soloquartetts für Kirchengeſang feſſelte durch die Qualität der Ausführung ebenſo ſtark wie durch die Zuſammenſtellung des ſehr vielſeitigen Programms. Mit eindrucksvollen Orgelchorälen und Liedern kam der Zwickauer Organiſt Paul Gerhardt zu Wort. Durch dieſe Aufführung fand ſein Schaffen verdiente Anerkennung. Sehr zu danken iſt dem Sänger Hans Kunz aus Zwickau die tief empfundene Ausdeutung der Lieder. Der von Volkmann geleitete Jenaer Männergeſangverein brachte im Rahmen dieſer Abendmuſiken einen ſchwierigen, aber intereſſanten Chor von Paul Trötſchel-Jena „Ruf aus der Tiefe" und zwei Geſänge mit Bläſern von Heinrich Funk zur Uraufführung. Zur Vervollſtändigung ſei noch ein Gaſtkonzert von Heinrich Schlusnus und ein Konzert des ausgezeichneten ſchwediſchen Studentenchores aus Lund genannt, der Jena auf ſeiner Deutſchlandfahrt beſuchte.

Heinrich Funk.

KEMPTEN/Allgäu. Mit einem Klangkörper denkbar großen Ausmaßes und namhaften Soliſten hat der um das Muſikleben unſerer Stadt verdiente Chordirektor Dr. Lehrndorfer vor kurzer Zeit in der zweimal bis auf den letzten Platz beſetzten St. Antoniuskirche J. Seb. Bachs herrliche Matthäus-Paſſion aufgeführt. Die nach der inſtrumentalen wie vokalen Seite hin reſtlos befriedigenden Darbietungen wurden zu einem Höhepunkt im muſikaliſchen Leben Kemptens und zu einem Ereignis für das ganze Allgäu. Kammerſänger Prof. Karl Erb-Ravensburg (Tenor), Opernſänger Karl Margraf-Bautzen (Baß), Konzertſängerin Helma Panke-München (Sopran), Konzertſängerin Irma Drummer-München (Alt), ſowie die Inſtrumentaliſten: Organiſt Hans Aumüller-Kempten (Orgel), Pianiſtin Anny Schuh-München (Cembalo), KM Fritz Dürr-Kempten (Flöte), KM Erich Krauſe-Kempten (Oboe) und Konzertmeiſter Wilhelm Walchner-Kempten (Violine) bewährten ihren alten Ruf und ſchufen mit dem gemiſchten Chor „Liederkranz", dem kath. Kirchenchor St. Lorenz (beide Chöre: Dirigent Dr. Lehrndorfer), dem Knabenchor der Städtiſchen Singſchule (Dirigent: Oberlehrer Rothärmel) und dem verſtärkten Orcheſterverein (Dirigent: Dr. Lehrndorfer) eine ebenſo charakteriſtiſche, wie eindrucksvolle Geſamtleiſtung unter Dr. Lehrndorfers ſicherer Stabführung.

Der Orcheſterverein Kempten führte ferner unter ſeinem Leiter, Chordirektor Dr. Franz Lehrndorfer, unter Beiziehung erſter Bläſer der Kemptener Militärkapelle Kuhn am 1. Februar im vollbeſetzten großen „Kornhausſaal", dem hiſtoriſchen „Künſtlerheim", ein nach verſchiedener Hinſicht denkwürdiges Sinfoniekonzert aus, zu dem Gäſte ſelbſt aus weiter Umgebung ſich eingefunden hatten. Zwei neue von Geheimrat Dr. Sandberger aufgefundene Haydn-Werke: Nocturno Nr. 3 in G-dur und Unbekannte Sinfonie in D-dur, ſowie Mozarts köſtliche Jupiter-Sinfonie fanden an dieſem Abend eine ausgezeichnete Wiedergabe, von Dr. Lehrndorfer mit liebevollem Eifer betreut. Das Hauptintereſſe verdichtete ſich natürlich um den mit Recht gefeierten Gaſt, Univerſitätprof. Geheimrat Dr. A. Sandberger, der Haydns „Unbekannte Sinfonie in D-dur", die er in der Muſikbibliothek des kunſtverſtändigen Fürſtenhauſes Thurn und Taxis in Regensburg vorfand, für den Vortrag ſtilrein bearbeitet hatte und als ebenſo beſeelter wie feuriger Dirigent lebendig erſtehen ließ. Der bedeutſame Gelehrte wurde ſtürmiſch gefeiert und mit ſeinem ehemaligen Schüler, Dr. Lehrndorfer, wiederholt vor die Rampen gerufen. Fritz Gantner.

KIEL. (Oper.) Rückſchauend auf die Spielzeit 1937/38, die Mitte Juni beendet wurde, kann feſtgeſtellt werden, daß unſere Opernleute gediegene und immer verantwortungsbewußte Arbeit leiſteten. Alle Einſtudierungen trugen den Stempel ſorgſamer und damit erfolgbringender Vorbereitung. Eröffnet wurde die Spielzeit mit einer „Lohengrin"-Aufführung, die von Generalintendant Schulz-Dornburg in ziemlich freier, eigene Wege ſuchenden Weiſe inſzeniert worden war. Die Meinungen waren geteilt; die Wagnertreuen lehnten vieles ab, andere wieder ließen ſich durch den Reichtum an Regie-Einfällen überzeugen. Einmütig war dann wieder die Zuſtimmung, die den Aufführungen des „Holländer" und — ganz zum Schluß der Spielzeit — des „Triſtan" gegeben wurde. Beide Inſzenierungen, die Hans Siegle beſorgte, waren getragen von der genauen Kenntnis der Abſichten Richard Wagners und hatten überdurchſchnittliches Format. „Lohengrin" und „Triſtan" wurden von GMD Gahlenbeck muſikaliſch geleitet, der damit ſeine Berufung für die Nachgeſtaltung ſolcher Werke eindeutig erwies. Auch die Beſetzung der Solopartien war durchweg glücklich, wenn auch mehrfach Gäſte herangezogen werden mußten. Dodie van Rhyn (Ortrud, Senta, Iſolde), Rudolf Großmann (Telramund, Holländer, Kurwenal), Thorkild Noval (Lohengrin), Theodor Heydorn (Heinrich, Daland, Marke) boten tief durchdachte, in manchen Teilen glänzende Leiſtungen.

Neu für Kiel war Wolf-Ferraris Oper „Sly", die hier einen beachtlichen Erfolg erzielte, ſo daß man ſich allgemein wunderte, dieſes Werk nicht

häufiger auf den Spielplänen der Opernbühnen zu finden. Das wirklich gute Textbuch in der Überſetzung von Walter Dahms und die an herrlichen Epiſoden reiche, nie langweilige Muſik des Deutſch-Italieners, die beide der „Oper“ geben, was ihr zukommt, waren für dieſen Erfolg ebenſo zuſtändig wie die Leiſtungen der an der Aufführung beteiligten Kräfte. Gahlenbeck am Pult, Hans Siegle als Inſzenator und vor allem die beiden Darſteller der Hauptpartien (Thorkild Noval und Marianne Bergrath) konnten in einer ſtattlichen Reihe von Aufführungen verdiente Triumphe feiern. Mit viel Vergnügen wurde als weitere Neuheit die allenthalben erfolgreiche Oper „Schwarzer Peter“ von Norbert Schultze entgegengenommen. Fritz Bräuer und Fritz Stotzem als Vertreter der Hauptpartien, dazu der hochbegabte Karl-Heinz Straſſer als muſikaliſcher Leiter und die ſehr luſtige Inſzene Hans Siegles taten das ihre, um dem heiteren Werk unbeſchwertes Leben zu geben.

Aus der Reihe der ſonſtigen Aufführungen ragten durch beſondere Qualität hervor: „Roſenkavalier“ unter Gahlenbecks Leitung, Verdis „Othello“ und Mozarts „Figaro“ unter Leitung Paul Belkers. Belker wirkte zunächſt gaſtweiſe an unſerer Oper. Seine Dirigier-Erfolge brachten es mit ſich, daß er mit Beginn der kommenden Spielzeit an den führenden Platz im Kieler Muſikleben treten wird. „Figaros Hochzeit“ wurde in der Überſetzung von Siegfried Anheißer dargeboten und zwar in einer Form, die die augenblickliche Leiſtungsfähigkeit der Kieler Oper in hellſtem Lichte zeigte. Gerade bei der Einſtudierung dieſes Werkes zeigte ſich die Sauberkeit der künſtleriſchen Arbeit Belkers beſonders deutlich. Belkers muſikaliſche Auslegung ging Hand in Hand mit der wundervoll lebendigen und in manchen Teilen erfriſchend kühnen Inſzenierung des Generalintendanten Schulz-Dornburg. Von den ſingenden Kräften, die zum Erfolg beitrugen, müſſen genannt werden: Marianne Bergrath (Gräfin), Wally Mittelſtädt (Suſanne), Vicky Schimatzek (Cherubin), Fritz Bräuer (Figaro). Beſonders erfreulich war es, im Verlauf der Spielzeit feſtzuſtellen, daß gerade die Nachwuchskräfte mit ihren Leiſtungen ſchöne Verſprechungen für die Zukunft abgaben. Bei allen — Theo Riotte, Peter Schütte, Richard Holm, Eliſabeth Herbert, Charlotte Kaufmann — waren der Eifer und die künſtleriſche Gewiſſenhaftigkeit, mit der ſie ihren Aufgaben nachgingen, immer zu erkennen. Leider verlaſſen mehrere dieſer jungen Kräfte Kiel, um an anderen Bühnen in erſte Stellen zu rücken. Als zum Schluß der Spielzeit noch die Neueinſtudierung der Oper „Mignon“ vorgenommen wurde, ſchüttelten viele Opernfreunde die Köpfe ob der Notwendigkeit ſolchen Bemühens. Trotzdem: Es gab noch ausverkaufte Häuſer und einen ausgewachſenen Erfolg, der in erſter Linie der Inſzenierung Rudolf Großmanns zuzuſchreiben war. Großmann, unſer Heldenbariton, zeigte mit dieſer ſeiner erſten Regietat in Kiel, daß er ſich auf Neueinrichtung bereits verſtaubter Werke beſonders verſteht. KM Straſſer, ſein Helfer am Pult, gab wieder eine ſtarke Talentprobe ab; ihm dürften von nun an auch größere Aufgaben geſtellt werden.

Erwähnt ſei noch, daß das Kieler Stadttheater (in ſeiner jetzigen Form) und das Städtiſche Orcheſter in der eben abgelaufenen Spielzeit ihr 30-jähriges Jubiläum begingen, das ſelbſtverſtändlich gebührend gefeiert wurde. Das zur Zeit 58 Mitglieder zählende Orcheſter wird im nächſten Jahr weiter verſtärkt werden und ſtellt jetzt dank der Fürſorge der maßgebenden Stellen eine Orcheſtergemeinſchaft dar, die die weitere Aufwärtsentwicklung des Kieler Muſiklebens verbürgt.

Arthur Maaß.

LIEGNITZ. Die zweite Hälfte des Liegnitzer Konzertlebens 1937/38 zeigte in ihrer Geſtaltung erneut einen großzügigen Aufbau. Städt. Muſikdirektor Weidinger ſetzte die Reihe der Meiſterkonzerte fort, wir hörten aus dem Kreiſe der Romantiker ſeltene Werke wie Schuberts wohllautende Ouvertüre „Fierrebras“, Schumanns Jugendſinfonie, von H. Hilſcher-Liegnitz, in Partitur zuſammengeſtellt; packende Bilder bot K. Hammer in ſeinen „Fantaſien um Schubert“. Konzertmeiſter Röſeler offenbarte Beethovenſche Schönheit im D-Violinkonzert. Ein anderer Abend war Wagner gewidmet, deſſen Polonia-Ouvertüre, das Bacchanal a. d. „Tannhäuſer“, MD Weidinger Gelegenheit gab, ſein reiches, beſchwingtes Können zu offenbaren. Kammerſänger Watzke gab dem Abend eine beſondere Note. Das letzte Konzert bot in bunter Melodienfolge, mit dem Tenor Ernſt Groh als Gaſt, Werke von der „Ouvertüre bis zum Finale“.

Das aufs feinſte abgeſtimmte Kammerorcheſter zeigte ſein frohes Muſizieren in der Wiedergabe von Mozarts Serenade und Haydns „le matin“ wie Niemanns Rokokoſuite.

Fr. Sentpaul vom Liegnitzer Stadttheater ſang Wolf-Lieder. Den Abſchluß des Konzertwinters bildeten auch in dieſem Jahre 3 Muſiktage als Höhepunkt künſtleriſchen Wollens. Das erſte Konzert in der Kaiſer Friedrich-Kirche wies im kleineren Rahmen ein Zuſammenwirken von Orgel und Orcheſter auf in F. Silbers Vorſpiel „Chriſt iſt erſtanden“ und Rheinbergers Konzert op. 137 mit F. Silber an der Orgel. Das Städt. Orcheſter bewährte ſich als gewandter Begleiter unter Weidingers Leitung. Silbers Kantate: „Auf meinen lieben Gott“ zeigte ſchlichte Schönheiten, die G. Arlt-Liegnitz offenbarte, ebenſo bewies ſich Arlt als tief empfindender Sänger in Bachs „Der Friede ſei mit dir“. Wilhelm Rudnicks

Osterchöre, Bachsche Vorspiele in Kauns Bearbeitung waren feinsinnige Wiedergaben.

Am zweiten Musiktag bezeugte in Beethoven-Trios das Elly Ney-Trio priesterliche Kunst. Am 3. Tage spielte Prof. Kulenkampff das der Musikwelt neugeschenkte Violinkonzert R. Schumanns mit virtuosem Können. Rich. Strauß' „Alpensinfonie" als stolzer Schluß zeigte noch einmal das feingepflegte Zusammenspiel des Städt. Orchesters, das hohe Können jedes Einzelnen unter ihnen, nicht zuletzt die energievolle, künstlerisch bedeutende Persönlichkeit seines Leiters H. Weidinger, der mit Einsatz seines ganzen Ich dem Liegnitzer Musikleben sich widmet. Die Einführungsvorträge, die MD Weidinger stets den Konzerten vorausschickte, fanden bei der Lebendigkeit der Darstellung eine immer größere Hörerschar.

Unsere Kapelle der „51er" ließ unter der hervorragenden Leitung von Stabsmusikmeister Pischel die wunderbare Musik der h-moll-Sinfonie von Schubert aufleuchten, Prof. Saal zeigte seine große Harfenkunst in Werken von Widor, Händel u. a.

GMD Adam besuchte mit seinem 90 Mann starken NS-Reichssinfonie-Orchester Liegnitz und zeigte die künstlerische Gestaltungskraft seiner Persönlichkeit in Werken von Weber, Wagner, Strauß u. a. Erwähnt sei auch noch der Violinabend von Konzertmeister Schulz-Berlin, der in der Wiedergabe Paganinischer Werke Bewunderung erregte.

Außer der einem musikfreudigen Hörerkreis in reicher Mannigfaltigkeit dargebotenen Instrumentalmusik wurde auch wertvolle Chormusik vermittelt.

Der Sängerkreis Liegnitz im DSB feierte sein 25jähriges Bestehen. In der Chormeistertagung sprach G. Arlt über das nordische Volkslied und das des dritten Reiches. Ein Chorkonzert zeugte von gewissenhafter, erzieherischer Arbeit der Dirigenten Arlt, Mehlig und Bialetzki.

Auf Anregung der Deutschen Arbeitsfront hatte sich das bedeutende Männer-Gesang-Quartett unter Leitung von G. Arlt für ein Konzert zur Verfügung gestellt; es brachte mit innerlicher Beseelung und vollem Chorklange — neben Chören von Grabner, Knab, Weismann, einem markigen Ostpreußen-Lied von Arlt (Uraufführung) — als Hauptwerk M. Bruchs „Frithjof" im Verein mit dem Städt. Orchester, Edith Baumert-Offadnik (Liegnitz) und G. Bertermann (Breslau) als Solisten zum vollen Gelingen.

Im benachbarten Haynau gab das Liegnitzer Männer-Gesang-Quartett einen Liederabend unter Leitung von G. Arlt und Otto Rudnik mit Liedern deutscher Meister.

Die Oratorien-Vereinigung brachte unter Kantor Silbers Leitung zwei seiner Werke zur Uraufführung: den dramatisch gestalteten Psalm 103 und die mehr betrachtende Erzählung von der „Auferweckung des Lazarus". Otto Rudnick begleitete an der Orgel, G. Arlt, A. Koenig, H. Zierfuß, E. Rothenburger wirkten als Solisten mit. Der Meistersche Chor (Kattowitz) unter Leitung von Professor Lubrich konnte als Gast begrüßt werden.

Von Liederabenden sind hervorzuheben der Gesangsabend von Kammersänger A. Schellenberg von der Dresdner Staatsoper und die stimmlich feine Wiedergabe der Schubertschen „Winterreise" von G. Arlt mit der vornehm ausdrucksvollen Begleitung Otto Krauses, beide von Schubertschem Geiste tief erfüllt.

In einer Hebbel-Feier des Vereins für Deutsche Bildung sang Jette Ballies, begleitet von Ursula Hoppe, Kompositionen Hebbelscher Texte mit feiner Einfühlung. In einem Liederabend mit erlesenen Werken klassischer und moderner Meister vermittelte unser heimischer Bariton Alfred Rudolph seine reife Kunst.

Die Kirchenmusik genießt in Liegnitz liebevolle Pflege, singen die Chöre doch fast sonntäglich Werke alter und neuer Meister. MD Krause brachte mit G. Arlt (Bariton) in Orgel- und Gesangswerken den Ernst des Karfreitags zum Ausdruck, in gleicher Weise ging ihm KMD Otto Rudnick mit seinem Kirchenchor Peter-Paul nach in Orgel-Violin-Chorwerken, u. a. in seiner Bearbeitung der alten Marienklage: „Als die große, heilige Woche anfing" für Soli, Chor und Violine. Das Hauptwerk H. Schütz' „Die sieben Worte am Kreuz" war in seiner Wiedergabe weihevolles Erleben. K. Ehlert, A. Rudolph, E. Singelmann, G. Mühlichen halfen unter Otto Rudnicks Leitung zum Gelingen.

Im Liegnitzer Stadttheater hinterließ u. a. die Wiedergabe von Humperdincks „Königskinder", die besonders liebevoll gestaltete Aufführung von Rich. Strauß: „Ariadne auf Naxos" und Glucks feinsinnige „Iphigenie auf Aulis" stärkste Eindrücke von dem Können aller Beteiligten, nicht zuletzt von der temperamentvollen Gestaltungskraft MD Weidingers und des Spielleiters Intendant von Kutzschenbach, der sein Amt hier aufgibt.

Schülerabende von H. Dziekan, E. Singelmann, O. M. Erber, W. Puschmann u. a. m. zeigten die liebevolle Hingabe an unsere Jugend aufs neue.

Im Volksbildungswerk führte G. Arlt den Hörerkreis in das Wesen des „Deutschen Volksliedes", und Otto Rudnick in die „Deutsche Romantik" ein. Das Städt. Orchester unter MD Weidinger ist auch in diesem Sommer nach Bad Warmbrunn zur Betreuung der Kurmusik berufen worden.

Damit sei der Rückblick auf die Musikpflege in der zweiten Winterhälfte abgeschlossen, er zeigt

aufs neue, wie rege auf allen Gebieten das Bemühen um die Pflege echter deutscher Kunst ist.

KMD Otto Rudnick.

MÜNSTER/Westfalen. Das abgelaufene Drittel-jahr brachte manche Erstaufführungen, deren geschickte Auswahl und gute Aufteilung hervorzuheben ist. Von J. S. Bach hörte man die Symphonia aus der Ratswahlkantate von 1731, von Schumann die durch Pfitzner zu einem Ganzen verbundenen 8 Frauenchöre, von Reger die Variationen op. 86 über ein Thema von Beethoven in der Fassung für Orchester. Aus der unmittelbaren Gegenwart gab es Strawinskys „Kartenspiel", Ballettsuite in drei Runden. Die geradezu glanzvolle Wiedergabe dieses Stückes unter der überlegenen Leitung GMD Rosbauds ist besonders zu vermerken. Von altbewährtem Musiziergut erklang das Wagnersche Siegfried-Idyll, dessen abgeklärte, singende Meisterschaft immer mehr in den Bann zieht; ein ganzer Abend war Beethoven gewidmet mit dem französischen Pianisten Robert Casadesus, der das G-dur-Klavierkonzert in seiner Art vollkommen meisterte. Ferner waren Haydn mit seiner Symphonie Nr. 13 (G-dur), Mozart mit 2 Arien vertreten, und schließlich Richard Strauß mit seinem „Till Eulenspiegel" und der Zerbinetta-Arie aus der „Ariadne auf Naxos", deren Solopartie Lea Piltti mühelos bezwang. Nochmal Beethoven brachte das 4. Städtische Konzert mit des Meisters B-dur-Symphonie Nr. 4, des Chopins-Klavier-Konzert e-moll (Solistin: Wilhelmina Scharp-Fransen) und Berlioz' drei Stücke aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia" folgten. In der Osterzeit wurde dieses Jahr die so lange nicht mehr gehörte Johannespassion aufgeführt mit den Gesangssolisten Fahrni, Fischer, Marten, Willy und Hager. Überblickt man diese Aufzählung in ihrer bunten Mannigfaltigkeit, so könnte sich die Frage nach bevorzugten Sonderleistungen des Dirigenten erheben. Es muß aber festgestellt werden, daß GMD Rosbaud nicht mit solchen aufwartet, sondern daß er allen Aufführungen mit der gleichen Werktreue, warmen Musikalität und technischen Leistungsfähigkeit gerecht wird. In die letzten zwei Abende der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik teilten sich der aus der hiesigen Westfälischen Schule für Musik hervorgegangene Solo-Cellist Henki Welling (jetzt Köln) und das Fehse-Quartett, während die beiden letzten Veranstaltungen der DAF NSG „Kraft durch Freude" Gerhard Hüsch und Elly Ney herangezogen hatten. Man weiß, was diese bewährten Vertreter ihres Faches leisten; dennoch muß die Wiedergabe der Mozartschen C-dur-Klaviersonate K. V. Nr. 330 durch Elly Ney besonders hervorgehoben werden. Man hätte früher nicht gedacht, daß diese Himmelsstürmerin imstande wäre, Mozart so stilecht wiederzugeben. Aus den Veranstaltungen der Westfälischen Schule für Musik wird der im Rahmen der Gaukulturwoche stattgefundene Abend der Serenaden und Ständchen besonders erwähnt. (Leitung: Dr. Richard Greß.) An heimischen Solisten waren zum Abschluß der Winterveranstaltungen die beiden Pianisten Dr. H. Enßlin und Erich Hammacher, sowie die Sängerin Janna Maria Baltz-Birkenfeld auf den Plan getreten. Alle drei werden nicht aus Lokalpatriotismus, sondern in erster Linie wegen des künstlerischen Maßes ihrer Darbietungen erwähnt.

Aus dem Theaterleben ist von einer Neueinstudierung der „Verkauften Braut" (Smetana) mit GMD Rosbaud am Dirigentenpult freudig und mit rückhaltloser Anerkennung zu berichten. Hinzuzufügen ist noch, daß Intendant Willi Hanke mit dem Ende dieser Spielzeit Münster verlassen und einem Ruf nach Graz Folge leisten wird. Zu seinem Nachfolger ist der zuletzt in Berlin tätige Intendant Erich Pabst ausersehen worden.

Dr. Richard Greß.

OSNABRÜCK. Eine gegen die Vorjahre gesteigerte Fülle von Veranstaltungen zeichnete den letzten Musikwinter aus. In Anknüpfung an frühere Tradition wurde eine Serie volkstümlicher Orchesterkonzerte erneut ins Leben gerufen, deren von Willy Krauß, dem städtischen Musikdirektor, entworfene Programme sich sehr geschickt dem Bedürfnis der breiten Masse anpaßten, ohne jede Konzession an den seichten Geschmack. Diese Konzerte, als deren Leiter außer Krauß Adolf Spickermann, Helmut W. Koch-Hannover und Helmut Käftner-Darmstadt fungierten, zogen als Solisten ansässige Künstler heran, unter welchen Georg Greiner (Klavier) und Carl Federle (Cello) sich besonders auszeichnen konnten. Die Hauptkonzerte brachten, neben Altbewährtem, Bruckners Vierte in der Urfassung, und an Neuheiten R. Hegers Ernstes Präludium und heitere Fuge, ein Adagio con Variazioni für Cello mit Orchester von Respighi, sowie ein Violinkonzert von Wilhelm Kempff. Als Solisten hatte man bekannte Namen verpflichtet, wie Joseph von Manowarda, Maria Neuß, Enrico Mainardi und endlich Elly Ney, deren grundpoetische Deutung des B-dur-Konzerts von Brahms wohl den tiefsten Eindruck hinterließ. In einem für die Hitlerjugend veranstalteten Orchesterkonzert hatte man die Freude, Prof. Peter Raabe als feinsinnigen Musiker und überlegenen Techniker der Stabführung herzlich begrüßen zu können; auf gleicher Höhe stand der Solist des Abends, Georg Kulenkampff-Post, mit der Ausdeutung von Beethovens Violinkonzert.

Ein Chorwerk von ausgeprägt zeitgenössischer Haltung ist die „Verkündigung" des Flensburgers Heinz Schubert. Der von G. de Witt geleitete

städtische Hauptchor bewältigte die Schwierigkeiten mit anerkennenswerter Sicherheit; die Ausführung des Sopransolos durch Amalie Merz-Tunner zeigte die Sängerin im Vollbesitz ihrer oft gewürdigten Vorzüge. Händels „Festoratorium" wirkte dagegen etwas blaß, wenn auch die Solisten (Lotte Jacoby, Dr. H. Hoffmann, Hermann Achenbach) sich hohen Ansprüchen gewachsen erwiesen. In einem Lehrergesangvereinskonzert brachte de Witt u. a. den Trunkschen Zyklus „Feier der neuen Front" und Brahms' Fest- und Gedenksprüche zu Gehör.

Das hier stets gut entwickelte Kammermusikwesen führte eine Anzahl namhafter Vereinigungen nach Osnabrück, so das Stuttgarter Trio (W. Rehberg u. Gen.), das sich mit Erfolg für Ewald Sträßer einsetzte, das Stroß- und das Salzburger Mozart-Quartett. Das Peter-Quartett vermittelte die Bekanntschaft eines gut gearbeiteten Streichquartetts des heimischen Komponisten G. de Witt. Die Klaviermeister Wilh. Kempff und R. Koczalski, wie auch die Gesangsgrößen Marcel Wittrisch und Helene Fahrni ließen sich in eigenen Abenden hören. Noch ist das aus ansässigen Kräften neugebildete Bretschneider-Quartett zu erwähnen, das Proben bemerkenswerten Könnens ablegte.

Die Tätigkeit des Opernensembles konzentrierte sich vornehmlich auf die Herausbringung des Nibelungenringes, dessen einzeln erarbeitete Dramen die Fähigkeit auch einer mittleren Bühne zeigten, der großen musikalischen und szenischen Schwierigkeiten in weitgehendem Maße, und mit eigenen Kräften Herr zu werden. Die derzeitige günstige Besetzung der Hauptfächer ermöglichte eine einwandfreie Lösung der gewaltigen Aufgabe. Die Beherrschung des musikalischen Apparats stellt der Befähigung des Dirigenten W. Krauß ein ehrendes Zeugnis aus. In einer Festwoche des Nationaltheaters kam das Gesamtwerk in zyklischer Aufführung zu Gehör, bei der illustre Gäste wie Gotthelf Pistor-Bayreuth und Wilhelm Rede-Berlin mitwirkten. Als einzige Neuheit stand Norbert Schultzes Volksoper „Schwarzer Peter" auf dem Spielplan; außerdem hielt noch die schon lang erwartete „Arabella" Meister Straußens (in einer recht guten Wiedergabe) ihren Einzug.

Dr. Hans Glenewinkel.

RECKLINGHAUSEN. Die so vielversprechend begonnenen Kulturveranstaltungen bewegten sich auch weiterhin in stetig aufsteigender Linie. In der Person des neuen städtischen MD Bruno Hegmann ist den musikalischen Belangen der vestischen Hauptstadt ein Führer gegeben, dem es bei seinem Streben und seinem Idealismus gelingen wird, Recklinghausen wieder der Höhe zuzuführen, auf die es in künstlerischen Dingen Anspruch erheben darf. Hegmann hat sich für seine ersten großen Konzerte durch die Verbindung des von ihm begründeten collegium musicum mit dem ausgezeichnet spielenden städtischen Orchester Gelsenkirchen einen Klangkörper geschaffen, der hohen Ansprüchen genügt. Im zweiten Meisterkonzert hörten wir Beethovens 8. Sinfonie, deren laute Fröhlichkeit und Behagen von Hegmann trefflich ausgedeutet wurde. Auch Mozarts entzückende Ballettmusik „Les petits riens", sowie Webers „Aufforderung zum Tanz" konnten restlos befriedigen. Willy Domgraf-Faßbänder begeisterte die Zuhörer mit Liedern von Mozart, Lortzing u. a. Im dritten Meisterkonzert spielte Siegfried Borries klangschön und ausdrucksvoll das Violinkonzert von Anton Dvořák. Solostücke von Paganini fanden durch den Künstler eine technisch glänzende, in schlackenlosem Geigenton schwelgende Wiedergabe. Hugo Wolfs „Penthesilea" erklang beseelt und leidenschaftsvoll. Begeisterten Beifall fanden die „Polowetzer Tänze" Borodins und der das Konzert beschließende Rosenkavalierwalzer. Der neu gegründete städtische Chor brachte die Haydnschen „Jahreszeiten" zu einer glanzvollen Wiedergabe mit dem stimmlich wie vortraglich ausgezeichneten Solistenterzett von Amalie Merz-Tunner, Hubert Westendorf und Ewald Kaldeweier. Im Mittelpunkt eines Abends „Alte und neue Musik für Bläser und Männerchor" stand Thomas' Kantate „Das hohe Lied der Arbeit", die, mit begeistertem Einsatz gesungen und gespielt, unwiderstehlich mitriß. In dem stimmungsvollen Kammermusiksaal der Engelsburg ernteten das Bochumer Häusler-Quartett mit Franz Plantenberg am Flügel mit der stilechten und klangvollen Wiedergabe zweier Quartette von Beethoven und Brahms und Schuberts Forellenquintett den vollen Beifall der begeisterten Hörer. Drei Kammermusikabende einheimischer Solisten stellten dem Streben dieser jungen Künstler das beste Zeugnis aus. D'Alberts „Tiefland" unter der musikalischen Leitung Fritz Volkmanns und Smetanas „Verkaufte Braut" mit GMD Hans Rosbaud am Pult stellten das hohe Können des Münsterschen Opernensembles erneut unter Beweis und ließen nur bedauern, daß wegen der Unzulänglichkeiten unseres Saalbaues diese Aufführungen im kommenden Jahre unterbleiben. Schließlich sei noch des Tanzgastspieles der Tanzgruppe des Stadttheaters Dortmund gedacht, die unter Edith Judis vollendete Leistungen zeigte. Vier Konzerte des Reichssinfonieorchesters unter Erich Kloß gaben der Konzertzeit einen hochkünstlerischen Abschluß.

Karl Schlegel.

SALZBURG. In keiner anderen deutschsprachigen Stadt mit 50 000 Einwohnern ist das winterliche Musikleben zu solcher Bedeutungslosigkeit eingeschrumpft, wie in der „Mozart- und Festspiel-

ſtadt". Die paar Mozarteumsorcheſterkonzerte der letzten Jahre konnten überhaupt nur als Rundfunkſendungen ſtattfinden und waren nur von Freikartenbeſitzern beſucht. Daß dieſer Beſucherſtreik in erſter Linie als politiſcher Boykott gegen die nunmehr enthobene Mozarteumsleitung zu werten iſt, beweiſt der Maſſenbeſuch und demonſtrative Beifall bei den vorjährigen Gaſtkonzerten zweier Münchener Orcheſter. Den Soliſten-Abenden aber ſtand man ebenſo ablehnend gegenüber, weil man wußte, daß ihre Konzerte vielfach aus eigener Taſche, oder von jüdiſchen Agenturen beſtritten wurden, bloß um gute Kritiken aus der „Feſtſpielſtadt" zu erzielen. Dieſe Kritiken aber *mußten* gut ausfallen, weil ſonſt eine Haupteinnahmequelle der jetzt vom Staat übernommenen „Internationalen Stiftung Mozarteum" gefährdet worden wäre. Der kommenden Mozarteumsleitung, für deren Beſtellung hoffentlich mehr künſtleriſche Fähigkeiten als „Illegalität" ausſchlaggebend ſind, harrt daher als erſte und wichtigſte Aufgabe, die muſikliebende Salzburger Bevölkerung wieder für ſymphoniſche Muſik hohen Stiles zu gewinnen und die Lücken aufzufüllen, die politiſche Verfolgung in die Pultreihen der Orcheſtermuſiker geriſſen. Wieviel trotz dem Mangel ſtändigen Zuſammenſpielens gewiſſenhafte und zugleich fortreißende Stabführung aus dem bodenſtändigen Muſikerſtamm herauszuholen vermag, bewies die feurig beſchwingte Wiedergabe des „Meiſterſinger-Vorſpieles" unter Meinhard v. *Zallinger* bei der Feſtakademie zum Geburtstag des Führers. Ebenſo erfreulich und zukunftverheißend war der Eindruck, den das Feſtkonzert zum 1. Mai hinterließ. Programmatiſch hatte der Dirigent Prof. Th. *Müller* zwei Hauptwerke öſterreichiſcher Symphonik gewählt, welche die beiden ſeeliſchen Grundzüge des Oſtmarkdeutſchen muſikaliſch geſtalten und verklären: das Heldiſch-Ritterliche in Mozarts „Jupiter-Symphonie" und das Lyriſch-Beſinnliche in Schuberts „Unvollendeter". Gewiſſenhafte Werktreue, klare Nachzeichnung der thematiſchen Linien und Durchleuchtung des architektoniſchen Baues zeichnen den Orcheſter- wie den Kammermuſikführer Theodor Müller aus. In letzterer Eigenſchaft ſchenkte er uns einen Saal voll Sonne mit Schuberts klangſeligem *Oktett*, in dem ſich die öſterreichiſche Muſizierfreudigkeit ſeiner Spielſchar voller ausleben konnte, als in dem zu herb gebrachten Streichtrio Beethovens opus 9. Der gleiche Abend machte uns erſtmalig bekannt mit E. Kornauths „Sonate für Bratſche und Klavier"; W. *Reutterer* (Bratſche) und R. *Jäckel* (Klavier) verliehen der klangfreudigen Diesſeitsbejahung dieſes liebenswürdigen Werkes viel Schwung und Wärme. — Das von K. Stumvoll geführte „Mozartquartett" verabſchiedete ſich von ſeinen zahlreichen, begeiſterten Stammbeſuchern mit zwei kammermuſikaliſchen Monumentalwerken. Die ſymphoniſche Architektur von A. Bruckners „Streichquintett" mit dem unerhörten Reichtum melodiſcher und harmoniſcher Erfindung wurde in wuchtiger Linienführung aufgebaut von den Salzburger Muſikern N. *Hofmann*, J. *Schröcksnadel*, K. *Stumvoll*, W. *Grunſky*, denen ſich als zweiter Bratſchiſt E. *Kürner*, Stuttgart, gleichwertig geſellte. Ein ebenſo tiefes Erlebnis vermittelte uns Schuberts Streichquintett in C-dur, op. 163, dem die Einführung des zweiten Cellos ſtatt der zweiten Geige ein ganz eigenartiges, myſtiſch-dunkles Klangbild verleiht. Das ſo ſelten geſpielte Werk zeigt uns, wie die „Unvollendete" einen ganz anderen Schubert, der mit wiſſenden Augen hinter die trügeriſch-bunten Vordergründe alles Erdenweſens ſchaut und läßt uns den ungeheuren Verluſt ermeſſen, den ſein allzufrüher Tod für die deutſche Muſik bedeutet. Am vergeiſtigten Zuſammenſpiel der genannten Künſtler beteiligte ſich am zweiten Cellopult H. *Klaiß* (Stuttgart). — „Geſangliche Kammermuſik" feinſter Prägung vermittelte uns das „*Trio Vocale Romano*" nach einem im Zeichen italieniſch-deutſchen Kulturaustauſches ſtehenden Abend, der im feſtlich geſchmückten großen Saal des Mozarteums ſtattfand und hierorts die erſtmalige muſikaliſche Feier der Verbrüderung der beiden großen Nationen bedeutete. Das von der „Società Nationale Dante Alighieri" und dem NS-Gaukulturamt veranſtaltete Konzert gab einen feſſelnden Querſchnitt durch das vokale Schaffen alter und neuer italieniſcher Meiſter von Monteverdi bis zur Gegenwart; aber auch Mozart und Carl Maria v. Weber waren vertreten. Der von Stück zu Stück ſteigende Beifall galt gleichermaßen dem prachtvollen Stimmenmaterial, wie der vollendeten Beherrſchung aller geſangstechniſchen Feinheiten, die wir neidlos italieniſcher Geſangskultur zugeſtehen müſſen. Am bewunderungswürdigſten war wohl der buchſtäbliche *Einklang* der drei Stimmen *Lamanuzzi* (Sopran), *Mugnaini* (Alt) und *Bandini* (Baß), von Nora *Ruſpanti* mit Sorgfalt begleitet.

Regen Zuſpruches erfreuen ſich die kleinen Dom-Orgelkonzerte, die täglich mittags und abends in wöchentlichem Wechſel von Prof. J. *Meßner* und Prof. Fr. *Sauer* betreut werden. Die dreiteilige Vortragsfolge bringt je ein wertvolles Stück alter Meiſter (Pachelbel, Muffat, Bach u. a.), darauf folgt ein Moderner (Reger, Renner, Meßner u. a.), den Schluß bildet eine umfangreiche freie Improviſation über ein ſelbſtgewähltes Thema, welche die Vorführung aller 120 Regiſter der vier von einem Tiſch aus geſpielten Werke ermöglicht.

Prof. Karl Neumayr.

WEIMAR. Nach Abſchluß der Reihe der Symphonie-Konzerte unſrer Staatskapelle lohnt ſich eine Überſchau. Vom erſten Konzert an, in welchem uns Margarete *Teſchemacher* entzückte bis

zum letzten, das uns die warm, ergreifend-menschlich singende Margarete Klose verschönte. eine Reihe, die Zeugnis ablegt von der Arbeit unsres Paul Sixt und seiner Musiker. Das alles nebenher noch zu leisten, wo Spielplan und außerplanmäßige Arbeit nicht selten sind, muß besonders hervorgehoben werden! Gerade in der Darstellung der 5. Symphonie von Tschaikowsky zeigte sich das Können von Dirigent und Kapelle. Im 7. Konzert spielte die Dresdener Sächsische Staatskapelle unter Prof. Karl Böhm. Dieses Konzert war unzweifelhaft der Höhepunkt aller Veranstaltungen, denn die Werke von Weber, Mozart (D-dur-Symphonie), Richard Strauß („Don Juan") und endlich Johannes Brahms' „Erste" in solcher Vollendung zu hören, war wirklich ein Fest! Nichts wäre nun verkehrter, als das Können dieser beiden Kapellen gegeneinander abwägen zu wollen: wir sind in der angenehmen Lage gerade nach Anhören der Dresdner feststellen zu können, daß ihr wundervolles Spiel zweifellos das beste war, was wir in diesem Konzertwinter hörten, daß unsere Weimarer Staatskapelle aber mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln an Menschen und Material eine aufsteigende Linie eingehalten hat, die hoch erfreulich ist. Aus dem 5. Konzert ist Josef von Manowarda zu erwähnen, der mit Arien aus Verdis Opern und Liedern von Robert Schumann eine Feierstunde schuf. Casimir von Paszthory stand mit seiner symphonischen Suite „Thijl Uilenspiegel" an der Spitze der Vortragsfolge; ein interessantes Werk, das die niederländische Auslegung Ulenspiegels, als den „Geist Flanderns", Freiheitsheld und Kämpfer gegen Alba zum Ausgangspunkt der Interpretation nimmt. Eine wundervolle Leistung war die Auslegung des Klavierkonzertes op. 114 (f-moll) von M. Reger durch Prof. Alfred Hoehn im 6. Konzert. Im Opernschaffen selbst standen zwei Werke in Front: R. Strauß' „Arabella" und die Erstaufführung von Eugen Bodart „Spanische Nacht"; in letzterem wirkte als Gast Grete Welz mit und bereitete mit ihrem Singen und Spielen (wie früher) eine große Freude; Thea Kluge gab die Isabella in einer schönen abgerundeten Leistung wieder, Walter Mayer als Hauptmann und Dr. Ernst Kranz als Baron mit feinem Humor begabte Gegenspieler, denen Philipp Rasp (als Gast vom Opernhaus Köln) mit seinem sympathischen Tenor ebenbürtig zur Seite trat. Am Pult Paul Sixt, der sich des Werkes mit viel Liebe annahm. Die Musik ist leicht und gut in ihrer Struktur; mit dem Text bin ich — wie bei vielen neuen Werken — nicht ganz einverstanden. Man möchte doch ein Fünkchen „Dichtkunst" verspüren und nicht nur trockne Prosa hören, für die so manches hübsche Thema viel zu schade ist.

Aus der Hochschule für Musik, die auch dies Jahr wieder eine Fahrt ins Thüringer Land unternahm, ist besonders zu berichten über einen wohlgelungenen Abend, den Li Stadelmann mit Werken der „Bache" am Cembalo ganz herrlich gestaltete. Aber auch ihre Schülerinnen Hilde Schönberger, Olga Stratigos und Lisedore Häge seien erwähnt, denn sie standen ihrer Meisterin mit einem Können zur Seite, das volle Achtung abnötigt. Die 65. Wiederkehr des Geburtstages von Max Reger hatte im März schon Anlaß zu einem musikalischen Gedenken gegeben; nun war es der 22. Todestag, an dem man seiner gedachte und zwar mit dem Streichtrio op. 141 b, das 1915, kurz vor seinem Tode entstand und ahnen läßt, wohin das Genie strebte. Prof. Robert Reitz, Arthur v. d. Höh und Walter Schulz, drei Meister an drei Instrumenten, brachten dies schwere Werk virtuos zum Vortrag. Eva Eickemeyer, Jena, sang die Lieder des Meisters mit wundervoller Einfühlung von Lothar Kirsten fein begleitet. Zum Schluß sei noch einer Veranstaltung gedacht: Nordischer Liederabend des Schwedischen Studentenchores aus Lund. Domkapellmeister Hedar leitete eine Schar von Stimmen, aus denen eine ungenannte als Solist herausleuchtete und man hatte seine Freude an diesem ungezwungenen Singen, das saubere Intonation und Zuverlässigkeit des Einsatzes mit bester Kultur des Tones verband.

E. A. Molnar.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Anspruchsvolle Unterhaltungsmusik für Geige und Klavier, d. h. Musik, die mit musikalischen Mitteln zu unterhalten vermochte, spielte Isabella Schmitz, vom Hauspianisten des Senders Richard Beckmann begleitet. Es war ein Ausflug in das unerschöpfliche Gebiet der Tanzmusik; die „Historie" begann bei Händels „Terzen-Menuett", um schließlich in de Fallas „Feuertanz" ihr wirkungsvolles Ende zu erreichen. Die unlängst in Stuttgart uraufgeführte neue Orchesterkomposition von Felix Woyrsch, sein Werk 76, „Thema und Variationen", sind unter den Händen Johannes Röders nunmehr auch in den Hamburger Rundfunk eingezogen. Die formale Originalität des Stückes kann darin gesehen werden, daß der Komponist das sehr ergiebige Thema nicht in freien Fantasienummern variiert, sondern die einzelnen Abschnitte in der Art barocker Tanzsätze typisiert; auch eine Fuge findet sich darunter, das Finale ist ein „Marsch mit klingendem Spiel". Das sehr eingängige, die ungezwungen volkhafte Tonsprache des Altmeisters

der Hamburgiſchen Komponiſten glücklich bewährende Werk zeichnet ſich auch durch eine trefflich klare Inſtrumentation aus.

Eine ausſchließlich von Fedor Schaljapin beſungene Schallplatten vereinende Sendung wurde zu einer ergreifenden Erinnerungsfeier an dieſen einzigartigen, unvergeßlichen, genialen Künſtler der Opernbühne. Die Vielſeitigkeit und die Wandlungsfähigkeit im Ausdruck, der ſtets auf ein höchſtes Maß von plaſtiſcher Lebendigkeit hinzielte, ermöglichten es Schaljapin, in Werken ruſſiſcher Tondichter — z. B. Rimſky-Korſſakow, Sarow, Borodin, Muſſorgsky — wie in den Bühnenſchöpfungen der Franzoſen Gounod („Margarete") und Maſſenet („Don Quichote") faſzinierende, in ihrer Menſchlichkeit totale Erfüllungen daſeinsmächtigen „Vortrags" zu geben. Man wird wohl noch lange ſich veranlaßt ſehen, das in Schallplatten feſtgehaltene künſtleriſche Vermächtnis Schaljapins zu ſtudieren und zu bewundern.

In einem „Schloßkonzert Hannover" erſchien der junge Pianiſt Eric Then-Berg (aus der Schule von Clara Spitta und Alfred Hoehn hervorgegangen) als ſoliſtiſcher Partner des Niederſachſen-Orcheſters. In den „Sinfoniſchen Variationen" von César Franck konnte er eine brillante Spieltechnik, die innerliche Kraft ſeiner Muſikalität, den „zügigen" Charakter ſeiner Darſtellung vollauf auswerten. Drum herum hörte man Stücke von Ravel („Spaniſche Rhapſodie") und die beiden beliebten und in ihrem Zuſchliff nicht zu überbietenden „Valſes" von Sibelius, in denen Otto Ebel von Soſens Orcheſter den Beifall der „Schloß-Hörer" holte.

Kammermuſiken von Max Reger und Julius Weismann bereicherten den entſprechenden Fundus des Hamburger Senders um beachtliche Stücke. Rudolf Irmiſch und Gerhard Gregor ſpielten Regers B-dur-Sonate für Klarinette und Klavier, während Weismann ſelbſt mit Karl Bobzien (Flöte) und Ernſt Doberitz (Bratſche) ſeine „Kammermuſik in h-moll" Werk 86 vorführte.

Als Vorfeier zu Richard Wagners 125. Geburtstag hatte Johannes Röder ſich den „Fliegenden Holländer" erkoren. Obwohl es für den Funk noch näher läge als für das Operntheater (das ja meiſt den Pauſenbedürfniſſen ſeiner Beſucher Rechnung trägt), den Gedanken der „Romantiſchen Ballade" auch inſofern zu verwirklichen, daß man den „Holländer" pauſenlos gibt, ſomit die zentrierende Kraft der Senta-Ballade im Mittelakt formal und ſymboliſch noch mehr bekräftigend, hatte Röder in Gemeinſchaft mit Eigel Kruttge doch die übliche Opern-Faſſung beibehalten. Sängeriſch am eindrucksvollſten waren der tonlich reiche „Holländer" Bernhard Jakſchtats, der lebenspralle Daland von Theo Herrmann und die klar klingende Senta von Bertha Stetzler.

Einen ſtärkſtens feſſelnden Liſzt-Abend, ebenfalls von Röder geleitet, hatte man auf das „Es-dur-Klavierkonzert" und auf die ſinfoniſche Dichtung „Was man auf dem Berge hört" gegründet. Soliſt war Claudio Arrau, der in dieſem Winter bereits als Triumphator in einem Klavier-Abend, einer Kammermuſik-Veranſtaltung (außerdem im Funk) ſich Hamburgs anſpruchsvolle Hörerſchaft erobert hatte. Auch dem Orcheſter gegenüber erſcheint Arrau als die ſtarke Perſönlichkeit, die Spieltechnik und Spielhaltung auf einen einheitlichen Nenner gebracht hat. Für Arraus Pianiſtentum iſt die Kunſt Liſzts nicht nur eine verpflichtende Aufgabe, ſondern eine Gelegenheit zu einer vollkommen „natürlichen" muſikaliſchen Kundgebung.

Eva Schlee, ſchon ſeit Jahren im Hamburger Funk eine unentbehrliche Sopraniſtin, bedarf nur beſonderer Forderungen an ihre Fähigkeiten, um mit Leichtigkeit bedeutſam überraſchen zu können. Die Arie der Katharina aus der „Widerſpenſtigen" von Hermann Goetz ſang ſie mit ſo leuchtender Farbigkeit, daß Adolf Secker es daraufhin eigentlich wagen müßte, das ganze ſchöne, ſchöne Werk herauszubringen, natürlich mit entſprechendem Enſemble. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Mit zwei Aufführungen (Mitte Februar und Ende Mai) hat der Reichsſender München dankenswerterweiſe einer vergeſſenen wertvollen Oper, Max Bruchs „Loreley", den Boden für einen neuen volkstümlichen Erfolg bereitet. Denn nach dem lebensvollen Eindruck, den das Werk in der Bearbeitung und unter der perſönlichen Leitung Hans Pfitzners hier vermittelte, iſt doch zu hoffen, daß die eine oder andere deutſche Opernbühne die Gelegenheit ergreift, ihrem Spielplan dieſes Stück einzuverleiben. Es gehört nicht viel Mut dazu — denn es handelt ſich um eine Oper von echter, edler deutſch-romantiſcher Art, um ein Werk, das mit einer Fülle prächtiger Melodien geſegnet iſt, einen beglückenden Reichtum an erleſenen Sologeſängen, Enſembleſätzen und Chören aufweiſt und rein ſtofflich wie muſikaliſch durch menſchlich ergreifendes dramatiſches Leben Herz und Sinne gefangen hält. Über die Art und den Umfang der Pfitznerſchen Bearbeitung der Muſik und des Geibelſchen Textes, der die Sage von der ſchönen Loreley behandelt, die, ſchnöde in ihrer Liebe betrogen, ſich den Geiſtern des Rheins verſchreibt und den verräteriſchen Geliebten trotz ſeiner Reue in die verderbende Flut lockt — über die Neufaſſung alſo mag in einer Sonderbetrachtung die Rede ſein, ſobald ihre gedruckte Vorlage einen Vergleich mit der urſprünglichen Form möglich macht. Hier ſei nur noch geſagt, daß die Münchner Rundfunkaufführung unter Pfitzners liebe- und lebensvoller Leitung, und H. Grohes Spielleitung und mit

Marius Anderſen, Eliſabeth Feuge, Ludwig Weber, Wilhelm Strienz, Anton Gruber-Bauer und Eſther Mühlbauer in den Hauptrollen ein ſehr anziehendes, packendes Hörbild vom Wert des Werks vermittelte.

Die Orcheſter- und Kammermuſik-Konzerte der letzten Wochen ſtanden erfreulicherweiſe wieder vielfach im Zeichen lebender Komponiſten. So brachte Oswald Kabaſta-Wien als Gaſtdirigent in meiſterlich klaren, hervorragend klangſchönen Wiedergaben neben Reſpighis farbig ſchimmernden „Impressioni brasiliane" und de Fallas köſtlichen Tänzen aus dem „Dreiſpitz"-Ballett als beſonders erwünſchte Gabe Franz Schmidts einfallsreiche, in allen Teilen feſſelnd durchgeführte und durch einen urmuſikantiſchen jugendlich-romantiſchen Überſchwang bezwingende Erſte Sinfonie, ein — trotz gelegentlicher Gebundenheit an Vorbilder (Schubert, Brahms, Bruckner) erſtaunlich reifes und eigenwüchſiges Jugendwerk des Wiener Meiſters. Lebhaftes Intereſſe weckte auch das von dem Spanier Erneſto Halffter (geb. 1905) in trefflicher Weiſe geleitete Konzert. Hier gab es ausſchließlich zeitgenöſſiſche ſpaniſche Muſik zu hören; zuerſt de Fallas reizſame, volkstümliche Rhythmus- und Melodie-Elemente in einen impreſſioniſtiſchen Werkſtil eigener Prägung einfügende „Nächte in ſpaniſchen Gärten" (mit Udo Dammert am Klavier), ſowie die tanzhafte „Triana" von Albeniz, dann zwei Kompoſitionen von Halffter ſelbſt: eine wirkungsvolle „Habanera" und eine vierſätzige „Sinfonietta", ein ſehr anregendes, ja ſpannendes Werk, deſſen vielfach kammermuſikaliſch feine Klangbildformung der funkiſchen Wirkſamkeit ſehr zu ſtatten kam. Halffters Stil hat bei aller ſpürbaren Bindung an den franzöſiſchen Impreſſionismus, an die Altklaſſik (Adagio) und an Strawinsky (Finale) durchaus perſönlichen und auch — durch eine oft merkliche Verwurzelung im Boden der heimatlichen Volksmuſik — nationalen Charakter.

Münchner Komponiſten kamen in einem von H. Ad. Winter hingebend und feinfühlig geleiteten Konzert zum Wort. Hier bildete Fritz Büchtgers mit Glück eine heitere und beſinnliche Wirkung volkstümlicher Art erreichende „Wald-Serenata" (für Chor und kleines Orcheſter) den Auftakt; dann brachte die Pianiſtin Grete Altſtadt-Schütze überlegen im Techniſchen und kraftvoll belebt im Ausdruck das leider zu ſelten geſpielte, einfallsmächtige und meiſterlich durchgeſtaltete Klavierkonzert von Auguſt Reuß; anſchließend ſpielte Hermann Zanke mit Virtuoſität die ſehr reizvolle, anmutig-heitere und fein aus der Eigenart des Inſtruments heraus erfundene und empfundene Flöten-Suite von Wolfgang von Bartels. Zum Schluß hörten wir in dieſer Folge als Erſtaufführung die zweite Sinfonie (in a-moll) von Hans Sachſſe — ein Werk, das wieder vom ſtarken Können des Komponiſten, vor allem von ſeiner glücklich entwickelten Fähigkeit, das thematiſche Material feſſelnd auszuwerten, Zeugnis gab. Die Empfindung fühlte ſich am innigſten von den Klängen des ſehr geſanglichen langſamen Satzes angeſprochen. In weiteren Orcheſterkonzerten begegnete uns Guſtav Heuers lebensvolles ſinfoniſches „Capriccio" für Flöte und Orcheſter (zauberhaft vollendet geblaſen von Albert Harzer), dann Dohnanyis dankbare, weithin Straußnahe „Kinderlied-Variationen" für Klavier und Orcheſter (klar mit beherztem Schwung geſpielt von Carl Bergner), Sigfrid W. Müllers muſikantiſch friſch anmutendes, durch feine lyriſche Züge und liebenswürdigen Humor gleich anziehendes Fagott-Konzert (der ausgezeichnete Soliſt war Georg Pregler), endlich noch Eugen d'Alberts gewichtiges zweites Klavierkonzert (op. 12), deſſen Schwierigkeiten Erna Andrae mit kraft- und ſchwungvollem pianiſtiſchen Zugriff ſcheinbar mühelos meiſterte, und Wolf-Ferraris entzückendes „Divertimento" (geſchrieben 1937). Gerne begegnete man in einem von GMD Robert Manzer dirigierten Konzert auch dem orcheſtralen Schaffen der ſudetendeutſchen Komponiſten Peterka, Wizina (von ihm gabs phantaſievolle, aber etwas zu zahlreicher Ländler-Variationen), Zitterbart (edel geſungenes Sinfonie-Adagio!) und Pleier. Beachtenswert waren auch die Urſendungen zweier Werke junger Hamburger Tonſetzer (unter Eigel Kruttkes Leitung): der farbigen, in gutem Sinne gefälligen „Gartenmuſik" von W. Girnatis, und der im Einfall etwas ſpröden, zeichneriſch geſtalteten „Hamburgiſchen Abendmuſik" von Helmut Paulſen, von der ein hübſcher Tanzſatz am anziehendſten wirkte.

Aus den Programmen der kleineren Konzertſtunden nennen wir: Adolf Wallnöfers, des 84jährigen Münchner Komponiſten, jugendfriſches neues Klaviertrio in a-moll, das vom Jakob Trapp-Trio zu kräftiger Wirkung gebracht wurde; Lilo Martins empfindungsreiche, feinſinnig mit Orcheſterbegleitung geſetzte „Lieder an die Mutter", denen Hanna Eſchenbrücher den Herzenston ihrer edlen Stimme lieh; Franz Schmidts gedankenvolles, in klaſſiſche Form geprägtes Streichquartett, deſſen einprägſame Wiedergabe wir dem Wiener Konzerthaus-Quartett verdanken; A. Tſcherepnins eigenwillige, temperamentvolle und bilderreiche Klaviermuſik, die der Komponiſt ſelbſt mit Virtuoſität interpretierte; Vollerthuns gehaltvolle „Niederdeutſche Lieder", ſchön geſtaltet von E. C. Haaſe; Alfred Beckeraths ſchlichte, beſinnliche „Lieder an ein Kind" mit Spinett-Begleitung, für die ſich Giſa Nerz hingebend einſetzte; eine klar und ausdrucksberedt durchgeführte Bratſchen-Sonate von G. A. Schlemm (geſpielt von Irmgard Veidt, mit dem Komponiſten am Klavier), und eine von Michael Schmid und Otto A. Graef eindrucks-

voll vorgetragene, edel erfundene und spannend durchgeformte Geigensonate von Roderich v. Mojsisovics.

Außerdem brachten die Kammermusik-Konzerte der letzten Wochen Felix Petyreks eigenartige, feierliche „Toccata und Fuge" in der myxolydischen Tonart für zwei Klaviere, Heinz Wimmers altdeutsch getönte „Frauen-Terzette", Max Jobsts kräftige, in einem köstlich beschwingten Finale gipfelnde „Musik für Streicher und Klavier", Karl Schäfers eigenwillige, halb besinnliche, halb heitere „Serenade für Klavier und vier Bläser", fesselnde Rilke-Lieder von Hinkelbein und ein musizierfreudiges, klangschönes Quartett für Streicher und Harfe von Max Büttner. Mit dankbaren Klavierstücken von Bullerian, Donisch, Steiner und Siegfried Burgstaller machte die farbig und lebensvoll spielende Pianistin Valesca Burgstaller in der Sendung „Unterhaltende Klaviermusik" bekannt. Hörenswert waren endlich auch die Werke einiger noch wenig bekannter österreichischer Komponisten: die packende „Nordische Klavierballade" von Geutebrück, die gehaltvolle Violinsonate Paul Königers und die gesanglichen Lieder von Fritz Kappel und Ernst Ludwig.

Man sieht — an reichlichem Einsatz aller musikalischen Kräfte des Reichssenders München für das zeitgenössische Schaffen hat es in diesen letzten Wochen nicht gefehlt! Daneben aber gab es z. B. auch allerlei „vergessene" Musik zu hören, so einige Werke von Regensburger Meistern des 18. Jahrhunderts (Riepel und Schacht), für die das Regensburger Collegium musicum (Ltg.: Dr. Schwarzmeier) und die Sopranistin Maria Weiß erfolgreich eintraten, sowie eine Sendung mit köstlicher Bläsermusik von Lichte und Danzi, eine weitere mit unbekannten Schöpfungen Franz Liszts und ein Konzert mit alter und neuer Blasmusik (u. a. von Bresgen und R. Würz), das von der Münchner Städt. Turmmusik unter Friedrich Reins Leitung meisterlich durchgeführt wurde.

Endlich haften uns noch in der Erinnerung drei sehr bemerkenswerte Opern-Aufführungen: eine „Holländer"-Vorstellung der Münchner Staatsoper, eine „Aida"-Aufführung unter Sabatas Leitung, die aus Florenz übertragen wurde, und eine Wiedergabe der Gounodschen „Margarethe", die München von der Dresdner Staatsoper übernahm. Nachhaltige, auch jetzt, nach Wochen noch lebendige Eindrücke dankten wir ferner der Geigerin Alma Moodie (Mozart-Violinkonzert in D), dem Kölner Kunkel-Quartett, dem Geiger Gg. Kulenkampff (Beethoven-Violinkonzert), dem Baritonisten Jorst Günter (Lieder aus Hugo Wolfs Nachlaß), dem Organisten Michael Schneider, den Sängerinnen Lily Naefer (entzückender, sehr lichter Sopran) und Agnes Schulz-Lichterfeld (starkes Vortragstalent) und dem Pianisten Alfred Burgert, der Schumanns Papillons mit aller wünschenswerten jugendlich-feurigen Schwungkraft gestaltete.

Dr. Anton Würz.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE NACHRICHTEN

Die Reichsmusikkammer und die Reichstheaterkammer haben im Rahmen des Bühnennachweises der Reichstheaterkammer Berlin W 9, Potsdamerstraße 10, eine Vermittlungsstelle für Kapellmeister und Orchestermitglieder geschaffen.

Die Reichsmusikkammer hat das Tonkünstlerheim des ehem. „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in Mittelschreiberhau i. Rieseng. übernommen. Es steht allen Mitgliedern und Mitarbeitern der RMK das ganze Jahr über zur Verfügung.

Mit Wirkung vom 1. April hat sich der Reichsverband der deutschen Musikalienhändler, mit Wirkung vom 19. Mai der Deutsche Musikalien-Verleger-Verein aufgelöst. Die Körperschaften wurden als Fachschaft „Musikalienhändler" bezw. „Musikverleger" in die Reichsmusikkammer eingegliedert und führen in dieser Eigenschaft die Tätigkeit der erloschenen Sonderverbände fort. Alle laufenden Bekanntmachungen bleiben, soweit nicht ausdrücklich widerrufen, in Kraft. Der Präsident der Reichsmusikkammer ernannte Edgar Bielefeld-Leipzig zum Leiter der Fachschaft Musikverleger, Dr. Robert Ries-Berlin zu dessen Stellvertreter und Walther Fischer-Berlin zum Leiter der Fachschaft Musikalienhändler.

Der diesjährige „Tag der deutschen Hausmusik" ist für Großdeutschland auf Dienstag, den 15. November, festgelegt. Die Gesamtleitung liegt wieder bei der „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer", Berlin SW 11, Bernburgerstraße 19.

Zu dem von Reichsminister Dr. Goebbels gestifteten Nationalen Musikpreis sind inzwischen Ausführungsbestimmungen erlassen, die besagen, daß die Verleihung des nationalen Musikpreises alljährlich anläßlich der Reichsmusiktage durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda erfolgt. Zugelassen zur Bewerbung sind reichsdeutsche Pianisten und Geiger im Alter von 18 bis 30 Jahren, die eine ausreichende Vorbildung nachweisen und mindestens zwei solistische Abende sowie zwei Konzerte mit Orchester bestreiten können. Die Meldungen zu dem Ausscheidungsspiel müssen bis zum 1. Dezember eines jeden Jahres an den Präsidenten der

Reichsmusikkammer gerichtet werden. Der Meldung sind Geburtsurkunde, Abstammungsnachweis, Lebenslauf und Lichtbild, ferner der Nachweis der Zugehörigkeit zur Reichsmusikkammer, ein polizeiliches Führungszeugnis und die politische Unbedenklichkeitserklärung, ferner ein lückenloser Nachweis des Studienganges und der künstlerischen Eignung sowie der bisherigen Konzerttätigkeit und eine Liste der für das Ausscheidungsspiel vorgeschlagenen Werke beizufügen.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Stadt Freiburg i. Br. setzt die Reihe ihrer großen Musikfeste, die Meisterkunst breitesten Kreisen vermitteln, in diesem Jahre mit einem Franz Schubert-Fest (8. bis 17. Juli) fort, dessen Gesamtleitung in den Händen des neuen GMD Bruno Vondenhoff liegt. Vorgesehen sind: drei Orchesterkonzerte, deren Programme u. a. die Ouvertüre zu „Alfonso und Estrella" und die Messe Nr. VI in Es-dur unter Vondenhoff, die „Rosamunde" unter GMD Hermann Abendroth-Leipzig in Aussicht stellen; Kammermusikabende, an denen das Elly Ney-Trio u. a. das Forellenquintett vermitteln wird, ein Liederabend von Heinrich Schlusnus mit Sebastian Peschko am Flügel und eine Abendmusik. Die besten Solisten der Freiburger Oper und des städtischen Orchesters, vier große Freiburger Chöre, das Freiburger Streichquartett und das verstärkte Städtische Orchester stehen ebenfalls im Dienst des Festes.

Das Musikfest, das Bad Reinerz dieser Tage veranstaltet, wurde mit einem Konzert friderizianischer Musik unter Leitung von MD Anders eröffnet und schließt mit einem „Wiener Abend" unter der Leitung von Prof. Behr unter Mitwirkung des Berliner Tenors Ernst Groh. Den Höhepunkt bildet die Aufführung von J. Haydns „Jahreszeiten".

Bad Warmbrunn veranstaltete in diesem Jahre erstmals ein Musikfest (19. bis 26. Juni), das Franz Schubert in den Mittelpunkt stellte.

Prof. Dr. Paul Graener hat auch in diesem Jahre die Schirmherrschaft über den Musikwettbewerb von Bad Orb übernommen.

Auf der Dietrich Eckart-Bühne des Reichssportfeldes kommt Chr. W. Glucks „Orpheus und Eurydike" auch noch am 3. und 9. Juli und am 6. und 7. August, jeweils 21 Uhr, zur Aufführung.

Anläßlich seines 10jährigen Bestehens wird der Badische Bruckner-Bund vom 29. Oktober bis 3. November ein Brucknerfest in Mannheim veranstalten, bei dem die Erste, Dritte, Vierte, Fünfte und Achte Sinfonie, die f-moll-Messe, a cappella-Chöre und das Streichquintett des Meisters, sowie seines Schülers Prof. Dr. Friedrich Klose „Fantasie und Fuge über ein Thema von Bruckner" für Orgel und Bläser und dessen Streichquintett zur Aufführung kommen. Als Festdirigenten wurden Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger, StaatsKM Carl Elmendorff und KM Dr. Ernst Cremer-Mannheim gewonnen.

Bad Ems veranstaltet vom 13. bis 22. Juli unter der musikalischen Leitung von KM Hans Leger ein Deutsches Haydn-Fest, umfassend ein Symphonie-, ein Kammermusikkonzert, einen Serenaden-, einen Chor- („Die Jahreszeiten") und einen Opern-Abend („Der Apotheker").

Der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands ruft zum Fest der deutschen Chormusik 1939 auf, das in Graz stattfinden und zu einer machtvollen Kundgebung des Reichsverbandes an der Südostgrenze des geeinten Deutschland werden soll.

Die im letzten Jahre begonnenen Bemühungen um die Neugestaltung der Kurmusik werden durch die gegenwärtige neue Veranstaltung „Kurmusik auf neuen Wegen" im Ostseebad Binz (24. bis 26. Juni) praktisch fortgesetzt.

Berlin und Wien reichten sich die Hände zur Ausgestaltung der soeben in Wien stattgehabten Reichstheaterfestwoche. Berliner Kräfte boten unter Leitung von Heinz Tietjen einen „Lohengrin" nach Bayreuther Muster, während die Wiener Staatsoper unter der Stabführung von Hans Knappertsbusch „Die Hochzeit des Figaro", den „Zigeunerbaron" und den „Rosenkavalier" in glanzvollen Aufführungen und ebenfalls mit ersten Solisten vermittelte.

Das diesjährige Bonner Beethoven-Fest wurde mit der Enthüllung einer von Prof. Max Lange-München geschaffenen Beethoven-Büste eröffnet.

Im Rahmen der Kammerkonzerte auf Schloß Halburg bei Volkach/Main, die unter Leitung von KM Markus Rümmelein jeden Samstag und Sonntag der Sommermonate im kerzenbeleuchteten Saale stattfinden, spielte das Heidelberger Bach-Quartett soeben Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung für Violine, Bratsche, Tenorgeige und Violoncello von Hans Bender vor einem zahlreichen Zuhörerkreis.

Soeben fand im „Deutschenglischen Landheim für Mädchen" in Ambach/Starnbergersee in Verbindung mit der Deutschen Akademie in München ein Musikfest statt, bei dem nach einem Vorkonzert mit klassischer Musik und mit Schuberts B-dur-Trio in drei Konzerten Werke Münchener Komponisten erklangen: Hans Sachsse (Klaviertrio), Karl Marx (Lieder), Siegfried Kallenberg (Klaviersonate), Heinrich Kaspar Schmid (Lieder), Erich Lauer (Streichquartett), Adolf Pfanner (Streichquartettlieder), Otto E. Crusius (Klavierlieder und Lieder mit Instrumenten), Alfred von Beckerath (Streichquartett und Streichquartettlieder), Cesar Bresgen (Bratschensonae). Ausfüh-

rende waren Irene von Deufter und Hildegard von Staudt (Sopran), Lili Zenker und Bernhard Klein (Violine), Maria Kippet (Bratfche), Helena Reichel-Pacic (Cello), Elifabeth Spitzer und Guftav Leonhard Grofch (Klavier) und Paul Niemeyer (Flöte).

Das nunmehr vorliegende endgültige Programm der Salzburger Feftfpiele 1938 umfaßt folgende Aufführungen im Feftfpielhaus: „Die Meifterfinger von Nürnberg" am 23. Juli, 10., 19. und 29. Auguft, „Amphitryon" am 24. und 31. Juli, 7., 14., 21. und 28. Auguft, „Don Giovanni" am 25. Juli, 3., 15. und 27. Auguft, „Rofenkavalier" 26. Juli, 2., 12. und 22. Auguft, „Egmont" am 28. Juli, 5., 9., 17., 24. und 30. Auguft, „Tannhäufer" am 29. Juli, 4., 16. und 26. Auguft, „Fidelio" am 30. Juli, 8., 20. und 31. Auguft, „Die Hochzeit des Figaro" am 1., 11. und 25. Auguft, „Falftaff" am 6., 13., 18. und 23. Auguft. Ferner erwarten den Befucher mehrere Orchefterkonzerte, Domkonzerte und Serenaden.

Die foeben in Breslau ftattgefundene Sudetendeutfche Kulturwoche bot einen wertvollen Einblick in die allfeitige künftlerifche Begabung diefes deutfchen Volksftammes. Unter den Mufikern kamen vier Schaffende zu Wort: Theodor Veidl mit feiner Oper „Kranwit", Egon Kornauth und Hans Feierabend mit Liedern und Anton Tomafchek mit einer Mufik zu Mörickes Märchen „Die Hand der Jezerte". Das Collegium musicum der Univerfität Prag vermittelte unter feinem Leiter Prof. Dr. Guftav Becking fudetendeutfche und karpathendeutfche Volkslieder.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Wie bei der diesjährigen Feftverfammlung der Robert Schumann-Gefellfchaft in Zwickau bekanntgegeben wurde, bemüht fich die Gefellfchaft um die Aufnahme der Büfte des Meifters in den deutfchen Ruhmestempel, die Walhalla bei Regensburg. Im Mittelpunkt der Verfammlung ftand der Feftvortrag von F. Peters-Marquardt-Coburg über „Robert Schumanns Beziehungen zu Friedrich Rückert".

Der Badifche Brucknerbund kann in diefem Jahre auf ein zehnjähriges Beftehen zurückblicken.

Der Richard Wagner-Verband deutfcher Frauen hielt in München feine Reichstagung ab. Der Verband umfaßt heute bereits 50 Ortsgruppen und vergibt jährlich Stipendien in Höhe von 20 000 Mark.

Die Reichstagung des Mufikinftrumentengewerbes in Bad Elfter darf als ein einmütiges Bekenntnis zum hochwertigen Mufikinftrument gewertet werden. In einer Reihe wertvoller Vorträge fprachen führende Perfönlichkeiten zu den brennenden Tagesfragen: Prof. Trautwein-Berlin über die Bedeutung der elektroakuftifchen Mufikinftrumente, Geheimrat Prof Dr. Hermann Zilcher-Würzburg über die Erziehung des deutfchen Volkes für gute deutfche Mufik und Prof. Dr. Kreichgauer-Berlin über die Schaffung einer experimentellen Forfchungsftätte für Mufik im Inftrumentenbau.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In Lübeck fand die feierliche Eröffnung der Landesmufikfchule Schleswig-Holftein gemeinfam mit der Einweihung des neuen Unterrichtsgebäudes ftatt. In feftlicher Rede fprachen Oberregierungsrat Dr. Miederer als Vertreter des Reichsminifteriums, Direktor Brennecke und Stadtrat Dr. Wolff über die Bedeutung des Feftaktes, Bachs Ricercar aus dem „Mufikalifchen Opfer", Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Haufes" und Hans Langs Glückwunfchkantate bildeten dazu den feftlichen mufikalifchen Rahmen.

In Anerkennung der vom Lippifchen Landeskonfervatorium für Mufik gezeigten pädagogifchen Leiftungen ftellte die lippifche Hauptftadt Detmold nunmehr mehrere Freiftellen für minderbemittelte, begabte Mufikfchüler zur Verfügung.

Die Luftwaffen-Mufikfchule in Sondershaufen hat ihre Arbeit am 2. Mai ds. Js. aufgenommen.

Das collegium musicum der Univerfität Königsberg (Leitung: Prof. Dr. Hans Engel) vermittelte einen wertvollen Konzertabend mit Mufik des jungen Wagner und der beiden Oftpreußen Hermann Goetz und Adolf Jenfen.

Das collegium musicum der Univerfität Kiel mufizierte unter feinem Leiter Prof. Dr. Friedrich Blume felten gefpielte Werke von Mozart.

Das Staatskonfervatorium der Mufik in Würzburg führte anläßlich des Gau-Studententages Verdis „Maskenball" im dortigen Stadttheater auf.

Die ausgezeichneten Leiftungen des Prager Collegium Musicum (Leitung: Prof. Dr. Becking) bei der Eröffnung der Sudetendeutfchen Kulturwoche in Breslau veranlaßten die mufikalifchen Leiter des Breslauer Reichsfenders diefen Chor einzuladen, das ganze Programm zur Verfügung des Reichsfenders Breslau auf Schallplatten zu fingen. Mit den Aufnahmen wurde bereits begonnen. E. J.

## KIRCHE UND SCHULE

In der St. Johanniskirche zu Gera kam Emil Rödgers Kantate „Lobpreis der Barmherzigkeit des Herrn" (nach dem 103. Pfalm) für eine hohe

Singſtimme (Soliſtin: Eliſabeth Meißner) und Orgel (KMD L. Krauß) zur dortigen Erſtaufführung.

Kantor Reinhold Münch führte mit ſeiner Kantorei in der Evangeliſchen Kirche zu Dillenburg eine Reihe wertvoller geiſtlicher Abendmuſiken durch.

Organiſt Adolf Berchtold vermittelte in der St. Bonifatius-Kirche zu Mannheim zeitgenöſſiſche Orgelmuſik von Otto Jochum, Hermann Grabner, Hermann Simon, Rich. Wetz und Joſeph Ahrens.

Eine Überſicht der von Domorganiſt Hermann Zybill-Zwickau i. Sa. in den letzten 3 Jahren aufgeführten Orgelwerke gibt einen wertvollen Überblick über ſeinen weitgehenden Einſatz für das zeitgenöſſiſche Schaffen. So vermittelte er: von Johann Nepomuk David: Chaconne a-moll, Toccata und Fuge f-moll, Paſſamezzo und Fuge g-moll, Praeambel und Fuge d-moll, Fantasia super „L'homme armé", Präludium und Fuge G-dur, Fantaſie und Fuge e-moll, Introitus, Choral und Fuge c-moll über ein Bruckner-Thema, Choralbearbeitungen aus dem Choralwerk I—V, Lehrſtück „Chriſtus, der iſt mein Leben" (Choralwerk VI); Helmut Bräutigam: Toccata und Doppelfuge; Hugo Diſtler: Orgelpartita „Nun komm, der Heiden Heiland" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme"; Paul Gerhardt: Choral-Vorſpiele; Karl Höller: Choralvariationen „Jeſu, meine Freude" op. 22; Max Jobſt: Orgelpartita „Mitten im Leben" op. 13; Paul Kröhne: Paſſacaglia und Fuge fis-moll; Karl Marx: Variationen für die Orgel op. 20; Hans Friedrich Micheelſen: „Choralmuſik", Paſſacaglia op. 18; Gottfried Müller: Orgelchoräle op. 3; Ernſt Pepping: Orgelpartita „Wer nur den lieben Gott läßt walten", Orgelpartita „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern"; Max Martin Stein: Toccata und Fuge d-moll op. 1, Trioſonate G-dur op. 2 und Hermann Wagner: Präludium und Fugato e-moll op. 9.

Prof. Rudolf Volkmann brachte in den von ihm geleiteten geiſtlichen Abendmuſiken Werke des in Jena lebenden Komponiſten Heinrich Funk zur Uraufführung: Zwei Geſänge „Vom Tode" für Männerchor mit 2 Trompeten und 2 Poſaunen nach Texten von Rilke und Morgenſtern und einen dreiſtimm. Frauenchor a cappella „Aus zwei Tälern" nach Hermann Heſſe.

Die Organiſtin Frieda Mickel-Suck-Mühlhauſen i. Th., über deren wertvolle Abendmuſiken wir bereits wiederholt berichteten, widmete kürzlich einen Abend dem Schaffen der Zeitgenoſſen J. N. David und Hugo Diſtler.

## PERSÖNLICHES

Die bisher in München wirkende Konzertpianiſtin Emmy Braun hat ihre künſtleriſche Tätigkeit und ihren Wohnſitz nach Berlin verlegt.

MD Friedrich Bader-Suhl wurde in Anerkennung ſeiner Leiſtungen und ſeiner Verdienſte um die Hebung und Pflege der Kirchenmuſik die Amtsbezeichnung Kirchenmuſikdirektor verliehen.

Der bisherige Kapellmeiſter am ſtädtiſchen Theater in Heidelberg Karl Heinrich wurde in gleicher Eigenſchaft an das Stadttheater Heilbronn berufen.

Dr. Joachim Klaiber, zuletzt Oberſpielleiter der Oper in Heilbronn, wurde als Nachfolger Wolf Völkers zum 1. Spielleiter an der Eſſener Oper ernannt.

GMD Fritz Mechlenburg folgte nach fünfjährigem erfolgreichen Wirken an der Mecklenburgiſchen Landesbühne zu Schwerin einem Rufe als muſikaliſcher Oberleiter des Heſſiſchen Landestheaters nach Darmſtadt. R.

Nach einem ſehr erfolgreichen und vielverſprechenden Probegaſtſpiel in Aida wurde der langjährige Kieler GMD Hans Gahlenbeck als Nachfolger Fritz Mechlenburgs zum Leiter der Schweriner Opern und Orcheſterkonzerte berufen. R.

Der erſte Solo-Kontrabaſſiſt des Orcheſters des Deutſchen Opernhauſes, Kammervirtuoſe Hermann Schubert, wurde als Lehrer für Kontrabaß an das Konſervatorium der Reichshauptſtadt berufen.

Der Komponiſt Boris Blacher erhielt einen Lehrauftrag für Kompoſition und Theorie an das Dresdner Konſervatorium.

Dem Direktor der Schleſiſchen Landesmuſikſchule Heinrich Boell wurde der Profeſſor-Titel verliehen.

Dr. Wilhelm Buſchkötter, der muſikaliſche Leiter des Reichsſenders Stuttgart, wurde für die neue Spielzeit als muſikaliſcher Oberleiter an das Stadttheater Dortmund berufen.

Der Oberſpielleiter des Opernhauſes Eſſen Wolf Völker wurde als Gaſtregiſſeur für die Salzburger Feſtſpiele 1938 verpflichtet, wo er Mozarts „Don Giovanni" inſzenieren wird. In der neuen Spielzeit geht er als Ober-Spielleiter an die Berliner Staatsoper.

Das dem Saarvolke vom Führer gewidmete weſtmärkiſche Grenzlandtheater zu Saarbrücken, das im Rahmen der ſaarpfälziſchen Gaukulturwoche 1938 am 9. Oktober ſeine feſtliche Weihe erhalten wird, erhielt ſoeben in Bruno von Nieſſen einen neuen Intendanten. Der Berufene wurde 1902 als Sohn eines Arztes in Wiesbaden geboren. Die künſtleriſche Laufbahn führte ihn vom Bonner Stadttheater zur Dresdner Staatsoper. In den Jahren 1926—1933 war er als Regiſſeur und Dramaturg an den ſtädtiſchen Bühnen Hannovers, 1933 als Oberregiſſeur am Deutſchen Opernhaus in Berlin tätig. Im Jahre 1935 wurde von Nieſſen Opern-Referent der Reichstheaterkammer, daneben ſtehen Regieleiſtungen als Gaſt an der Staatsoper Berlin, zu denen er auch

für den kommenden Winter wieder berufen wurde. Im Jahre 1937 kam er als Leiter der Pfalzoper zu Kaiſerslautern in den Gau Saarpfalz. Auch hier bewährte er ſich ausgezeichnet, ſodaß zu erwarten ſteht, daß er das Grenzlandtheater einem raſchen Aufſtieg im Geiſte des Nationalſozialismus entgegenführen wird. W. Stein.

*Geburtstage.*

Am 22. Juni feierte der bekannte Klavierpädagoge Karl Leimer, der ſich auch als Spieler einen guten Namen gemacht hat, ſeinen 80. Geburtstag. Bereits mit 25 Jahren begründete er ein Konſervatorium in Königsberg, ſpäter eines in Hannover, das nach wenigen Jahren zum ſtädt. Inſtitut erhoben wurde. Er hat zahlreiche Pianiſten ausgebildet, ſein heute bekannteſter Schüler iſt Walter Gieſeking. Auch wertvolle klavierpädagogiſche Schriften ſtammen aus ſeiner Feder.

Am 3. Juni wurde GMD Prof. Franz Mikorey 65 Jahre alt. Seine künſtleriſche Laufbahn führte ihn zunächſt als Kapellmeiſter von München über Prag, Regensburg, Elberfeld an die Wiener Hofoper. 1902 bis 1919 wirkte er als Herzoglich-Anhaltiſcher Hofkapellmeiſter in Deſſau, 1919 als Opernkapellmeiſter in Helſingfors und 1924/28 in Braunſchweig. Als Komponiſt iſt er mit Liedern, Chören und ſymphoniſchen Werken hervorgetreten. Auch drei Opern („Der König von Samarkand“, „Phryne“ und „Das Echo von Wilhelmstal“) entſtammen ſeiner Feder.

*Todesfälle.*

† der Senior von Bayreuth Hans von Wolzogen am 2. Juni (vgl. hiezu S. 715).

† in Irſchenhauſen im Iſartal, im 70. Lebensjahr, der Kunſtmaler Prof. Willy von Beckerath, einſt Lehrer für Monumentalmalerei an der ſtaatl. Kunſtgewerbeſchule in Hamburg, den die Muſikwelt als den Schöpfer einer farbigen Lithographie „Brahms am Flügel“ und der zwei lithographiſchen Folgen „Brahms, die akademiſche Feſt-Ouvertüre dirigierend“ und „Max Reger dirigierend“ kennt.

† am 20. Mai in Jena nach langem ſchweren Leiden GMD Prof. Ernſt Wendel, der ſeine künſtleriſche Laufbahn als Geiger im Thomas-Orcheſter in Chicago begann und, nach kurzer Konzertdirigenten-Tätigkeit in Königsberg, nahezu drei Jahrzehnte an der Spitze des Muſiklebens in Bremen als Leiter der Philharmoniſchen Konzerte und des Philharmoniſchen Chores ſtand.

† KM Oscar Preuß, 1. Kapellmeiſter am Opernhaus in Königsberg i. Pr.

† in Heidelberg im Alter von 76 Jahren Richard Gompf, Komponiſt von Singſpielen, Männerchören und Liedern.

† Dr. Siegfried Anheißer, der verdienſtvolle Neugeſtalter der Texte Mozartſcher Opern, im Alter von 57 Jahren völlig unerwartet an den Folgen einer Blinddarmoperation.

† am 11. Juni in Wiesbaden der Muſikdirektor und Chorleiter Ernſt Schloſſer. Mit ihm iſt eine Muſikerperſönlichkeit von ſeltenem ſittlichen Ernſt, gründlichſter fachlicher Vorbildung und ausgeſtattet mit vorzüglich pädagogiſchem und organiſatoriſchen Geſchick dahingegangen. Schloſſer genoß ſeine Ausbildung an dem früher in Wiesbaden beſtehenden Fuchsſchen Konſervatorium, das ſich rühmen konnte, Lehrer mit zum Teil internationalem Klang zu beſitzen. Kein Geringerer als der große Muſikhiſtoriker und Theoretiker Hugo Riemann war hier ſein Lehrer für Theorie und Muſikgeſchichte. Hier war es auch, wo Schloſſer mit Max Reger beim gemeinſamen Lehrer die Theorieſtunde teilte und Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge zu ſtudieren Gelegenheit nahm; ein im ſtrengſten, zum Teil kanoniſchen Stil geſchriebenes und bis zur Achtſtimmigkeit geſteigertes Te Deum war neben andern wertvollen Werken die Frucht dieſer Ausbildung. Bereits als 17-Jähriger begann Schloſſer, angeregt durch ſeinen weiteren Lehrer, Prof. Manſtädt, den ehemaligen Generalmuſikdirektor am königlichen Theater in Wiesbaden, die Leitung von Chorvereinen. Hier entfaltete Schloſſer eine umfangreiche Tätigkeit und bei vielen Chören war der beſcheidene und liebenswürdige Mann Ehrendirigent und erfreute ſich größter Beliebtheit. Hohe und höchſte Preiſe auf Geſangswettſtreiten waren die Früchte ſeiner intenſiven Arbeit, die ihm beſonders auch in der Fachwelt größtes Anſehen verſchafften. Als Preisrichter, Preſſereferent und Mitarbeiter bei der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ nahm Schloſſer Gelegenheit, ſein unbeſtechliches Urteil, und im Kampf um die Erhaltung beſter deutſcher Muſik — dabei ſchon vor Jahrzehnten den verderblichen jüdiſchen Einfluß in der Muſik klar erkennend — ſeinen Einfluß geltend zu machen. Als Menſch, als Künſtler, als Pädagoge wird Schloſſer im Gedächtnis derer fortleben, die ihn kennen und ſchätzen gelernt haben. Hermann Kratz.

Während der Drucklegung des Heftes erreicht uns die Nachricht, daß der verdiente Roſtocker Generalmuſikdirektor Adolf Wach ſoeben, am 24. Juni, erſt 46jährig einem ſchweren Leiden erlag. Unſer Nachruf für den hochgeſchätzten Leiter des Roſtocker Muſiklebens muß dem nächſten Heft vorbehalten bleiben.

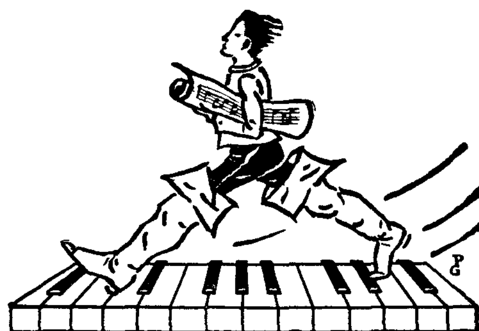
## BÜHNE

Reichsminiſter Dr. Goebbels ſtiftete der ſtädtiſchen Bühne Innsbruck die großzügige Beihilfe von 200 000 RM zum Wiederaufbau.

Im Rahmen der Berliner Feſtwochen wird dieſer Tage von Geblers Schauſpiel „König Thamos“ mit der Muſik von W. A. Mozart im Schlüterhof zu Berlin zur Aufführung kommen.

# MARTIN FREY

# Mit Siebenmeilen-Stiefeln



## Melodische Klavier-Etüden

| | | | |
|---|---|---|---|
| Heft 1: | Für Anfänger ....... | Ed.-Nr. 2664 | RM 1.50 |
| Heft 2: | Für die Anfangsstufe . . | Ed.-Nr. 2671 | RM 1.50 |
| Heft 3: | Für die Mittelstufe . . . | Ed.-Nr. 2683 | RM 1.50 |
| Heft 4: | Für die Mittelstufe . . . | Ed.-Nr. 2684 | RM 1.50 |

STEINGRÄBER VERLAG · LEIPZIG

Die Kasseler Staatsoper gastierte in der Berliner Staatsoper mit Josef Haas' „Tobias Wunderlich" unter der Stabführung von Prof. Robert Heger.

Gießen baut seine Oper auf. Nachdem das kleine, vor drei Jahren durch Intendant Hermann Schultze-Griesheim erstmals verpflichtete Opernpersonal zunächst nur Spielopern aufführen konnte, gelang es dank der Förderung durch die Stadt und dank der Vereinigung des städtischen Orchesters mit dem Kurorchester Bad Nauheim die Oper auf eine breitere Basis zu stellen und die Spielzeit auf 10 Monate zu verlängern. Mit dem neuen Jahre schreitet die Bühne in eine ganzjährige Spielzeit. Das Orchester konnte von 23 auf 52 Musiker erhöht, der Chor und das Ballett ganz wesentlich vergrößert werden, sodaß künftig an große Aufgaben herangegangen werden kann. Die musikalische Oberleitung der Oper liegt in den Händen von KM Paul Walter.

Die Stadt Halberstadt plant für die kommenden Jahre eine völlige Umgestaltung ihres Theaters, für die die Pläne bereits vorliegen.

Einen festlichen Abschluß der Magdeburger Opernspielzeit bildete die Aufführung von Richard Strauß' „Elektra" unter der Stabführung von GMD Erich Böhlke und mit Elly Doerrer in der Titelrolle. Gleichzeitig bedeutet die Neueinstudierung dieser Oper den Auftakt zu den für nächstes Jahr geplanten Richard Strauß-Wochen Magdeburgs anläßlich des 75. Geburtstages des Meisters.

Die Duisburger Oper wird in der kommenden Spielzeit erstmals in Holland gastieren, und zwar wird sie auf Einladung des Neuen Theaters in Arnheim dort im Oktober das neue Haus mit einer Festaufführung von Rich. Wagners „Tristan und Isolde" in der Neuinszenierung von Generalintendant Dr. Hartmann eröffnen.

Im Rahmen der Potsdamer Musik-Fest-tage ist eine Aufführung im Rokokotheater im Neuen Palais vorgesehen, in deren Mittelpunkt die Aufführung des Melodrams „Medea" mit der Musik von Georg Benda steht. Auftakt und Beschluß bilden je ein Ballett aus der Zeit Friedrichs des Großen „Die Barbarina tanzt" und „Auftritt der Primadonna", ausgeführt durch die Tanzgruppe des Deutschen Opernhauses unter Leitung von Rudolf Kölling. Die musikalische Leitung des mitwirkenden Berliner philharmonischen Orchesters liegt bei GMD Hans von Benda.

Aus dem soeben veröffentlichten neuen Spielplan der Berliner Staatsoper entnehmen wir, daß im kommenden Jahre das Hauptaugenmerk des Hauses auf eine Erneuerung des Mozartschen Opernwerkes gerichtet ist, nachdem die Neuinszenierung nahezu sämtlicher Wagnerscher Musikdramen nunmehr durchgeführt wurde. Aus dem zeitgenössischen Schaffen kommt der 75jährige Richard Strauß mit dem „Friedenstag", „Daphne" und der „Frau ohne Schatten" und der 70jährige Hans Pfitzner mit dem „Palestrina" zu Wort. An neuen Werken der lebenden Generation werden ferner E. Wolff-Ferraris „Donna Boba", Werner Egks „Peer Gynt" und Rudolf Wagner-Régenys „Bürger von Calais" aus der Taufe gehoben.

## KONZERTPODIUM

Die Sinfoniekonzerte Plauen, die die Stadt in diesem Winter in eigene Verwaltung genommen hatte, fanden mit Schuberts VII. Symphonie, Liszts „Faust"-Sinfonie, Beethovens Violinkonzert (Solist: Prof. Georg Kulenkampff), van Beethovens „Eroica" und Max Trapps Werk 32 „Konzert für Orchester" unter der Leitung von KM Georg L. Jochum einen festlichen Abschluß. Da die Stadt das Orchester in diesen Wochen bereits wesentlich erweitern konnte, ist mit einem weiteren Ansteigen des Plauener Musiklebens zu rechnen.

Die junge Sopranistin Maria Weiß, die sich soeben am Reichssender München (Aufführung des Collegium musicum Regensburg mit alter Musik aus dem Fürstl. Thurn- und Taxisschen Archiv) einem breiteren Hörerkreis vorstellte, wurde zu Konzerten in Bregenz, Reichenhall und Wien eingeladen, wo sie (in Bregenz und Reichenhall) aus Joseph Haas' „Gefängen an Gott" „Wenn einst die Türen des Himmels aufgeh'n", Brahms' „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete", Hugo Wolfs „Gebet" und (in Wien) Buxtehude „Singet dem Herrn ein neues Lied", Händel „Meine Seele hört im Sehen", und Reger „Ich sehe dich in tausend Bildern" singen wird.

Wilhelm Jerger, der kürzlich mit seinen „Sinfonischen Variationen" bei den Berliner Philharmonikern unter Schuricht, seiner „Orgelchaconne" in Prag und seiner „Partita" bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf großen Erfolg hatte, kam jüngst mit seinem „Concerto grosso" durch das Birmingham - Philharmonic Orchestra heraus und wurde von der B. B. C. auf alle englischen Sender übertragen. Eine Reihe seiner Werke wurde für die kommende Spielzeit in Deutschland und im Ausland bereits angenommen.

Der Pianist Udo Dammert wird in der kommenden Spielzeit Cesar Bresgens 2. Klavierkonzert „Mayenkonzert" aus der Taufe heben, nachdem er bereits sein 1. symphonisches Konzert für Klavier und Orchester in diesem Winter (unter van Kempen in Dresden und unter Oswald Kabasta in Wien) uraufgeführt hatte.

Die Jenaer Pianistin Hilde Knopf spielte in Weimar mit großem Erfolg die Variationen über ein Thema von F. Grothe aus dem Film „Das Schloß in Flandern" von Heinrich Funk - Jena. Ihre Darstellung des Werkes sowie das Werk selbst fanden starke Anerkennung.

Ein Julius Klaas-Konzert veranſtaltete das ſtaatliche Kurorcheſter Bad Godesberg unter Leitung von KM Hans Leger, bei dem man ſein Werk 49 I. Serenade, die Suite „Aus galanter Zeit“ und mehrere Lieder (Soliſtin: Eliſabeth Pennrich-Köln) hörte.

Die Nordiſche Geſellſchaft veranſtaltete kürzlich eine „Stunde alter nordiſcher Muſik“ im Schloß Schönhauſen, die unter Mitwirkung des isländiſchen Tenors Einar Kriſtjanſſon, des Cembaliſten Prof. Otto Becker und des Kammerquartetts der Staatsoper Berlin ſelten zu hörende Muſik aus Muſeumsbeſitz vermittelte.

Die Einzelkräfte Heidenheims haben ſich zu einem Städtiſchen Orcheſter vereinigt, das ſich mit einem 1. Sinfoniekonzert unter Leitung von MD Seibert vorſtellte.

Die Frankfurter Jahrhundertfeier des deutſchen Männergeſangs wurde mit einer „volkstümlichen Weiheſtunde“ eröffnet, zu deren Beginn 4000 Sänger Bruno Heroldts Chor „Arbeitervolk“ ſangen.

Vollerthun-Liederabende mit Hans Körner und dem Komponiſten fanden kürzlich ſtatt in Waldenburg i. Sa. und Berlinchen.

Das dritte und vierte Sinfonie-Konzert in Bad Pyrmont ſtand unter Leitung von Carl Maria Artz, der ſich mit der Meininger Landeskapelle erfolgreich für zeitgenöſſiſche Muſik einſetzte. Es kamen in dieſen Konzerten des Wiener Meiſters Franz Schmidts dritte Sinfonie A-dur zu Gehör, das Konzert für Orcheſter von Max Trapp und die Humoreske über das Lied „Geſtern Abend war Vetter Michel da“ von Georg Schumann.

Der junge Pianiſt Karl L. Weishoff trat kürzlich erſtmals öffentlich als Cembaliſt auf in einem Konzert „Muſik am Hofe Friedrichs des Großen“.

Anton Bruckners Symphonie in d-moll und ſein Te Deum kamen bei einem Bruckner-Abend im Feſtſaal der Univerſität Tübingen unter Leitung von Prof. Carl Leonhardt zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Im Rahmen der Konzerte des NS-Reichsſymphonieorcheſters, das in drei Veranſtaltungen in Recklinghauſen Meiſterwerke und Werke der lebenden deutſchen Generation bot, hinterließ Joſef Michel-München als Soliſt in der Celloſonate D-dur von J. Haydn unter der Leitung von KM Erich Kloß einen nachhaltigen Eindruck.

Das Stroß-Quartett ſpielte im Anſchluß an ſeinen Beethoven-Zyklus in Würzburg auch in Leipzig, Dresden und Berlin.

Hans Wolfgang Sachſes Variationen über ein Baßthema von Claude Debuſſy, Werk 17 brachte Gotthold E. Leſſing ſoeben mit dem Sinfonie- und Kurorcheſter Wiesbaden zur dortigen Erſtaufführung. Seine Celloſonate mit Klavier, Werk 26, erklang kürzlich in Leipzig im Rahmen der Ausſtellung „Leipzig — die Muſikſtadt“.

Der Dresdener Kreuzchor hat Hugo Herrmanns neues Chorwerk „Ein Chorſpruchband“ (nach alten deutſchen Sprüchen) in ſeine Programme aufgenommen.

Die Württembergiſchen Staatstheater in Stuttgart beſchloſſen die Reihe ihrer zehn ſinfoniſchen Konzerte mit der Aufführung von Beethovens „Neunter Symphonie“.

Im Rahmen eines Sonderkonzertes des Heſſiſchen Sängerfeſtes in der Großen Aula der Univerſität Gießen kommen Paul Zolls „Lieder von der Heide“ nach Texten von Allmers, Annacker und Hermann Löns für Männerchor, Frauenchor, gem. Chor, eine Einzelſtimme, Geige und Klavier mit dem Komponiſten am Flügel zur Aufführung.

Beim Schwäbiſchen Liederfeſt in Stuttgart kommt Alfons Schmids „Aufruf“ und „Hymnus“ für Bläſer und ſein „Deutſcher Weckruf“ für Männerchor, Kinderchor, Baritonſolo und Orcheſter zur Aufführung.

In den Kammerkonzerten für zeitgenöſſiſche Muſik, veranſtaltet von KM Dr. A. Kalix, wurde eine „Serenade über eine alte Weiſe von Conrad Paumann“ für Violine und Klavier von Karl Schäfer uraufgeführt.

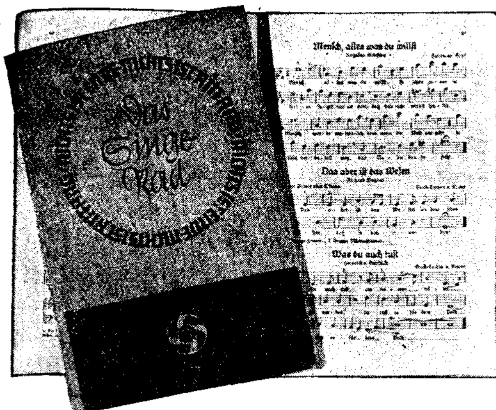
Anläßlich der Kulturtagung der Hitlerjugend des Gebietes 22, Bayeriſche Oſtmark, fand in Coburg eine Morgenfeier ſtatt, ausgeführt von dem Orcheſter und Soliſten des Landestheaters und einem HJ-Chor unter Leitung von Karl Schäfer. In dieſem Rahmen wurde Karl Schäfers Kantate „Schmiede, Hirten, Krieger“ uraufgeführt, ferner ſein Vorſpiel für Orcheſter, ſowie Vorſpiel und Lied „Heilig Vaterland“ von Spitta.

Zum 70. Geburtstage Dietrich Eckarts fand in Neumarkt, dem Geburtsort des Dichters, eine große Feier ſtatt, bei der Reichsleiter Roſenberg ſprach. Zur Einleitung wurde Karl Schäfers Kantate „Die Entſcheidung“ nach Texten von Dietrich Eckart uraufgeführt.

Das Häusler-Quartett (Häusler, Oligmüller, Geiſtfeld, Fränkle) Bochum, welches in der letzten Spielzeit zu wiederholten Malen in Weſtdeutſchland erfolgreich vor die Öffentlichkeit getreten iſt, ſpielte im Reichsſender Köln u. a. Präludium und Fuge von Heinrich Kaminski und Suite für Streichquartett von Albrecht Roſenſtengel (Urſendung).

Karl Meiſter hat eine Zweite Symphonie in d-moll beendet. Seine Liedweiſe „Nun ſind wir Kameraden, der Fritz und ich und du“ fand den Beifall des Reichsarbeitsführers und wurde zur Aufnahme in das Reichsarbeitsdienſt-Liederbuch beſtimmt.

P. Graeners neues Orcheſterwerk „Turmwächterlied“ wurde nach ſeiner Uraufführung in Baden-Baden weiterhin bei der Komponiſtentagung




*Das musikalische Spruchbuch*

*unserer Zeit ist das*

# Das Singerad

In Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" unter Mitarbeit von Walter Rein und Ernst Lothar von Knorr

herausgegeben von

## Carl Hannemann

Leinen RM 2.50, Kartoniert RM 1.60

Bei Mehrbezug Partiepreise

*Aus den Urteilen:*

Der Sammlung ist eine außerordentliche Vielseitigkeit zu eigen. Aus der Feder der bekanntesten zeitgenössischen Tonsetzer findet man neben den Namen der Mitarbeiter, Walter Rein und Ernst Lothar von Knorr, solche wie Hans Lang, Hermann Erdlen, Edgar Rabsch, H. F. Micheelsen, Herm. Erpf und viele andere. Die Hannemannsche Sammlung ist neben der von Jöde, die ja vornehmlich die Vergangenheit berücksichtigt, die umfassendste Kanonsammlung, die wir besitzen. Die Anschaffung kann empfohlen werden. (DSB-Zeitung, Berlin)

Hier ist nun eine prächtige Sammlung von neuen Kanons, wie wir sie uns nur wünschen können. Die Kanons sind nicht „am grünen Tisch" komponiert, sondern aus den Bedürfnissen des Volkssingens im Leben der Gemeinschaft entstanden und erprobt. Jede Gemeinschaft wird mit Freude diese herrlichen Kanons singen und andere damit erfreuen. (Deutsche Leibeserziehung, Prag)

Die Ausgabe schätze ich sehr und ich werde sie bei meinen nächsten Veranstaltungen empfehlen und benutzen. Es ist ein brauchbares Heft und erfrischt insbesondere deshalb, weil es ganz lebendig den neuen Strom besten Gebrauchsgutes bezeugt. (Robert Treml, Linz, Gärtnerstr. 12, 28. 2. 38)

HANSEATISCHE VERLAGSANSTALT
HAMBURG

# Kurt Atterberg

op. 38

## Ballade und Passacaglia

**über ein Lied im schwedischen Volkston**

9 Minuten

Bes.: 2. 2. 2. 2 – 4. 2. 3. 1 – Pk. Schlgz. Hf. – Str.

Ein prachtvolles Musikstück . . moderne Musik im besten Sinne und souverän instrumentiert
Nya Dagl. Allehanda Stockholm

. . . . Das ganze Werk von großartiger Geschlossenheit u. glänzender Steigerung. Der Auftakt

20 Aufführungen in 3/4 Jahr!

Eulenburgs Kleine Part.-Ausgabe Nr. 883 M. 1.50

Zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung oder direkt von

**Ernst Eulenburg, Leipzig C 1**

# PAUL HÖFFER

## SINFONIE DER GROSSEN STADT

für großes Orchester

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Schlagzeug, Streichquintett

Aufführungszeit: 30 Minuten

Partitur n. RM 20.—

Orchester-Material nur leihweise, Preis nach Vereinbarung

. . . . ein höchst modernes, geistsprühendes und hinreißend vitales Werk . . . (Robert Greven — Der neue Tag, Köln)

. . . . eine Sinfonie . . . . , die sich durch einen ungemein klaren Aufbau, durch sehr einprägsame Themen und eine feinsinnige, oft durchsichtig ausgesparte Instrumentation auszeichnet . . . . (Dr. Karl Laux, Dresden)

. . . . Als Musiker freut man sich an der sauberen, klaren, technischen Arbeit und der vorzüglichen Formung, die jeder der vier Sätze zeigt. (Prof. Dr. Eug. Schmitz - Dresdner Nachr.)

Kistner & Siegel, Leipzig C 1

auf Schloß Burg, bei der Eröffnung eines Komponisten-Heimes in Harzburg und am Deutschland-Sender und den Sendern Köln und Stuttgart aufgeführt.

Heinrich Laber leitet Anfang August in Stuttgart mit dem dortigen Landesorchester im Auslandsmonat einen „Spanischen Komponistenabend".

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Prof. Walter Niemanns „Zwei Barkarolen" op. 144 (angeregt durch Rud. Bindings Hamburger Novelle „Der Opfergang") für Klavier werden demnächst erscheinen. Der Komponist vollendete soeben „Alte niederdeutsche Volkstänze" für Kammerorchester und für Klavier.

Der Reichswalter des NSLB, Gauleiter Fritz Wächtler, hat den Komponisten Franz Philipp beauftragt, die Dichtung von Gerhard Schumann „Volk ohne Grenzen" als Kantate für Chor, großes Blasorchester und Orgel zu vertonen.

Der Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt/M., Staatsrat Dr. Krebs, beauftragte den Münchener Komponisten Carl Orff mit der Schaffung einer neuen Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum".

Georg Vollerthun hat die Suite für großes Orchester „Alt-Danzig" beendet, deren Uraufführung im Oktober in Danzig unter seiner Leitung stattfinden wird. Die reichsdeutsche Erstaufführung bringt Prof. Rudolf Krasselt in Hannover.

Der Kölner Musikhochschullehrer Karl Hermann Pillney hat Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" ergänzt. Diese Ergänzung fand anläßlich ihrer Erstaufführung starke Beachtung und wird im kommenden Winter in Orchester-, Kammermusik- und Orgelkonzerten des In- und Auslandes zur Aufführung kommen.

Hugo Herrmann schrieb eine neue Kantate „Deutsches Land" nach Worten von Wilhelm Scholz, die demnächst in verschiedenen Städten erklingen wird.

## VERSCHIEDENES

Während der Sommermonate zeigt die Stadt Luzern im Renaissancebau ihres alten Rathauses eine Internationale Musikausstellung, für die ihr die Universitätsbibliothek Basel, die Zentralbibliothek Zürich, die Preußische Staatsbibliothek Berlin, die Nationalbibliothek Wien, die „Gesellschaft der Musikfreunde" Wien, die Nationalbibliothek Paris und Schweizer Privat-Sammler wertvolle Leihgaben zur Verfügung stellten.

Die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin eröffnete am 21. Mai eine Richard Wagner-Gedenkausstellung, die u. a. Dokumente aus dem Briefwechsel zwischen dem jungen Wagner und Robert Schumann zeigt, den die Preußische Staatsbibliothek vollständig besitzt.

Der Reichsstudentenführer hat die Errichtung eines Reichsstudenten-Orchesters mit dem Sitz Berlin verfügt, das sich aus den besten Studenten der Berliner Musikhochschulen zusammensetzt.

Der Bildhauer Prof. Dr. Georg Kolbe erhielt den Auftrag ein monumentales Beethoven-Denkmal für die Stadt Frankfurt/M. zu schaffen.

Der Königsberger Stadtbibliothek wird eine ostpreußische Musikbücherei angegliedert.

Die Nationalbibliothek Wien stellte aus Anlaß der Reichstheater-Festwoche in Wien eine Ausstellung aus ihren wertvollen Beständen zusammen.

Jörg Mager, der bekannte fränkische Erfinder auf dem Gebiete der Elektromusik und Inhaber von 40 Patenten, der Erbauer der Sphärophonorgel und des Partiturophons, der sich als Hauptaufgabe die Gewinnung eines neuen Tonsystems durch Verwendung sämtlicher Schwingungszahlen und nach der Seite der Tonfarbe die Verwertung der Obertöne zu einer synthetischen, lückenlosen Klangfarbenbildung gestellt hat, hat nunmehr Bamberg verlassen, wo er seit August 1937 sein Laboratorium eingerichtet hatte. Dieses war anfänglich in zwei Räumen des Raulinohauses untergebracht. In letzter Zeit hatte dem Forscher der Besitzer des Cafe Bug bei Bamberg. Herr Lieb, drei Räume in seinem Anwesen, einem ehemaligen fürstbischöflichen Jagdschloß zur Verfügung gestellt, wo Mager in völliger Abgeschiedenheit seinen Forschungsarbeiten nachgehen konnte. Auf drei Zimmer verteilt, den viermanualigen Spieltisch vom übrigen Werk getrennt, bzw. durch Hunderte von Drähten und Kabeln mit demselben verbunden, hatte er dort seine elektro-akustische Wunderorgel aufgebaut. An Weihnachten 1937 hat er das Werk, das über völlig neue, bislang noch nie gehörte Klangfarben verfügt, den staunenden Dorfbewohnern vorgeführt. Alle möglichen Instrumente bzw. Gegenstände, wie Eisenglocken, alte Lautsprecher und Telephonmuscheln, eine alte ausgediente Zither, ein riesiges gewölbtes Blech dienten ihm als „Register", denen er durch die Erzeugung beliebiger Interferenzschwingungen ganz neuartige Klangfarben entlocken konnte. Die elektroakustische Orgel Magers hat aber jenseits des rein Musikalischen ihre besondere Bedeutung auf dem Gebiete der Technik. Sie ermöglicht beispielsweise genaueste Werkstoffprüfung und spielt in der modernen Erdbebenkunde eine große Rolle. Selbstredend war die Magersche Wunderorgel das Ziel vieler interessierter Musiker, Wissenschaftler und Wirtschaftler von nah und fern. Vor einigen Wochen erhielt Mager auch den Besuch seines ehemaligen Schülers, des jetzigen Reichsbeauftragten für Schafzucht und Wolle, Frhr. Georg von Gumppenberg, in dessen Familie Mager früher als Hauslehrer tätig war. In ihm hat Mager nun einen neuen Mäzen gefunden, der dem großen Forscher auf seinem Gut

Pöttmes bei Augsburg ausreichende Räume für ſein Laboratorium uneigennützig zur Verfügung ſtellt. Ferner hat die Jörg Mager-Abteilung des bayer. Schulmuſeums und der NS-Lehrerbund dem ſeiner Forſchungsidee fanatiſch verfallenen Erfinder weitmögliche Unterſtützung zugeſagt. Franz Berthold.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Im Rahmen eines Abends Münchener Komponiſten iſt am Reichsſender München die Flöten-Suite von Wolfgang von Bartels durch Hans A. Winter und den ausgezeichneten Flötiſten Wilhelm Zanke (Würzburg) zur Aufführung gelangt. — Am Reichsſender Köln fand am 10. Juni eine Bartels-Gedenkſtunde ſtatt. Die Gedenkworte ſprach Prof. Hermann Unger. — GMD Hans Weisbach hat für den 29. Juni, 22 Uhr, am Reichsſender Leipzig die Aufführung des Tripel-Konzerts (für Oboe, Klarinette und Fagott) von Wolfgang von Bartels in Ausſicht genommen. — Und für den 12. Juli iſt am Reichsſender München eine Bartels-Gedenkſtunde in Ausſicht genommen, bei der die Violin-Sonate (durch Edith von Voigtländer und Emmy Braun) und eine Anzahl ſeiner ſpäten Lieder zur Aufführung kommen werden.

Der Reichsſender München veranſtaltete eine Carl Ehrenberg-Stunde, bei der man ſein Werk 35 „Romantiſche Suite", Adagio, und Finale aus Werk 22 „Sinfoniſche Suite" und „Zwei Oden nach Gedichten von Lenau" hörte.

Paul Reinecke ſang dieſer Tage am Reichsſender Leipzig Lieder von Ludwig Neubeck, deſſen Todestag ſich am 10. Auguſt zum 5. Male jährt.

Mit beſonderer Freude entnimmt man dem Juliprogramm des Reichsſenders Wien, daß Joſef Reiter nun auch dort ſeinen Einzug hält, zunächſt mit ſeinem „Sextett für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Klavier", für das ſich das Mildner-Quartett unter Mitwirkung von Karl Fiala (Kontrabaß) und Dr. Hans Weber (Klavier) einſetzt.

Hans Wolfgang Sachſes Streichquartett I wurde unlängſt im Reichsſender Leipzig vom Genzelquartett geſpielt.

H. Kleemanns Klavier-Quintett d-moll Werk 28 kam ſoeben durch das Leipziger Streichquartett (Mlynarczyk-Böhme-Gerhardi-Schertel) mit Theodor Blumer am Reichsſender Leipzig zur Aufführung.

Der Reichsſender Stuttgart kündigte in ſeinem Juni-Programm eine Friedrich Silcher-Gedächtnisfeier des MGV „Silcherbund" Karlsruhe unter ſeinem Ehrenchormeiſter Friedrich Füller an.

Am Reichsſender Wien erklang Robert Schumanns Klaviertrio d-moll, Werk 63, durch Edith Steinbauer (Violine), Frieda Krauſe (Violoncello), und Robert Gläſer (Klavier).

Der Deutſchland-Sender brachte die „Spielmuſik für 6 Inſtrumente" von Hans F. Schaub in einer ausgezeichneten Beſetzung (P. Luther, Flöte, O. Arnold, Oboe, L. Kohl, Klarinette, W. Fugmann, Fagott, W. Kirſch, Violine, J. Steinweg, Bratſche).

Der Reichsſender Hamburg führte unter Leitung von Heinrich v. Manikowsky Schaubs „3 Intermezzi für Orcheſter" auf, ein Jugendwerk, das ſeinerzeit Max v. Schillings aus der Taufe hob.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Prof. Walter Niemanns neue „Rokoko"-Balletſuite op. 148b für Kammerorcheſter wurde vom B. B. C. Scottiſh Orcheſtra Edingburgh (Dir.: Guy Warrack) und B. B. C. Orcheſter Birmingham (Dir.: W. K. Stanton) über die Londoner Sender Regional und Midland zur engliſchen Erſtaufführung gebracht.

Der Berliner Philharmoniſche Chor (Leitung Günther Ramin) wurde eingeladen, Brahms' Requiem in Cardiff in England aufzuführen.

Der Dresdner Tonkünſtler Alfred Pellegrini hielt in der „Deutſchen Gemeinſchaft" in Paris die Wagner-Gedenkrede im Rahmen der dortigen Wagner-Feier und wurde zu weiteren Muſik-Kulturvorträgen in Paris und anderen franzöſiſchen Städten verpflichtet. Im Herbſt begibt ſich der Künſtler im Auftrage der „Deutſchen Akademie" auf eine Vortragsreiſe durch Jugoſlawien, Bulgarien und Griechenland.

Die Auslandsſtelle der Reichsmuſikkammer hat Prof. Wilhelm Stroß zu einer Italienreiſe im Rahmen des deutſch-italieniſchen Kulturaustauſches, gemeinſam mit dem Münchener Pianiſten Aldo Schoen eingeladen.

Die diesjährigen Opern-Aufführungen im Londoner Covent-Garden-Opernhaus fanden mit einer Ring-Aufführung unter Wilhelm Furtwängler mit erſten deutſchen Soliſten einen rauſchenden Abſchluß. Die deutſche Muſik und die deutſchen Künſtler wurden mit großer Begeiſterung gefeiert.

Karl Böhm wurde eingeladen zwei Opern- und ein Konzertgaſtſpiel in Sofia zu leiten.

Wilhelm Kempff ſpielte in Venedig Bach, Beethoven, Max von Schillings, Pergoleſi und Chopin und wurde ſtark umjubelt.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1938: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN





105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1938 HEFT 8


## INHALT



Bildbeilagen:



Notenbeilagen:




BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Günther Haußwald: Johann David Heinichens Inſtrumentalwerke (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel).

Einleitung.

Eine breit ausladende Zeitſpanne verſteht die muſikwiſſenſchaftliche Forſchung unter dem Stilabſchnitt der „Barockmuſik“[1]. Sie erkennt in einer Fülle von verſchieden geprägten und vielfältig entwickelten muſikaliſchen Zeugniſſen gemeinſame Züge, die urtümlich zueinander gehören und die ſich zu einem gedanklichen Ganzen zuſammenſchließen, das wir als muſikaliſchen Barock zu bezeichnen pflegen. Zeigen anfangs die Schöpfungen dieſer Zeit noch einen renaiſſancehaften Charakter[2], verdeutlicht etwa im Frühbarock durch Übergewicht vokaler Polyphonie, ſo löſt ſich ſpäter mit wachſender Reifung und Vertiefung inſtrumentaler Klangwelten ein Kernſtück heraus, Mittelbarock genannt, das ſich in ſeiner eigengefügten Art deutlich vom Geſamtgeſchehen abhebt. Das beginnende 18. Jahrhundert endlich trägt Merkmale einer Spätzeit: Überſchneidungen von barockem und rokokohaftem Stil rücken die Schöpfungen in ein faſt romantiſch-farbiges Zwielicht, deſſen Bannkraft wir aufs neue in der Gegenwart erleben. Wo auch ſolche Kreuzungen im einzelnen ſichtbar werden, ſei es in der umgebildeten Form oder in einer ins Liebliche gewendeten Melodik, ſei es in empfindſam aufgehellten harmoniſchen Wendungen oder in reizſamen Klängen der Inſtrumente: immer liegen künſtleriſche Leiſtungen vor, die auf vielſchichtigen, weitverzweigten und veräſtelten Grundlagen erwachſen ſind und aus dem Widerſpiel von barockgebundener Schwere und von Leichtigkeit einer verbindlichen, zierlichen Frühgalanterie geboren ſind.

An der Ausformung dieſes in ſich geſchloſſenen, doch gegenſatzreichen Spätbarocks haben mannigfache Kräfte, ſonderlich völkiſcher Artung, einen wichtigen Anteil. Auf deutſchem Boden wird ſichtbar, wie italieniſche Form, franzöſiſcher Geiſt und germaniſche Denkart miteinander innig verſchmelzen. Der Deutſche neigt dabei mehr zu einer ſachlichen Gründlichkeit, überdies zu einer Vertiefung und Ausprägung ſolcher Züge, die im Gemüt verwurzelt ſind. Freilich ſchwer entwirrbar erſcheinen des öfteren die Fäden, aus denen die Kunſtwerke dieſer Zeit geſponnen ſind. Die tragenden Grundkräfte ſind ſo feſt miteinander verwoben, greifen in ihrer Verzahnung ſo eng ineinander, daß ſie nur behutſam aus ihrem gefügehaften Zuſammenhang gelöſt werden können, ohne in ihrer Eigenart verletzt zu werden. Doch ſcheint es, daß auch im Spätbarock gewiſſe Kreiſe oder Bezirke vornehmlich landſchaftlich bezogener Art ſich voneinander abheben[3], künſtleriſche Mittelpunkte, die zu Keimzellen muſikaliſchen Lebens geworden ſind und ſich mehr oder weniger kräftig abſondern. Wohl haben ſie vieles miteinander gemein, die große zeitgenöſſiſche Stilrichtung etwa, doch unterſcheiden ſie ſich im einzelnen durch ihre Verkettung zur überlieferten Einſtellung, durch ihre verſchiedene Neigung und Ausprägung fremdländiſcher oder deutſchſtämmiger Eigenart, nicht zuletzt durch die Kraft der Perſönlichkeit, die das Kunſtwerk formt. Seit alters ſteht da, faſt ſchulenmäßig gebunden, norddeutſcher Barockſtil einer anderen Richtung entgegen, wie ſie ſich etwa in der Mitte des Reiches ausprägt: im heſſiſchen, thüringiſchen oder auch ſächſiſch-böhmiſchen Land. Straffer als anderswo iſt dazu in Deutſchland das muſikaliſche Leben dieſer Zeit an einzelne Fürſten und deren Höfe gebunden, in gewiſſem Grade wird es ferner von einer gebildeten bürgerlichen Schicht getragen. Glanzüberſtrahlte Hoffeſte, Gottesdienſte der Kirche, ſtudentiſche Collegia musica werden gleichermaßen die Orte, die den äußeren Rahmen für eine geſunde Muſizierpraxis abgeben. Die muſikaliſch führenden Köpfe ſtehen meiſt im Dienſte von Hof oder Kirche. Ihre Amtstätigkeit erfordert ein reiches inſtrumentales und vokales Schaffen.

Was ſich in Darmſtadt unter der Hand des Sachſen Chriſtoph Graupner muſikaliſch ausformt, ſpiegelt ſich bei ſeinem Schüler Johann Friedrich Faſch, dem Zerbſter Hofkapellmeiſter, wider. Jahrgänge von Kirchenkantaten legen einmal Zeugnis ab von dem Muſikbedarf, den es bei derartigen Stellen zu erfüllen gilt, andererſeits ſind ſie Belege für eine ungebrochene Schaffenskraft, die in dieſen Kleinmeiſtern lebt. In Gotha wirkt in emſiger Arbeit der Erzgebirgler Gottfried Heinrich Stölzel. Steil ragt aus ſolcher Umgebung das Schaffen Johann Sebaſtian Bachs heraus, des Muſikdirektors des Fürſten Leopold von Anhalt in Cöthen. Kammermuſikaliſche Werke ſind im weſentlichen der Ertrag dieſer Jahre. Leipzig, Sorau, Eiſenach, Frankfurt, endlich Hamburg

[1] Haas, Robert: Die Muſik des Barocks; in Bückens Handbuch, Potsdam 1928.

[2] Vgl. Kroyer, Theodor: Zwiſchen Renaiſſance und Barock; Jahrbuch Peters 1927.

[3] Vgl. Schenk, Erich: Über Begriff und Weſen des muſikaliſchen Barock; ZfMW 1935, Jahrgang 17, S. 377 ff.

sieht Georg Philipp Telemann zu Gast, bald als Organisten, Konzertmeister, Kapellmeister, schließlich als gefeierten Musikdirektor. Im Reigen der künstlerisch bedeutsamen Kernpunkte mitteldeutscher Heimat, die mannigfach ergänzt werden könnten, gewinnt Dresden einen besonderen Platz: die Stadt, in der sich Johann David Heinichens musikalische Sendung erfüllte. Der prunkliebende Hof Augusts des Starken, jenes Fürsten, dem ein riesenhaft gesteigerter Geltungswille eigen war, bildet den zeitgeschichtlichen Hintergrund für diesen Musiker, der als Hofkapellmeister und Kirchenmusikdirektor in seinem Schaffen ein gut Teil der künstlerisch so vielfältigen Strebungen dieser Zeit einschließt. Einer Sonderuntersuchung, die sich mit Heinichens Instrumentalwerken auseinandersetzen soll, sei ein biographischer Abriß, ein Überblick über sein Lebenswerk, endlich eine Würdigung, wie sie zeitgenössische Literatur und wissenschaftliche Forschung deutlich werden lassen, vorausgeschickt.

Johann David Heinichen entstammt einer alten sächsischen Bürgersfamilie, eigentlich gebürtig aus Pegau[4]. Am 17. April 1683 ist er in Kröffuln bei Weißenfels geboren. Sein Vater war in dieser kleinen Gemeinde als Pfarrer tätig. Frühzeitig brach die musikalische Begabung des Knaben durch: er komponierte und dirigierte mit 13 Jahren, wie er selbst erzählt[5]. In der Familie wurde auf Tradition gehalten, so daß seine schulische Laufbahn bereits durch seinen Vater und seine Vorfahren vorgezeichnet war. Auch er wurde Leipziger Thomaner. Sein erster Lehrer war der Kantor und Universitätsmusikdirektor Johann Schelle, dessen Unterricht er bald mit den erfolgreichen Unterweisungen durch Johann Kuhnau, den Organisten an der Thomasschule, vertauschte. Schulkameradschaft verband ihn mit Christian Umblaufft, Johann Schiefferdecker, Johann Theodor Römhild, Johann Friedrich Fasch und vielleicht besonders eng mit Christoph Graupner, den er sogar in der Kunst der Komposition unterrichtete.

In diesen Entwicklungsjahren Heinichens prägt sich ein Wesenszug bei ihm aus, der sich später vertieft und verschärft. Ein Hang zum Grübeln, eine Neigung zum scharfsinnigen Nachdenken, andererseits eine aufgeschlossene Hingabe für lebendig klingende Musik machen sich bemerkbar. Er sinnt über die Geheimnisse des Quintenzirkels nach, gleichzeitig komponiert er flüssige, melodienreiche Stücke, wie sie Melchior Hofmann an der Leipziger Oper aufführte.

[4] Die folgenden Tatsachen im wesentlichen nach Seibel, Gustav Adolph: Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen; Diss. Leipzig 1913.

[5] Generalbaßschule von 1728, S. 840.



Heinichen wird Student der Rechtswissenschaft, später Advokat in Weißenfels. In gleichem Maße setzt er sich als Künstler durch. Im geselligen Freundeskreis dieser kleinen Residenzstadt, zu dem Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger, Kapellmeister Gottfried Grünewald und Organist Christian Schiefferdecker, zeitweilig auch, für Heinichen besonders bedeutsam, Reinhard Keiser gehörten, wächst die Flamme der Begeisterung zu musikalischen Taten. Seit langem schätzt man Heinichen als klugen Generalbaßlehrer; Christoph Förster, der spätere Merseburger Kapellmeister, war sein Schüler. Die letzte Entscheidung aber, die seinem Lebensweg eine andere Richtung gibt, fällt er nicht als abwägender Theoretiker, sondern als praktischer Musiker.

1709 kehrt er nach Leipzig zurück, übernimmt die Leitung eines Collegium musicum, ganz der Freude an kompositorischer Arbeit hingegeben, der auch der äußere Erfolg mit zwei Opern für Leipzig und Naumburg nicht versagt bleibt. In dieser Zeit reift gleichmäßig sein gedankenreiches Werk, die große Generalbaßlehre von 1711, heran. Die Tätigkeit als „Compositeur" am Hofe des Herzogs Moritz Wilhelm in Zeitz währt nur kurze Zeit. Bald schreibt er an die Fürstin: „Ew. Königl. Hoheit geruhen gnädigst zu vernehmen, welchergestalt ich gesonnen bin, zu fernerer Excolirung meiner Music teütsche Höffe und Capellen zu besuchen"[6].

Heinichen aber, der deutsche Musiker-Gelehrte mit seiner fast romantisch zu nennenden Doppelbegabung, die ihm schicksalsmäßig auferlegt ist und deren gegensätzliche Richtung sich bisher ständig

[6] Mitgeteilt bei Seibel, a. a. O. S. 13.

bei ihm vertieft hat, geht nach Italien. Er besitzt Charakter genug, die Grenzen der Bildungsmöglichkeiten dieser Reise zu erkennen. Bezeichnenderweise erwartet er weder wissenschaftliche Anregungen noch Förderung seiner kompositorischen Begabung, beide Züge waren bei ihm bereits voll ausgeprägt, sondern er erstrebt, den „gout zu reguliren"[17]. Hinter diesen zeitbedingten Worten verbirgt sich sein Wille, seine gegensätzlich gerichteten gestaltgebenden Kräfte miteinander zu verschmelzen. Solches bahnt sich vornehmlich in Venedig an. Nach kurzem Aufenthalt in Rom reist er mit dem Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen weiter, kehrt aber bald in den venetianischen Künstlerkreis zurück. Als einer der ersten Deutschen triumphiert er mit Opernaufführungen im Theater Sant'Angelo. Anregungen gewann er von Gasparini, Biffi, Pollarolo und namentlich Vivaldi. Er war nun ein gefeierter Kantaten- und Serenadenkomponist; der sächsische Kurprinz, der in Venedig weilte, verpflichtet ihn daher sofort 1716 als Hofkapellmeister seines Vaters, Augusts des Starken, nach Dresden.

Der sächsische Hof hat in dieser Zeit ein glanzvolles musikalisches Leben entfaltet. Oper, Kammer und Kirche prägten auch musikalisch einen Prunkstil aus, der tonangebend war. Heinichen hat den Opernkapellmeister Antonio Lotti zu vertreten, arbeitet gemeinsam mit dem anderen Kapellmeister Johann Christoph Schmidt an der Ausgestaltung von Festen und Feiern, an der Vorbereitung von Hofkonzerten und kirchlichen Aufführungen, wie es sein Amt von ihm fordert. In der Kapelle sitzen führende Musiker wie die Geiger Veracini, Volumier, Pisendel, die Flötisten Buffardin, Hebenstreit und Quantz, sowie der Lautenist Weiß. Heinichen kommt auch mit Petzold und Zelenka in Berührung. Seine Lehrtätigkeit hat er nicht aufgegeben, denn er unterrichtet Pisendel in der Komposition, und gern hätte auch Quantz bei ihm Unterricht genommen. In späteren Jahren beschäftigt sich Heinichen mit einer Umarbeitung seiner Generalbaßlehre: noch einmal drängt sich gedankliche Strenge in den Vordergrund. Seine schöpferische Kraft aber erfüllt sich anfangs vorwiegend in den prunkhaften Serenadenkompositionen, überdies im Opernschaffen. Ein unglücklicher Zwischenfall, der Streit mit dem Kastraten Senesino, führt zur Auflösung der italienischen Oper. Das bedeutet eine Verlagerung seiner Kompositionstätigkeit. In kirchlich gebundenen Werken wirkt sich sein Schaffensdrang aus. 1721 verheiratet er sich mit Erdmuthe Johanna Eubisch, der Tochter eines Leipziger Bürgers. Nur wenige Jahre währt das häusliche Glück. Frühzeitig wurde durch eine ererbte Krankheit Heinichen am 16. Juli 1729 dahingerafft, noch bis in die letzten Tage rüstig schaffend und den Kopf voller Pläne.

[17] Generalbaßschule von 1728, S. 23, Anmerkung. Vgl. hierzu S. 12.

## EHRUNGEN

Der Oberbürgermeister der Stadt Potsdam verlieh Wilhelm Furtwängler und Prof. Edwin Fischer in Anerkennung ihrer Verdienste um den glänzenden Verlauf der Potsdamer Musiktage den Goldenen Ehrenadler der Stadt Potsdam.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Zur Förderung des Musikschaffens deutscher Komponisten, die außerhalb der Reichsgrenzen leben und zur Gewinnung von Werken der Musik, die sich zur kulturellen Ausgestaltung der Tagungen der Auslandsdeutschen eignen, veranstaltet die Stadt der Auslandsdeutschen Stuttgart ein Preisausschreiben, an dem sich

die im Ausland lebenden reichsdeutſchen und volksdeutſchen Komponiſten beteiligen können. — Zu dem Wettbewerb ſind zugelaſſen: Werke für gemiſchten Chor, Soliſten und großes Orcheſter (ohne Orgel), deren Aufführungsdauer 40 Minuten nicht überſchreiten ſoll, ferner Werke für Männerchor (oder Männer- und Knabenchor) und großes Orcheſter ohne Orgel, deren Aufführungsdauer 20 Minuten nicht überſchreiten ſoll. Für das Werk der 2. Gruppe ſind auch im Inland lebende volksdeutſche und reichsdeutſche Komponiſten zur Beteiligung zugelaſſen. — Für die Werke beider Gruppen hat die Stadt Stuttgart je einen 1. Preis von 2000 Rm. und einen 2. Preis von 1000 Rm. ausgeſetzt. Die eingeſandten Arbeiten werden von einer im Einvernehmen mit dem Reichspropagandaminiſterium und der Reichsmuſikkammer gebildeten Prüfungskommiſſion geprüft, die auch über die Vergebung der Preiſe entſcheidet. Die Originalpartitur der ausgezeichneten Werke geht in den Beſitz der Stadt der Auslandsdeutſchen Stuttgart über, die auch das Recht der Uraufführung erhält. — Letzter Termin für die Einſendungen zum Wettbewerb iſt der 2. Januar 1939. Die Partituren ſind unter einem Kennwort an die Geſchäftsſtelle des Landesorcheſters Gau Württemberg-Hohenzollern, Stuttgart-N, Königſtraße 46, einzureichen.

In perſönlicher Anweſenheit ſeines Schirmherrn, Prof. Dr. h. c. Paul Graener fand am 17. Juli der Abſchluß des diesjährigen Muſikwettbewerbs in Bad Orb ſtatt. Aus den eingeſandten neuen Werken wählte der Hörerkreis in einer Reihe von Vorentſcheidungen 15 Werke: 3 Ouvertüren, 3 Walzer, 3 Tänze und Intermezzi, 3 Märſche und 3 Suiten bzw. Rhapſodien. Die Träger der erſten Preiſe wurden von Kurdirektor Weiler eingeladen, ihre Werke ſelbſt zu dirigieren. Das Konzert wurde vom Reichsſender Frankfurt und ſeinen Nebenſendern übertragen und ſtand unter Leitung des Bad Orber KM Carl Flick-Steger, der auch die Geſamtleitung des Wettbewerbs 1938 inne hatte. Die Preisträger ſind: Ouvertüren: Dr. Fritz Siebert-Bad Salzſchlirf (Märchenſpiel zu „Aſchenbrödel"), Bruno Kerber-Koburg (Kleines Luſtſpiel), Franz Paul Decker-Köln (Ouvertüre); Walzer: Johann Strauß-Aſchaffenburg (Frauenlob), Hans Böhm-München (Die Luſtwandler), Harry Blum-Hannover (Spitzen und Märchen); Tänze und Intermezzi: Willy Krull-Goslar (Gruß vom Weſerſtrand), Ernſt Eggert-Magdeburg (Stürmende Jugend), Karl Brennicke-Frankfurt a. M. (Puppentanz); Märſche: W. Czernik-Dresden (Großdeutſchland), Reinh. Liebetrau-Schresheim, Bergſtraße (Heil Deutſcher Rundfunk), Otto Vaupel-Kl. Schmalkalden (Deutſcher Fliegergeiſt); Suiten: Suſi Kühne-Schönebeck/Elbe (Ungariſche Fantaſie), W. Lautenſchläger-Berlin (Bilder aus Berlin), Franz Schmidt-Bindersleben/Erfurt (Rhapſodie Orientale). Die Preisträger mußten ſich verpflichten, ein neues Werk zu ſchreiben, deſſen Entſtehungskoſten der von der Kurverwaltung ausgezahlte Geldbetrag decken ſoll.

Der Studierende der Schleſiſchen Landesmuſikſchule, Breslau, Kurt Redel (Flöte) — Klaſſe Tſchirner — iſt bei dem in der Zeit vom 30. Mai bis 11. Juni an der Akademie in Wien durchgeführten internationalen Wettbewerb mit einem Preis ausgezeichnet worden.

Die Staatliche Akademie der Tonkunſt zu München verlieh den Felix Mottl-Preis dieſes Jahr der dramatiſchen Sängerin Marianne Schech aus der Geſangsklaſſe Elſe Mauermayr.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Im Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg erſcheint in Kürze das neue 4. Liederwerk von Otto Siegl „Freundſchaft" für Tenorſolo, Männerchor und Inſtrumente.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Dr. Erich Valentin: Die neue deutsche Volksoper: Das „tapfere Schneiderlein" auf der Bühne. Prof. Schmidts Oper „Glücksgesellen" („Der Theaterbote", Juni 1938).

„Die Zukunft unserer deutschen Oper liegt auf der Entwicklungslinie des Weber'schen Operntyps. Die Gesangsoper, nicht das sinfonische Musikdrama, wird die zukünftige deutsche Volksoper werden." Dieses Wort, das Gustav Friedrich Schmidt in einem Gedenkaufsatz über Carl Maria von Weber 1929 als Mahn- und Weckruf an die deutsche Jugend richtete, hat er selbst in die Tat umgesetzt. Seine Oper „Die Glücksgesellen" ist eine deutsche Volksoper, aus jenem naturnahen, gesunden Wachstum geboren, das dem Wesen und Fühlen des deutschen Menschen entspricht. Ein tiefer Gedanke steht hinter diesem Werk, der sich in seiner ganzen sittlichen Größe uns offenbart, wenn wir erfahren, daß sein Ursprung im Schützengraben liegt, im Fronterleben, das Schmidt und seinen Freund, den Maler-Dichter Hans Stadelmann, zu diesem Werk zusammenführte. Wie gläubige Zuversicht blühte das Gedicht aus der Todesnähe, die liebliche, lichte Anmut eines deutschen Märchens, das Stadelmann — wer sein bildnerisches Schaffen kennt, weiß auch, ohne die schöne, dramatisch treffsichere Dichtung gelesen zu haben, wie die Worte sind — mit zartfühlenden Händen formte. Und wie das Gedicht im Schützengraben seine Feuertaufe erhielt, erstanden auch die ersten Melodien der Musik Schmidts im Kontrapunkt des Trommelfeuers. Ein zerfetztes Skizzenbüchlein zeugt davon. Kaum leserlich sind die Bleistiftnotizen.

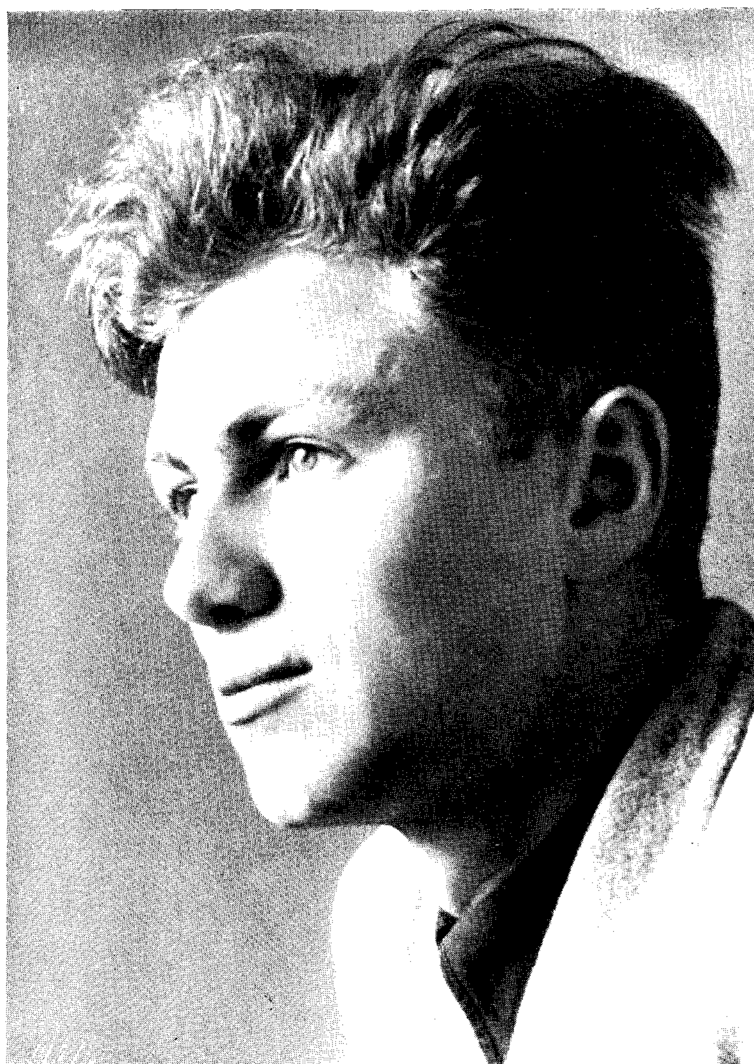
Aus dem Gedanken wurde das Werk. Eines der schönsten deutschen Märchen, die Geschichte vom „tapferen Schneiderlein", ist zum klingenden Abbild der deutschen Seele geworden. Alle Anmut, alle Freude, aber auch aller Ernst und Lebensglaube durchziehen das Werk, in dem zauberische Traumwelt mit dem Spuk des Märchens und sonnenhelle Wirklichkeit miteinander verknüpft sind. Das gibt dem Werk den wesenseigenen Charakter. Inhaltlich wie musikalisch. Das „tapfere Schneiderlein", dessen ehrsames Handwerk gern zu Unrecht in Mär, Gedicht, Komödie mit dem Mäntelchen des Spottes umhängt wird, ist hier ein Kerl, der die Welt mit tapferen Händen anpackt und allen Zaubereien zum Trotz den Sieg davonträgt. Um die köstliche Fabel spinnt sich ein Netz von Einfällen, von luftigen und lyrischen Gedanken, die das Spiel beschwingen. Damit tritt die musikalische Seite der dramatisch ungemein wirkungsvollen Oper in Erscheinung. Schmidt ist von Hause aus Lyriker. Davon zeugen etliche Liederhefte, die den Namen ihres Schöpfers bekannt gemacht haben. Kein Geringerer als der verewigte Hans Sommer fand für sie Worte lobender Anerkennung. Aber auch kein Geringerer als Hans Pfitzner war Schmidts Lehrmeister. Von ihm hat er die dramatische Beobachtungsgabe oder vielmehr die Kunst gelernt, dieser Gabe Ausdruck zu verleihen. Alles ist dramatisch empfunden. Und trotzdem bindet eine edle Gesanglichkeit — eben das Lyrische — das Geschehen zu einer musikalischen Einheit. Dramatik, Musikalität, Gesanglichkeit — alles ist in diesem Werk vorhanden, Auge, Ohr und Herz zu erfreuen und zu beglücken.

Die „Glücksgesellen"-Oper ist Schmidts erstes dramatisches Werk. Wir sprachen bereits von den Liedern. Seine „Königskinder"-Ballade, die Hans Pfitzner gewidmet ist und bei ihrer Aufführung allseitig Zustimmung und Aufmerksamkeit fand, zeigt sozusagen im Kleinen, was im Großen die Oper auszeichnet. Auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik ist Schmidt hervorgetreten. Seine Turmmusiken, die er für die Münchener Turmmusik der Bläser der Bayerischen Staatsoper (KM Friedrich Rein) geschrieben hat, offenbaren zu-

gleich mit der schöpferischen Aufgabe Schmidts historisches Wissen.

Denn Gustav Friedrich Schmidt genießt nicht nur als Komponist, sondern auch als Lehrer und Musikwissenschaftler im deutschen Musikleben Ansehen. Es ist wie eine bekenntnishafte „Eigenschaft", daß auch hier sein Hauptgebiet die Oper ist. Seine Studien „Die frühdeutsche Oper in Leipzig" (Sandbergerfestschrift 1918), „Zur Geschichte und Dramaturgie der frühdeutschen Oper" (1921) und „Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters in Braunschweig-Wolfenbüttel" (1929) sind die Vorarbeiten zu seinem zweibändigen Hauptwerk: „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns" (Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1933/34), in dem zum ersten Male und grundlegend eines der wichtigsten Kapitel der deutschen Operngeschichte dargestellt wird. In diesem Zusammenhang sei auch seiner Herausgebertätigkeit gedacht: die nach Schürmanns Oper zusammengestellte „Alceste"-Suite (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel) und die in Angriff genommene kritische Bearbeitung von Johann Wolfgang Francks Oper „Die drei Töchter des Cecrops" (Hamburg 1680) legen davon Zeugnis ab. Groß ist endlich die Zahl der Schüler, die aus Schmidts Vorlesung und Seminar an der Münchener Universität in die Welt gegangen sind. In seinen Vorlesungen über die Oper, über das Lied und Weber bekundet er die gleiche innere Beziehung zum Volkshaften wie in seinem aus gesundem romantischem Empfinden erwachsenen Schaffen.

Gustav Friedrich Schmidt ist Rostocker (geb. 1883). Gleichwohl gehört er zum Münchener Kulturkreis, da er in München seine Heimat gefunden hat. Albert Thierfelder war in Rostock sein erster Lehrer. Dann aber ging er nach Berlin und wurde am Stern'schen Konservatorium Schüler Wilhelm Klattes und vor allem Hans Pfitzners, der ihn, als Schmidt nach München übersiedelte, in seinen engeren Schülerkreis aufnahm. Durch Pfitzner und August Schmid-Lindner erhielt er seine künstlerische Ausrichtung, während ihm die wissenschaftliche Schulung unter der Aufsicht Adolf Sandbergers zuteil wurde. 1910 promovierte er an der Münchener Universität zum Dr. phil., habilitierte sich — nachdem er vier Jahre an der Front gestanden — 1922 bei der „alma mater Monacensis" und wurde sieben Jahre später mit dem Professortitel ausgezeichnet. Von seinen Schülern als Mensch, Lehrer, Forscher und Künstler geehrt, wirkt er heute in fruchtbringender Tätigkeit an der gleichen Stelle, an der er selbst vor ungefähr drei Jahrzehnten seinen Weg begann und erbringt mit seiner eigenen Person den nachdrücklichen Beweis, daß ein Wissenschaftler auch Künstler, ein Künstler auch Wissenschaftler sein kann.



Aufnahme R. Scherber

Cesar Bresgen

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1938 HEFT 8

## Cesar Bresgen.

Von Erich Valentin, München.

Rheinisches und österreichisches Blut bestimmt die künstlerische Wesensart Cesar Bresgens. Das Bauerntum der Vorfahren — Bauern bis auf den Großvater, der in die Kruppstadt Essen zog — mit einem Einschlag flämischer Abkunft, die auch Beethovens Ahnenbild kennzeichnet, gibt die bodenstarke Hintergründigkeit zu dem dürerisch deutschen Schaffensgefühl Bresgens, der von seinem Vater, dem Kunstmaler und Bildhauer August Bresgen, das Musische und die Fähigkeit, Material zu gestalten, erbte. Der gesunde Strom, der aus dem Blut der von der Beschaffenheit des vulkanischen Bodens der Eifel hart geprägten Bauern hineinfließt, vereint sich mit der frohen Lebensnähe, die aus dem Österreichertum der mütterlichen Ahnen auflockernd in den gleichbewegten Rhythmus des Blutes einschwingt. Das Oberösterreichische, wo auch Bruckners Wiege stand — dessen Vorfahren allerdings waren bekanntlich Niederösterreicher, wie die Haydns —, ist die Heimat der Mutter Bresgens, einer Pianistin und Schülerin August Göllerichs. Von dieser Seite also kommt zu dem Musischen des rheinischen Ursprungs das Musikalische der Donaunähe.

Diese Verbindung nicht entgegengesetzter, aber unterschiedener Landschaftseinflüsse — denn das ist ja letzten Endes auch ein Hauptmerkmal, das Wesen, Art und Ursprung des Menschen formt, — begründet die erstaunliche Vitalität und Kraft der schöpferischen Phantasie, die diesen jungen, noch nicht 25jährigen Musiker zu einer künstlerischen Persönlichkeit eigener Haltung gemacht hat. Es gibt in der Geschichte der Musik Beispiele genug, die einen ähnlichen Zusammenhang aufweisen. Die berühmtesten sind Georg Philipp Telemann und Hans Pfitzner. Telemann, in dem sich Mitteldeutsches mit Österreichischem paarte, bekundete es durch seine wendige und wache Aufnahmefähigkeit und seinen unbändigen Schaffensdrang. Von Pfitzner, in dem Mittel- und Norddeutsches sich verbinden — und diese Tatsache hat Pfitzners musikgeschichtliche Aufgabe bluthaft bestimmt —, wissen wir ja, daß er vom ersten Tage seines Schaffens an mit der Reife einer sicheren, wesensgefestigten Persönlichkeit („Der arme Heinrich“!) in Erscheinung trat. Diese beiden durchaus gegensätzlichen Pole sind die charakteristischen Kennzeichen jener schöpferischen Gestalter, deren Abstammung sich in die Verschiedenhaftigkeit der deutschen Landschaft und Stammeseigenheit verzweigt; es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen (etwa: Mozart mit seinen schwäbisch-östereichisch-salzburgischen „Voraussetzungen“).

Bei Bresgen finden wir diese Tatsache bestätigt. Mehr noch: wir entdecken die seltsame Übereinstimmung von Schaffensfülle und Reife, gebunden in eine mozartisch zu nennende Begabung. Das mag kühn und vielleicht sogar gewaltsam erscheinen. Wer Cesar Bresgen kennt, ihn selbst und sein Werk, weiß jedoch, daß in diesem ernsten und mit der ganzen Seele seines Seins seiner Aufgabe verpflichteten Menschen weit mehr ist als ein Versprechen. Bresgens natürliche Begabung ist erst dadurch zu dem geworden, was sie heute darstellt, daß sie in

strenger Selbstzucht und Selbstbeobachtung geformt wurde. Es genügte und genügt auch heute Bresgen nicht, das reich Vorhandene seiner schöpferischen Kraft nur aus dieser Überfülle sprudeln zu lassen. Die Reife seiner Persönlichkeit liegt in der ständigen Selbstkritik, in der eigenen Überwachung und Aufmerksamkeit, mit der er sich den Fragen gegenüberstellt. Bresgens Entwicklung ist der organische Ablauf einer mit restloser Bereitschaft in der Zeit stehenden Jugend, die an den Ursprung der Dinge geht, sich mit den Problemen mutig und entschlossen auseinandersetzt und in die Tiefe vordringt.

Bresgen ist im Vorkriegsjahr geboren. Seine früheste Kindheit umgaben der Weltkrieg und die traurigen Nachkriegstatsachen. Sie stehen über einer harten Jugendzeit, die Bresgen hierhin und dorthin verschlug. In Florenz, der Wiege der „ars nova" und der altitalienischen Dichtung, erblickte er am 16. Oktober 1913 das Licht der von Gewitterwolken verfinsterten Welt. München und Zell am See im Salzburgischen waren die wechselnden Stationen. Hier aber prägte sich eine Art geistigen Heimatgefühls in der Bergwelt des Pinzgau. Diese innere, aufgeschlossene Naturbeziehung ist ein wichtiges Glied in der Kette der Eindrücke, denen sich Bresgens aufnahmebereite Seele auftat. 1922, als die Inflation der geistigen und materiellen Werte ihre Schatten vorauswarf, erlebte er Sudetendeutschland, besuchte dort die Schule, bis er 1925, nun zu einer gewissen Seßhaftigkeit, wieder nach München kam und dort, in seiner eigentlichen Heimat, den Grund zu seiner musikalischen Entwicklung legte. Lernen und Sehen waren die Gebote seiner ersten bewußten Beschäftigung mit den künstlerischen Dingen. Aber das ist bemerkenswert: der junge Mensch, der sich auf Wanderungen durch Bayerns Berge von der ewigen Schönheit und dem Wunder der Naturwelt im Tiefsten ergriffen fühlte und sich von diesen Erlebnissen in seiner ersten schöpferischen Regung aufrütteln ließ — es entstanden 1927/28 die „Waldlieder" für Klavier —, erkannte dabei zwei Tatsachen: die schöpferische Erregung seiner Phantasie und die Aufmerksamkeit seines Blickes für das Naturgesetz. Musik, in der ihn die Mutter zu unterweisen begann, und Naturwissenschaft machten sich den Rang streitig. Die Entscheidung fiel genau in der Zeit, da der Sechzehnjährige als Pilzkundiger in der Münchener Pilzausstellung vor die Öffentlichkeit trat. Heinrich Kaspar Schmid war es, der Bresgen zur Musik hinführte. Unter der Obhut Gottfried Rüdingers, des Reger-Schülers, lernte er die Gesetze der Musik kennen und beherrschen. Durch ihn wurde er auf das Volkslied aufmerksam, ein Vorgang, der von einschneidender Bedeutung für Bresgens späteres Schaffen werden sollte. 1930 begann er als Schüler Emanuel Gatschers, an der Münchener Akademie der Tonkunst, sein Orgelstudium, durch das er in die Welt Buxtehudes und vor allem Bachs eindrang. Zur gleichen Zeit gehörte er der Kompositionsklasse Joseph Haas' an (bis 1933; drei Jahre später absolvierte er noch die Meisterklasse).

1931 übernahm Bresgen das Organistenamt an St. Rupert in München. Diese Tätigkeit erschloß ihm zunächst die Höhepunkte der Kirchenmusik der palestrinensischen Zeit, dann aber auch die liturgische Kunst Mozarts und Bruckners. Orgelwerke — darunter eine „Sinfonia" — entstanden. Und: 1932 kam als Auswirkung all der von Kindheit auf nachklingenden Erlebnisse und Eindrücke das opus 1, die „Klaviersuite", zur Welt. Aber dieser Weg ging weiter. Eine kleine Episode trat dazwischen. 1933, im gleichen Jahr, da Bresgen seine Studien abschloß, lernte er in London, wo er für die Wigman-Schule auftragsgemäß einige Kompositionen schrieb, Strawinsky kennen, eine Episode, die im Augenblick einen scharfen Einschnitt vollzog. Aber den Weg zum eigenen Ziel fand er erst 1934, einmal durch ein neues Hinzulernen als Dirigent und Komponist im Rundfunk, dann aber ganz besonders durch die persönliche Anteilnahme, mit der ihn Paul Winter, der Pfitzner-Schüler und Schöpfer der „Olympia-" und „Großdeutschland-Fanfare", betreute; er lichtete den Vorhang, hinter dem das noch unerschlossene Wunder schlummerte: er zeigte ihm das Tor zu Händel, Bach und Telemann. Über diese Welt des Hochbarock kam er bis zu Hans Leo Haßler, an die Grenzhöhe zwischen Renaissance und Barock. Und in diesem Reich fand er den Urgrund seines Stils.

Nun, da Altes und Neues, die ganze Summe des bisher Erfahrenen, Erworbenen, Gesehenen und Erlebten gärend in einen Prozeß der Auseinandersetzung geriet — das war etwa 1936, als Bresgen der Felix-Mottl-Preis verliehen wurde —, kam die heilbringende Lösung von einer

anderen Seite: von der Hitler-Jugend. Aus dem Erlebnis der Gemeinschaft wuchsen Werke heraus, die Bresgen, der auch dem Kulturamt der Reichs-Jugendführung angehört, auf eine andere Ebene stellten. Das alte Liedgut trat stärker, absoluter und reiner in Erscheinung, die Kunst des Madrigals und der alten Tänze prägten und festigten die Stilhaltung, die ihren Ausdruck in den Musizierformen der Jugendmusik erhielt. Aus diesem Erlebnis gelangte Bresgen Stück um Stück an eine neue Form heran: die Kantate. In den Mittelpunkt rückte aber von da an das Volkslied, dessen Geschichte und Artung ein besonderes Interessengebiet Bresgens wurde. Volkslied und Brauchtum, deren ja gerade die Landschaft und Lebensumgebung Bresgens reich sind, dürfen wir heute als die Quellen ansehen, aus denen Bresgens weitere Entwicklung entspringt.

Überblickt man diesen Werdegang eines in der Mitte des dritten Jahrzehnts seines Lebens stehenden Menschen, erkennt man mit bewundernder Achtung, daß hier nicht etwas Alltägliches vor sich gegangen ist. Der Wille, sich mit den Dingen ernsthaft auseinanderzusetzen, ganz bewußt eine Entwicklung durchzumachen, deren Krisen- und Wendepunkte vorauszusehen sind, ist das Zeugnis einer ernsten und ernst zu nehmenden Persönlichkeit. Gerade weil Bresgen aus dem begnadeten Reichtum seiner echten, ursprünglichen Begabung mühelos und unbeschwert zu schaffen vermag, weil es ihm ein Leichtes wäre, ohne Einsicht und Rechtfertigung so zu schreiben, wie es ihm aus dem Herzen kommt, ist eben als ein Zeichen seiner außergewöhnlichen Fähigkeit zu bewerten, daß er nicht blind auf einem einmal eingeschlagenen Wege weitertappt, sondern suchend und untersuchend anderen Pfaden nachspürt, um von den Ausblicken, die sich ihm dann von selbst bieten, zu sehen, welches der rechte Weg sein müsse. Es bezeugt den Ernst und die tiefe Gesinnung, mit der Bresgen seine Aufgabe betrachtet, daß er das ihm von der Natur gegebene und anvertraute Gut nicht dem Schicksal des Zufalls überläßt, sondern ihm alle Einwirkungen zugänglich macht, die es zu bereichern vermögen. Bresgen hat die Augen offen und läßt die Welt nicht achtlos an sich vorübergehen. Das ist ein gesunder Lebenstrieb, der auch seine Musik beseelt.

Es bedeutet viel, wenn man von einem Musiker, der, dem Lebensalter nach, erst im „Werden" stecken müßte, bereits sagen darf, daß er einen eigenen künstlerischen Wert in die Wage werfen kann, einen Wert, der zukunftweisend ist. Bresgens Entwicklung, die mit den Stationen und Eindrücken seines Lebenslaufes Hand in Hand geht, weist bereits so viele Einschnitte, Wandlungspunkte und Augenblicke einer immer wieder neuen, erwartungsvollen Empfangsbereitschaft auf, daß in dem, was Bresgen geschaffen hat, tatsächlich schon etwas Abgeschlossenes vorliegt. Der stufenweise angeordnete Aufbau seines Schaffensganges ist so, daß mit jeder Etappe etwas Neues zu dem Alten hinzutritt, sich entweder mit diesem verschmilzt oder es absondert. Wir finden das in Bresgens Weg nicht nur ein- oder zweimal, sondern mehrfach. Aber es ist beachtenswert, daß Bresgen, der aus dem Kreis der Regerschule hervorgewachsen ist, nichts von der Reger-Nachfolge hat, sondern von Anfang an auf eigenen Füßen zu gehen bestrebt war. Das ist ganz besonders zu bemerken. Ein gewisser Urtypus seiner sprachlichen Haltung ist schon im ersten Werk festzustellen, ein Grundzug, der sich allen Wandlungen und Einflüssen zum Trotz als das Persönliche und eigener Wesensausdruck durch alle Schaffensabschnitte hindurchzieht. Das gibt Bresgens Werk die charakteristische Note.

Auf dem Klavier begann Bresgen seine ersten Empfindungen, den Widerklang seiner Naturerlebnisse, in den „Waldliedern" auszusprechen. Auf dem Klavier begann Bresgen aber auch die von ihm dadurch als gültig anerkannte Werkreihe, daß er die am Anfang stehende „Suite für Klavier" sein Werk 1 nannte. „Fünf Bilder und eine Fuge" heißt der Untertitel der Suite, die aus kurzen aphorismenhaften Sätzen besteht, in deren knappem Ablauf aber markant und klar alles gesagt ist, was gesagt werden soll. Die fünf Bilder sind Nachklänge der Kinderzeit. Es spukt lustig und heiter von Volkstanz und von bäuerlichem Leben, von aufatmender Naturbesinnlichkeit und frischem, ungebrochenem Humor. Zwei ausgelassene Dorfmusiken, ein kecker Marsch, ein ausdrucksvolles Liedchen und eine rhythmisch eigensinnige Fuge füllen dieses Bilderbuch mit einem bunten, fröhlichen Spiel um einen einzigen thematischen Gedanken, der nach Kräften „durchgeschüttelt" wird. Gleich dieses erste Werk offenbart Bresgens Fähigkeit, den melodischen Einfall auszuwerten und zu gestalten. Die Belebtheit seiner Melodik wird betont durch die eigene Gegensätzlichkeit der rhythmischen

Mittel. Das Ganze aber ſteht in der Gedrängtheit einer in keiner Weiſe ausufernden Form, ſondern iſt auf ein ſtrenges, diſzipliniertes Maß zuchtvoll verdichtet. In dieſer Formſtrenge, innerhalb deren der Inhalt reſtlos erſchöpft wird, ſteckt etwas von der Kunſt der vorklaſſiſchen und vorbachiſchen Meiſter, von denen Bresgen damals, als er dieſes Werk ſchrieb, noch nichts bewußt in ſich aufgenommen hatte, eben das, was ihm ſpäter Erkenntnis und Grundlage wurde. Dieſe Stilhaltung, für die die Verwendung der Fuge gewiß noch nicht Grundgeſetz, aber ſchon Hauptmittel iſt, kehrt in den in ſchneller Folge ſich anſchließenden Werken wieder: der zweiten Klavierſuite, einem ungedruckten Klaviertrio (Werk 3), einem Trio für Klarinette, Cello und Klavier, das Bresgen bezeichnenderweiſe Divertimento (Werk 4) genannt hat, und in ſeiner „Serenade für fünf Holzbläſer (Werk 5), einem fünfſätzigen, ebenfalls heiteren Spielwerk aus dem Jahr 1933 — Schöpfungen, deren Weſensbedeutung in dem betonten Aufgreifen der kleineren Formen der Vorklaſſik und frühen Klaſſik (Suite, Divertimento, Serenade) zum Ausdruck kommt.

Der plötzlich hereinplatzende Einfluß Strawinskys, der jedoch bald in den Hintergrund gedrängt wird, um ſpäter noch einmal heraufzutauchen, klingt hinein in das Kammerkonzert für acht Soloinſtrumente (Werk 6, das 1934 in München ſeine Uraufführung erlebte). Aber das Eigene iſt ſtark genug, ſich zu behaupten. Es entſtanden auf dem ſelbſt beackerten Boden der erſten Werke 1934 die Tanzſuite für Geige und Klavier (Werk 7), die Zyklen „Lieder vom Mai" (Werk 9) und die erſte Orcheſterſuite (Werk 10, von Peter Raabe 1936 in Breslau uraufgeführt).

Zu dieſem Zeitpunkt, mitten in dem Prozeß der Nutzbarmachung des gewonnenen Bodens, kam die Entdeckung der Barockmuſik zur Wirkung. Die Cello-Sonate (Werk 8, Nr. 1), die im gleichen Jahr entſtand wie die unmittelbar vorausgehenden Suitenwerke, iſt die Proklamation einer Zielrichtung. Aus den Formen der Muſik des Barock, aus Ricercar, Canzona, Toccata und Fuge, die nunmehr für Bresgen eine aus der inneren Zwangsläufigkeit gewachſene Form wird, verſucht er eine neue Sonaten-Form zu bilden. Er kehrt damit auf den Urſprung der geſchichtlichen Entwicklung zurück, an die Quelle, deren noch unerſchöpfte Kräfte er ſich dienſtbar macht. Die Chromatik, die noch im erſten Werk (z. B. im Marſch) beſtimmend iſt, wird ausgetilgt. Diatonik und Polyphonie, eingebettet in eine ſtarr und ſtreng begrenzte Form, werden Stilgrundſätze. Dazu kommt als ſtilbildendes Moment die Beſchäftigung mit Buxtehudes Inſtrumentalmuſik, die entſcheidend eingreift. Die Geigenſonate (Werk 8 Nr. 2) und die nicht veröffentlichte Bratſchen-Sonate (Werk 8 Nr. 3) legen davon Zeugnis ab. Buxtehudes Einwirkung blieb nicht allein. Durch die Bearbeitungen der Forſter-Liedlein, eines Violinkonzertes von Telemann, der „Jodelet"-Suite aus Reinhard Keiſers Oper und einige Orgelwerke aus dem Schaffen jener Meiſter, deren Werk, weniger geläufig als das ihrer berühmteren Zeitgenoſſen, den Geiſt und das Lebensgefühl ihrer Zeit aus der Tatſache des noch nicht abgeſchloſſenen, ſondern noch in Bewegung befindlichen Entwicklungslaufs veranſchaulicht. Dieſes Eindringen in die Muſikgeſchichte wurde ausſchlaggebend. Als weitere Anregung geſellte ſich dazu die Freude am zweiklavierigen Muſizieren, das Bresgen gemeinſam mit Paul Winter betrieb, der ihn auf dieſe Art der Klavierliteratur aufmerkſam machte.

So entſtand — nach dem zweiten Klaviertrio und vor einer zweiten Geigenſonate — im Dezember 1934 jenes Werk, das Bresgens Namen in die muſikaliſche Öffentlichkeit hinaustrug: das Konzert für zwei Klaviere (Werk 13, das auf dem Weimarer Tonkünſtlerfeſt des ADMV 1936 aus der Taufe gehoben wurde). Es iſt ein Konzert im Sinn der Concerti grossi Händels. Bresgen hat jedoch trotz der Abſicht, dieſe Konzertform auf das zweiklavierige Spiel zu übertragen, darauf verzichtet, ihm den Untertitel „im alten Stil" zu verleihen. Aus der Thematik, aus der Formentwicklung und den Kontraſtbetonungen läßt ſich deutlich der geiſtige Urſprung aus der Welt Bachs und Händels ableiten. Und dennoch iſt ſoviel Eigenart darin enthalten, daß es falſch wäre, hier von Archaiſieren oder gar Hiſtorismen zu ſprechen. Das bezeugt nicht nur der ernſteſte, gefühlsechte und edle Empfindungstöne anſchlagende Mittelſatz, ein Adagio, das in die Welt Pfitzners hineinklingt, ſondern auch die dem Klavierklang entſprechende Behandlung der zur Verfügung ſtehenden Mittel, die Bresgen, wiederum dank ſeiner friſch quellenden Einfallskraft, ſo zu be-

handeln weiß, daß dieses Konzert wirklich ein „Concerto" ist, ohne sich an seine Vorbilder zu verlieren.

Nach diesem sozusagen im Mittelpunkt des bisherigen Schaffens Bresgens stehenden Konzert ist das nächstfolgende größere Werk, die Choral-Sinfonie (Werk 16), die aus einer Reihe zahlreicher Skizzen und Entwürfe als einzig vollendete Schöpfung einsam herausragt, eine seltsame Synthese. Es handelt sich bei dieser Strawinskys „Psaumes" verwandten Sinfonie um ein älteres Werk, eine Orgelarbeit, die Bresgen 1931, zu Beginn seiner Organistentätigkeit, niederschrieb. Aus den Skizzen der Orgelsinfonie hat er vier Jahre später dieses viersätzige Orchesterwerk über alte Osterhymnen zusammengefügt. Der unbedingte polyphone Einschlag, der Einfluß Strawinskys und die aus dem bisherigen Schaffen gewonnene Eigenhaltung führen in diesem Werk zu einer dringenden Auseinandersetzung. 1935 schuf Bresgen die auf älteren Entwürfen beruhende Choralsinfonie (die erst 1937 durch Franz Konwitschny in Frankfurt am Main zur Uraufführung gelangte). Als Ausgleich brachte das gleiche Jahr eine über die Fröhlichkeit des ersten Werkes weithinausgehende Suite „Dorfmusikanten" (Werk 14, Uraufführung in München 1935), eine lustig-ausgelassene, übermütige Musik für Flöte, Oboe, Trompete, Fagott, Posaune, zwei Geigen, Kontrabaß und Schlagzeug. „Vorspiel und großer Tanz", „Konzertino", „Groteske", „Tragisches Ostinato", „Großer Schlußtanz und Marsch" hießen die Sätze, in denen das Kammerorchester nach allen nur denkbaren Möglichkeiten hin ausgenützt wird. Melodik, vor allem im Konzertino, und Rhythmik, hier besonders auffallend im Schlußsatz, sind auf gesundem Boden gewachsen. Dieses köstliche Werk strotzt von praller Lebenskraft.

Neben dieser bäuerlichen Komödie — ein Volksstück, wie wir es von den oberbayerischen Bauerntheatern kennen, möchte man es nennen — steht nun plötzlich wieder die Gewähltheit barocker Konzertform: im Concerto grosso (Werk 19, im Entstehungsjahr 1936 von Hermann Abendroth in Braunschweig uraufgeführt). In diesem Konzert für vier Soloinstrumente und Streicher hat Bresgen folgerichtig wieder den Faden da aufgenommen, wo er mit dem Werk 13 abbrach. Er geht den entscheidenden Schritt weiter, greift mutig die alte Form, in der Bach und Händel sich bewegten, auf, streift aber die Anlehnung an ihre Sprache und Art ab, geht eigene Wege. Aus dem Stil der „Alten" und ihrer Form schält er einen wesens- und zeiteigenen Ausdruck heraus und wieder lebt die Fuge — diesmal als glänzendes Finale — auf.

In solcher Situation findet Bresgen den Anschluß an die von der Hitler-Jugend herkommende Gemeinschaftsmusik. Das Volkslied, das er nun in seiner Urwüchsigkeit und barockentkleideten Reinheit kennenlernt, das Madrigal und die alte Spielmusik führen ihn auf eine andere Straße. Die Spielmusiken und die beiden Blockflötensonatinen (Werk 18, im Jahre 1935 entstanden), denen als wertvolle Auftragsmusiken die Bläsermusiken (Werk 17) vorausgehen — Anknüpfungen an die ritterliche Trompeten- und Paukerkunst, die vornehmlich im Münchener Turmmusikgedanken ihre Renaissance erlebt hat —, sind die bedeutsamen ersten Schritte auf diesem Wege.

Eine merkwürdige Erscheinung ist die, daß er jeweils nach kurzen Zeitabschnitten, meist dann, wenn ein neuer Zustrom anderer Elemente und Kräfte ihn erreicht, gleichsam Rückschau hält, alles noch einmal zusammenfaßt und dann erst wieder weitergeht. Das ist auch hier wieder der Fall. Die Sinfonische Suite (Werk 20, auf Anregung Karl Elmendorffs 1936 geschrieben und ein Jahr später in Mannheim und Wiesbaden aufgeführt) ist eine Koppelung der verschiedenen Stilmomente, die Bresgens Entwicklungsweg gekreuzt haben. Melodisches, Sinfonisches und Tänzerisches fügen sich in diesem fünfsätzigen Orchesterwerk ineinander; aus ihm gestaltet sich die Idee zu einem Sinfonischen Konzert (Werk 21), dem viel umstrittenen Klavierkonzert — 1937, bald nach der Vollendung, von Paul van Kempen und Udo Dammert in Dresden uraufgeführt —, bei dem als auffallendstes und weiterweisendes Merkmal die cantus-firmus-Technik zur Geltung gelangt. Bresgen begibt sich in diesem dreisätzigen Konzert, das er nicht schlechtweg Klavierkonzert, sondern Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester nennt, bewußt in eine gewisse Problematik, die ihm wohl manch einer übel genommen hat. Aber ist nicht gerade dieses Bemühen um Form und Har-

monik ein Beweis für die Unermüdlichkeit, mit der Bresgen ſeinen Weg ſucht? Seine Fertigkeit in der formalen Behandlung iſt das bejahenswerte Ergebnis dieſes von einer nicht leicht zugänglichen, aber gedankenſtarken Innenrichtung getragenen Konzerts. Weſensgleiche Beſtandteile der ſinfoniſchen Polyphonie treten in zwei abſchließenden Orcheſterwerken auf, in denen vor allem das cantus-firmus-Prinzip beſtimmend iſt. Das ſind die Feiermuſik I und die Totenfeier für großes Orcheſter (Werk 23, Nr. 1 und 2, 1937 geſchrieben und auf den Reichsmuſiktagen Stuttgart 1937 und im Leipziger Gewandhaus 1938 aufgeführt). Kurze ſinfoniſche Sätze, in klarer Vielſtimmigkeit, auf einem einzigen Grundgedanken aufgebaut, ſind dieſe Schöpfungen das, was ſie ſein ſollen: feierliche Muſiken, geboren aus dem Zeiterlebnis der jungen Generation. Feſtlich beſchwingt ſchreitend iſt die „Feiermuſik“, organiſch geformt und natürlich gewachſen in ihrer kontrapunktiſchen Anlage. Eine würdige, aus ernſter Gemeſſenheit geſtaltete Trauermuſik iſt die „Totenfeier“ (für den Heldengedenktag 1937 geſchrieben und im Reichsſender München geſpielt), eine Rahmenmuſik für eine Feier, beſtehend aus zwei Sätzen, einem volksliedhaften getragenen Vorderſatz und einem ergreifenden Marſchſatz über „Ich hatt' einen Kameraden“.

Die beiden Feiermuſiken ſtehen ſchon in einer neuen „Umgebung“. Sie ſind die mitauslöſenden Kräfte der Hinwendung zu einer neuen, aus der Gemeinſchaft der Hitler-Jugend erblühten Form: der Lied-Kantate. Seit 1936 beherrſcht ſie neben dem orcheſtralen Schaffen das Feld. Und dieſe Kantaten ſind, ähnlich den letzten Inſtrumentalwerken, Umkleidungen eines oder mehrerer Grundgedanken, d. h. Volksliedweiſen oder eigener Melodien, die den Ausgangspunkt einer Kantate bilden. Das in ihnen maßgebliche Geſetz iſt das der leichten Ausführbarkeit, da ja dieſe Kantaten, deren Bresgen bisher vierzehn geſchrieben hat, dem praktiſchen Gebrauch in der Hitler-Jugend zugedacht ſind. Was Bresgen mit ihnen gegeben hat, gehört zum Schönſten und Beſten nicht nur ſeines Schaffens, ſondern unſerer Tage überhaupt. Die Kantate, die Singform, das Singſtück — hier iſt es in der Urſprünglichkeit ſeines Namens: Muſik zum Singen, aus dem Reichtum einer ſchöpferiſchen, lauteren Seele geſungen und zu einem eigenen Typus geformt. Man mache ſich einmal die lohnende Mühe, die Kantaten einzeln, Stück für Stück durchzuarbeiten (oder beſſer: zu muſizieren). Da iſt die Landsknechtskantate über „Wir zogen in das Feld“ mit ihrem kraftbewegten Humor (1936), ein „Männerchor“-Werk — hier gibt es auch für die Männerchöre etwas zu lernen! —, dem als Gegenſtück das für Mädelchor gedachte „Mai-Anſingen“ (1936) zur Seite zu ſtellen iſt, da iſt das Winter-Austreiben (1937), eine dramatiſche Kantate aus altem Brauchtum mit dem Lied „So treiben wir den Winter aus“, die Sonnwendkantate (1937), die gar ergötzliche Jagdkantate („Auf, auf, zum fröhlichen Jagen“ mit dem „Jäger aus Kurpfalz“-Quodlibet), die Laternen-Kantate auf eigene Worte und Weiſen, ein Stück Kindheitserinnerung, das Knecht-Ruprecht-Spiel, ein Kinderſpiel, das Lumpengeſindel, eine Märchenkantate nach den Brüdern Grimm mit dem Chroniſten, Chor und Soliſten — ein hervorragendes Stücklein —, das Sommerſingen „Tri-ra-ro, der Sommertag iſt do“, die einfallsreiche Bauernhochzeit, eine Szenenkantate nach Alfons Teuber, der Muſikanten-Kantate gleich geſellige Muſik, wie man ſie ſich vergnüglicher nicht wünſchen kann, die Weihnachtskantate auf „Es iſt ein Ros' entſprungen“ (1938), die Kleine Soldatenkantate mit Pfeifermärſchen, ein Nachklang zur Kantate vom Soldaten, einem Chorwerk mit Bläſern nach Hans Baumann. Hierher gehört auch das Mayenkonzert (1938) für Klavier und kleines Orcheſter, ein Verſuch, das Volkslied zur geiſtigen Grundlage einer großen, inſtrumentalen Form zu machen.

Von dieſen Liedkantaten, unter denen ſich einige ſzeniſche befinden, führt die neue Entwicklung geradenwegs zum Bühnenwerk. Die Bühne als ſolche iſt Bresgen nicht fremd. Seine Schauſpielmuſik zu Eichendorffs „Freier“ (1936; mehrfach aufgeführt) iſt die erſte Berührung mit der Welt des Theaters, der Bresgen nun ſeine ganze Kraft zuwendet. Seit 1937 befaßt er ſich mit einem Bühnenwerk, einer altbayeriſchen Legende mit Chören, Soli und Tänzen. Dieſes Werk iſt die Summe aller letztgewonnenen Ergebniſſe. Volkslied und Brauchtum bilden den geſtaltenden Kern: von bayeriſchen Tänzen und einem Totentanz iſt bereits zu berichten.

Bresgens bisher vorliegendes Gesamtwerk[1], zu dem u. a. auch eine 1937 in München durch Valentin Härtl uraufgeführte Bratschensonate, ein noch nicht vollendetes Cello-Konzert und vier feierliche Blasmusiken (1938) kommen, ist — es wurde schon gesagt — mehr als ein Versprechen. Es ist die erfüllende Tat eines unserer Zeit unmittelbar zugehörenden jungen Menschen, eines, der den Anspruch erheben darf, als Persönlichkeit gewertet zu werden. Möge sich auch an ihm das Wort verwirklichen, das Schumann von dem jungen Brahms sagte: „Es ist jemand gekommen, von dem wir alle Wunderdinge erleben."

# Die großen Meister der Musik und das deutsche Volk.

Von Karl Hasse, Köln[2].

Wenn man fragt: Wer sind die großen Meister der Musik, so wird man als Antwort eine Reihe von Namen nennen, deren größter Teil deutsche Namen sind.

Wenn man fragt: Wer ist das deutsche Volk, für das diese Meister ihre Musik geschrieben haben, das also mit diesen Meistern in Beziehung steht, so wird man heute antworten: die Gesamtheit aller Deutschen, welches Standes und Berufes sie auch seien. Das festzustellen ist immerhin wichtig, denn immer wieder kommen Stimmen aus dem Teil des Volkes, der für sich dies Verständnis für große Meister in Anspruch nahm, die darauf hinweisen, daß einem anderen Teile des Volkes, den sie den unteren nannten, die Musik der großen Meister nicht zugänglich, weil unverständlich sei. Und aus dem Teile des Volkes selbst, das damit von wichtigsten Kulturgütern ausgeschlossen wurde, kamen auch Stimmen, die sagten, mit der „opus"-Musik und dem „Allegro" und „Andante", mit dem „d-moll" und „Es-dur" wolle man nichts zu tun haben. Man verlange leicht verständliche Musik und wolle sich nicht langweilen.

Diese Äußerungen aus zwei Lagern, die früher deutlich gegeneinander abgegrenzt schienen, deren Grenzen jedoch heute auch auf kulturellem Gebiete gefallen sein sollten, wie sie es auf politischem ohne jeden Zweifel sind, sind sehr beachtlich. Aber ob man sich mit dem dadurch bekundeten Zustande zufrieden geben soll, ist eine andere Frage. Es ist allerdings auch die Frage zu stellen, ob aus solchen Äußerungen der wahre Zustand, das tatsächliche Verhältnis einwandfrei hervorgeht.

Vielleicht ist es sogar so, daß diejenigen, die sich das Verständnis für die Musik der großen Meister in der Art zutrauen, daß sie es geradezu für sich gepachtet haben möchten, gerade durch diese Einstellung beweisen, daß ihnen zum wahren Verständnis dieser Art Kunst etwas ganz Wichtiges fehlt. Vielleicht sogar das Wesentliche, nämlich die Unverdorbenheit und Schlichtheit des Gefühls, die Einsicht, daß die Musik der großen Meister sich nicht so sehr an das Kunstverständnis, als an das Menschentum, an die tieferen Kräfte der Seele, an die Kraft des Gemütes wendet. Daß ferner die Selbstverständlichkeit, mit der man sie als grundlegend und maßgebend für unseren Kulturzustand betrachtet, Verpflichtungen in sich trägt, die sich aufs ganze Volk beziehen.

Wie kommt es denn, daß die größten Meister der Musik Deutsche sind, daß diese Kunst gerade in Deutschland zur bisher letzten und höchsten Ausprägung gekommen ist? Es muß im Wesen der Musik liegen, daß sie in der Verbindung mit dem deutschen Wesen die letzten und höchsten Möglichkeiten gefunden hat.

Schon einmal, zurzeit der sogenannten niederländischen Schule, haben Deutsche das Gesicht der europäischen Musik bestimmt. Jedenfalls war die Mehrstimmigkeit ein Bedürfnis des germanischen Menschen, das er in der Auseinandersetzung mit der einstimmigen Gregorianik zur Geltung brachte. Der Versuch, Gregorianik und germanisches Musikempfinden zu vereinigen, gibt der spätmittelalterlichen Entwicklung der Mehrstimmigkeit das Gepräge. Der Durchbruch

[1] Bresgens Werke sind erschienen: im Musikverlag Willy Müller (Karlsruhe i. B.), Anton Böhm und Sohn (Augsburg), Franz Eher Nachf. (München), Bärenreiter-Verlag (Kassel), Carl Vieweg (Berlin), Kallmeyer (Wolfenbüttel), B. Schotts Söhne (Mainz), Voggenreiter (Potsdam).

[2] Vortrag, gehalten auf der Musikwissenschaftlichen Tagung anläßlich der Reichsmusiktage zu Düsseldorf im Mai 1938.

des deutschen Empfindens und sein Sieg über die Gregorianik in der Lutherzeit war möglich dadurch, daß zur Zeit der niederländischen Schule in Deutschland das sogenannte Volkslied, besser gesagt das deutsche Lied sich neben der Gregorianik, von der auch die Minnesänger nicht ganz unberührt waren, behauptet hatte. Daß auch an diesem deutschen Liede, besonders auch in seiner geistlichen Fassung als lutherisches Kampf- und Kirchenlied, sich Spuren der Gregorianik finden, ist erklärlich. Diese Spuren aber als das Wesentliche, gar als das Volkstümliche solcher Musik zu betrachten, wie es zeitweise in manchen Kreisen geschehen ist, kann nur aus einem instinktlosen, historisierenden Konstruktivismus heraus geschehen. Wenn man das Lied „Ein feste Burg ist unser Gott" als kirchentonartlich ansehen soll, und die unregelmäßig rhythmisierte Form der ersten mehrstimmigen Bearbeitungen in ihrer gregorianischen Haltung als volkstümlich und der Einstimmigkeit entsprechend, die man merkwürdiger Weise immer wieder als volkstümlich bezeichnen hört, so entsteht eine Kette von Irrtümern. Man stelle sich dieses urdeutsche Kampflied vor, spontan angestimmt von der Volksmenge auf einem Marktplatz in den Zeiten der wütendsten Kämpfe um die deutsche Gewissensfreiheit, Kämpfe, die gegen die Mächtigsten der Erde, gegen Papst und Kaiser geführt und teilweise siegreich durchgefochten wurden. Und das nun im schwebenden, unbestimmten Rhythmus der Gregorianik, linear und ohne festgefügtes Metrum, mit rhythmischen Verschiebungen schwierigster Art. Da bleibt freilich dann nichts übrig, als, wie es kürzlich geschehen ist, die Synkope als ein Hauptwesensmerkmal der deutschen Musik zu erklären. Denn was in der Gregorianik nicht als Synkope aufgefaßt werden kann, muß in der deutschen Musik, die auf klare, metrische Verhältnisse drängt, als solche empfunden werden, also als ein Ausnahmemittel für besondere Ausdruckssteigerung. Hat man sich dieses klar gemacht, so kann man erst voll ermessen, welche Verheerungen am deutschen Musikempfinden die immer wieder erneut eindringenden stupiden Jazz-Synkopen mit ihrer stumpfsinnigen Stereotypisierung anrichten müssen, wenn sie so konsequent auf die in diesem Punkte manchmal merkwürdig widerstandslosen deutschen Menschen losgelassen werden, wie es bei jeder Tanzmusik doch tatsächlich geschieht. Demgegenüber ist freilich die Gregorianik, so sehr sie aus fremder Empfindung stammt, immer noch eine hochstehende, geistig wirkende Kunstart, deren zeitweise Notwendigkeit für die Weiterentwicklung der deutschen Musik geschichtlich feststeht, und die der deutschen Musik Elemente zugebracht hat, die für ihre Entwicklung unentbehrlich gewesen sind.

Die deutsche Musik hat dann aber doch zu ihrer höchsten Entfaltung, die mit ihrer reinen Darstellung des deutschen Wesens zusammenfällt, die gregorianischen Einflüsse ganz abstoßen müssen. Merkwürdig ist, daß scheinbar die hierzu nötigen Saatkeime aus Italien bezogen werden mußten, wo auch ein Heinrich Schütz die Anregungen zur Ausbildung seines Stiles holte. Die norditalienischen Neuerungen um das Jahr 1600, die zum Generalbaß, zum Ausbau der natürlichen Harmonik und zum modernen konzertierenden und deklamierenden Stil führten, scheinen soviel germanisches Bluterbe zu beweisen, wie manches Bild und manche Plastik aus demselben, von germanischem Blute gesättigten Landstrich. Wüßte man nicht von den Zusammenhängen, aus denen heraus im 17. Jahrhundert in Deutschland eine so deutsche Musik wie die von Schütz und seinen Nebenmännern, wie aber auch die der norddeutschen Orgelmeister stilistisch zu erklären ist, so würde man glauben müssen, diese Musik sei rein aus dem erneuten Sichdurchsetzen des deutschen Musikempfindens heraus geboren. Wenn die beiden Gabrieli, wenn Monteverdi einen so großen Einfluß auf die deutsche Musik gewonnen haben, so kann das nur daran liegen, daß sie selbst, wie so viele Norditaliener, noch germanisches Blut bewahrten. Aber auch abgesehen davon darf nicht vergessen werden, welchen großen Einfluß der Niederländer Willaert in Venedig auf die Gabrielis, welche Wirkungen von den Niederlanden selbst, z. B. von Sweelink auf Frescobaldi sowohl als auf die deutschen Orgelmeister ausgegangen ist. Und Orlandus Lassus in München war doch auch ein Niederländer. Der Raum, in dem germanisches Blut wirksam für die Kunst war, reichte damals sowohl im Westen wie im Süden weit über die heutigen deutschen Grenzen hinaus.

Es ist in den letzten Zeiten üblich geworden für alle Musik, besonders auch für die deutsche, die zwischen 1600 und 1750 entstanden ist, den Ausdruck „barock" anzuwenden. Diese Verwendung eines aus der Wissenschaft der bildenden Kunst herübergenommenen Ausdrucks

beſchränkt ſich nicht auf die Kreiſe der Muſikwiſſenſchaft, ſondern iſt weit hinausgetragen worden ins Volk, entſprechend der weitgehenden Verbreitung einer hiſtoriſierenden Muſikanſchauung.

So ſoll nun unſer Volk deutſche Meiſter wie Schütz, oder Bach, oder Händel als Meiſter des Barock anſehen und vom Begriff „barock" her ſie verſtehen lernen. Ganz abgeſehen davon, daß ſolche urſprünglich wiſſenſchaftlich gemeinten Hilfsbegriffe geeignet erſcheinen, zwiſchen Meiſtern und Volk eine Schranke aufzurichten, die Meiſter durch Einordnen zu nivellieren, die Unmittelbarkeit des Aufnehmens und Erlebens ihrer Muſik als einer lebendigen, zeitloſen Kraft zu unterbinden, ſo darf beim Begriff des Barock an einem beſonderen Bedenken nicht vorbeigegangen werden. Das betrifft den damit verbundenen Gedanken der Invaſion des ungermaniſch Italieniſchen, ſowie der Gegenreformation, die ſpaniſches und italieniſches Gedankengut und Empfindungsleben ſüdlicher Art nach Deutſchland getragen hat. Die großen deutſchen Meiſter der Muſik in dieſer Epoche nun haben, wie auch mancher Baumeiſter, trotz einiger formaler Anknüpfung an Italieniſches, das Weſen ihrer Kunſt ganz aus dem Weſen der deutſchen Gemütsart und Seelenkraft heraus entwickelt. Sie haben die Muſik zu einer ausgeſprochen deutſchen Kunſt gemacht, weil ſie die Möglichkeit in ihr fanden, deutſche Empfindung unmittelbar auszuſprechen, deutſche Gemüts- und Geiſteskräfte unzweideutig zu offenbaren. Sie ſprechen dadurch weit unmittelbarer und unmißverſtändlicher auch heute zum deutſchen Volk, als ſo mancher, der heute zu ihm ſprechen möchte, aber durch ſtiliſtiſche Zeitgemäßheiten daran gehindert iſt, die Empfindungen ſeiner Seele unmittelbar in ſeinen Muſikwerken zum Ausdruck zu bringen, der glaubt, nicht das, was er empfindet zum Kunſtwerke werden laſſen zu ſollen, ſondern gerade das, was er nicht empfindet, da es ſtilvoller erſcheint. Bach und Händel allerdings, wie auch Schütz, können heute auch nur dann unmittelbar zum Volke ſprechen, wenn die Muſiker, die ihre Muſik aufführen, nicht ſtiliſtiſche Vorbehalte, wie gerade ſolche eines angeblichen Barock, zwiſchen die Meiſter und das Volk ſtellen und eine mittelbare Wirkung für wichtiger halten als eine unmittelbare. Ich ſtehe nicht an es auszuſprechen, daß nach einer kurzen Zeit lebendiger Bachpflege ſeit dem Dazwiſchenkommen der Intellektuellen der Nachkriegszeit die Bachinterpretation durch Entperſönlichung vielfach ſo techniſiert worden iſt, daß die früher ſicher manchmal anzutreffende Verweichlichung kaum je ſo verſtändnishindernd gewirkt haben kann, wie die heutige Hiſtoriſierung, Stiliſierung und Motoriſierung. Wie man es als dem Volke und ſeinem Empfinden am meiſten gemäß bezeichnen kann, wenn man Bach möglichſt empfindungslos, objektiv und Bachs zweifellos unzulänglichen eigenen Aufführungsmitteln völlig angepaßt darbietet, iſt mir ſchwer verſtändlich. Wenn der Ausführende Bach verſteht, ſo wird er wiſſen, welche Fülle von perſönlichſtem und verſchiedenartigſtem Ausdruck in ſeiner Muſik liegt und der Herausholung wartet.

Hier ſpielt aber noch ein Mißverſtändnis mit, das mir noch verhängnisvoller zu ſein ſcheint, als das hiſtoriſch-ſtiliſtiſche. Es betrifft das Religiöſe. Seit einiger Zeit wird faſt im geſamten populären Muſikſchrifttum die Meinung vertreten, religiöſe Muſik müſſe eine objektive Haltung einnehmen. Dieſe Meinung geht weit über die Kreiſe der liturgiſchen Bewegung in der Kirchenmuſik und Theologie hinaus. Es liegt da zunächſt eine Verwechſlung zwiſchen religiös und kirchlich vor. Aber auch das Kirchliche wird zu eng gefaßt, ob man nun Luthers Einführung der verantwortlichen deutſchen Perſönlichkeit ins Chriſtlich-Kirchliche zuſtimmt oder nicht. Religioſität im deutſchen Sinne kann nur den vollen Einſatz der perſönlichen Verantwortung und der lebendigen, ergriffenen Anteilnahme bedeuten.

Gerade Bachs Religioſität iſt dieſer Art. Seine Beherrſchung der muſikaliſchen Form iſt kein Artismus, ſeine Kirchlichkeit, die ja bekanntlich unabhängig und ſozuſagen ſelbſtherrlich genug war, iſt kein Zurückziehen hinter eine unperſönliche und die Verantwortung abnehmende Autorität. Das Geſetz, das hinter Bach ſteht, iſt das deutſche Gewiſſen, iſt, wie es Max Reger ausgedrückt hat, die germaniſche Unbeugſamkeit.

Die myſtiſche Verſenkung Bachs iſt ſo germaniſch, wie ſeine feurige Leidenſchaftlichkeit und ſeine kraftvolle Klarheit.

Daß in Bachs Tonſprache Form und Inhalt ſo völlig zuſammengehen, daß ſie als „abſolute Muſik" empfunden werden kann, ſelbſt dort, wo ſie ſich in Tonmalerei ergeht, das hängt

gerade mit der Unmittelbarkeit der Ausſprache ſeines Empfindens in ſeiner Muſik aufs engſte zuſammen. Subjektivität des Ausdrückens iſt überhaupt in der Muſik dort am meiſten möglich, wo ſie am abſoluteſten als Form auftritt, nicht etwa dort, wo ſie am meiſten dramatiſch geſtaltet, alſo fremde Charaktere darſtellt, oder wo das Schildern und Malen von der muſikaliſchen Form hinwegführen, ſich von ihr befreien möchte. Deshalb wird auch eine ſolche abſolute Muſik noch immer als die wertvollſte empfunden, trotzdem die ſinfoniſche Dichtung zeitweiſe den Anſpruch erhoben hat, mehr zu bedeuten. Solange man natürlich als abſolute Muſik eine konſtruktiviſtiſche bezeichnet und gar Bachs Muſik als formal und objektiv anſieht, ſolange hat die ſinfoniſche Dichtung Recht. Bei ihr kann man doch dann wenigſtens, wenn auch nicht unmittelbar empfinden, ſo doch ſich etwas denken. Wenn freilich aus der ſinfoniſchen Dichtung, wie auch aus der Oper oder dem ſonſtigen Wort-Tonwerk jedes Merkmal der abſoluten Muſik, alſo jede muſikaliſche Form, verſchwunden iſt, dann iſt auch der Wert fragwürdig.

Merkmal der deutſchen Muſik alſo iſt es, daß ſie unmittelbares Fühlen unmittelbar wieder ausſtrömen kann. Das muß zuerſt einmal ein Fühlen des einzelnen menſchlichen Individuums ſein. Je höher aber die Verantwortlichkeit des Deutſchen iſt, deſto mehr ſetzt er ſeine Perſönlichkeit unzweideutig ein, deſto mehr wendet er ſich an die Geſamtheit, an das Volk; denn deſto mehr fühlt er, wie er ſelbſt dem Volke entſtammt und ihm verbunden iſt. Unſere großen Meiſter, auch die ſogenannten Romantiker, alſo Männer wie Schubert oder auch Schumann, haben ſicherlich ihr ganz perſönliches Fühlen in ihrer Muſik ſprechen laſſen, wie es auch Bach getan hat. Sie konnten das, weil ſie ihre Tonſprache zur vollen Höhe der unmittelbaren Ausdrucksmöglichkeit entwickelt hatten, weil ſie alſo die Form ſo beherrſchten, daß alles rein Formaliſtiſche überwunden war. Aber haben ſie denn da etwas getan, das der „privaten" Sphäre angehört und das ſie deshalb von der Gemeinſchaft des Volkes abſondert? Iſt dem Volke und ſeiner Gemeinſchaft denn damit gedient, daß man ſich hinter ſie verſteckt und die perſönliche Empfindung zugleich mit der perſönlichen Verantwortung ausſchaltet? Iſt nicht vielmehr im Gegenteil die Gemeinſchaft erſt dann wertvoll, wenn ſie ſich zuſammenſetzt aus wertvollen Einzelnen und wenn ſie ſich führen und befruchten läßt von den wertvollſten Einzelnen? Das iſt ja der Unterſchied zwiſchen einer Gemeinſchaft der Deutſchen und einer kollektiven Zuſammenfaſſung unter Ausſchaltung des Perſönlichen, wie es der Kommunismus ſich erträumt.

Eine kollektive Muſik wäre eine ſolche der Fabrikation. Sie bringt unter Umſtänden viel Geld ein, weil ſie ſich nicht ans Volk, ſondern an eine gedankenloſe, hirn- und blutloſe Menge und ihre Verantwortungsloſigkeit wendet. Das deutſche Volk kann nicht zuſammengefaßt und für eine gemeinſame Idee begeiſtert werden, wenn nicht eine Perſönlichkeit ſie ganz individuell in ſich durchkämpft und dann für ſie vor dem ganzen Volk eintritt. Weder Schubert noch Schumann haben ihre Muſik geſchrieben, um eine Privat-Befriedigung daran zu haben, oder einige Freunde damit zu erfreuen. Freilich auch nicht dazu, um Geld damit zu verdienen und berühmt zu werden. Sondern aus einer heiligen Verpflichtung heraus gegenüber ihrem Gewiſſen, das heißt aus ihrer Verantwortlichkeit gegenüber dem Ganzen des deutſchen Volkes, dem ſie ja wiederum ihre Empfindungswelt verdankten.

Je tiefer nun aber eine Muſik iſt, deſto mehr iſt ſie dem Volke in Wahrheit verbunden, deſto mehr allerdings ſteht ſie in Gegenſatz zu einer Muſik, die ſich als „volkstümlich" ausgibt und damit die Leichtverſtändlichkeit meint. Als leichtverſtändlich wird im allgemeinen angeſehen, was von allen tieferen Bindungen abſieht, und eines Verſtändniſſes überhaupt nicht bedarf, da es darauf verzichtet, Kunſtwerk zu ſein. Haben wir es mit Kunſt zu tun, ſo haben wir es auch mit Meiſtern zu tun, die ſie verantworten. Der Wert der Kunſt iſt begründet im Werte der Meiſter. So iſt er immer ein ethiſcher Wert, niemals ein rein äſthetiſcher. Dies iſt die deutſche Auffaſſung von der Kunſt und es iſt die Auffaſſung der deutſchen Meiſter, insbeſondere der großen.

Dieſe ſind dem Volke genau ebenſo verpflichtet, wie das Volk ihnen. Das Volk zur Kunſt führen heißt, ſie zu ſeinen großen Meiſtern führen. Das iſt auf geradem Wege möglich. Wer mit meiſterlicher Muſik aufwuchs, wird nicht leicht geneigt ſein, von der Kulturſtufe, auf die

er damit gestellt worden ist, wieder herabzusteigen. Wer den Wert des deutschen Volkes erkannt hat, wird nie zugeben, daß es den großen Meistern fremd bleiben dürfe oder müsse, oder daß sie ihm schmackhaft gemacht werden müßten durch leichte Nachgiebigkeiten gegen einen Geschmack, der dem Volk von verantwortungsloseren, dafür aber geschäftstüchtigeren Kreisen zugemutet wird.

Das Volk hat den Sinn für das Große und Wertvolle. Den meisten Zuspruch haben noch immer die Aufführungen der Matthäuspassion, der 9. Sinfonie, der Schöpfung und des Messias. Daß es nicht ohne weiteres geneigt ist, hierfür Schöpfungen von Zeitgenossen einzutauschen, ist nach den schlechten Erfahrungen, die es damit in der Nachkriegszeit gemacht hat, nur zu begreiflich. Es kann auch verlangen, daß man es nicht mit Stilexperimenten behelligt, wo es sich selbst in der Kunst wiederfinden möchte.

Die Kunst, die dem Volk etwas gibt, was es als Bestätigung und zugleich Bereicherung seiner selbst empfinden kann, ist allerdings nicht immer die, welche es ohne weiteres in den täglichen Gebrauch übernehmen kann. Es muß aber immer wieder versucht werden, die Kluft, die sich hier aufzutun scheint, zu schließen. Hermann Kretzschmar, dessen Verdienste gerade auch um die Verbreitung des Verständnisses der klassischen Meisterwerke unbestreitbar sind, hat zu einer Zeit, als er sich von der praktischen Musikausübung größeren Stiles abgedrängt sah, dem breiteren Musikwesen sein Augenmerk zugewendet, das sich außerhalb der Konzertsäle abspielt. Schließlich hat er erklärt, für die Zukunft der deutschen Musik sei es unerheblich, ob ihr in den nächsten 100 Jahren ein großer Meister erstünde, wenn nur die Institutionen der Volksmusik wieder zum Blühen kämen. Er sah dabei damals nicht, daß in Max Reger gerade ein Meister erstanden war, den wir heute fast als den Retter der deutschen Musik bezeichnen können, er hatte auch zu Bruckner kein Zutrauen fassen können. Wären Bruckner und Reger und dazu etwa noch Pfitzner nicht, so hätten wir, das kann man heute doch schon deutlich sehen, in der deutschen Musik einen Zustand, der dazu berechtigen würde, an der Zukunft, ja schon an der Gegenwart der deutschen Musik zu verzweifeln. Kretzschmar hat auch erklärt, das Schicksal der deutschen Musik würde in der Schule entschieden und meinte damit, daß die systematische Musikerziehung wichtiger sei, als ein blühendes Konzertwesen. Wir wissen, wie er damit in gewissem Sinne Recht hatte, wissen aber auch, daß er die Musikerziehungsreform den Gefahren aussetzte, die dann durch die Wirksamkeit eines Leo Kestenberg deutlich wurden. Musikpädagogik, die nicht als letztes Ziel die Hinführung zu den Meistern hat, wird schnell Selbstzweck. Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich, wie auch Adolf Hitler es in seiner letzten Nürnberger Kulturrede für die ganze Kunst betont hat, in der Einsamkeit, in der der Meister das Kunstwerk gestaltet.

Der Meister hat, getragen vom Wissen um die Seele des Volkes, die Verantwortung für die Kunst, wie er die Verantwortung für das Volk hat. Das Volk hat aber auch die Verantwortung dafür, ob ein Meister erstehen und wirken kann. Zwischen Meister und Volk besteht ein Band, das nicht zerreißen darf, soll die Kultur des Volkes nicht abwärts gehen. Weder der Meister darf es zerreißen, noch das Volk. Wird der Meister zum rein ästhetischen Könner, anstatt zum Seelenkünder zu reifen, so ist der Niedergang gerade so besiegelt, wie wenn das Volk die Achtung vor den Meistern und das Gefühl der Verbundenheit mit ihnen verliert. Auch in Zukunft wird man nur den zu den Meistern rechnen dürfen, der die volle Verantwortung dem Volk gegenüber in seinem innersten Gewissen trägt. Auch in Zukunft wird man von einer Kultur des deutschen Volkes nur reden dürfen, wenn es als Meister die ehrt und liebt, die ihm das Höchste schenken: Das Spiegelbild seiner Seele und die Gewähr für deren Ewigkeit.

Als neulich nach der Bekanntgabe des Ergebnisses der großen Volksabstimmung, die das neue Großdeutschland begründete, nachts im Rundfunk die 5. Symphonie von Beethoven erklang, da hatte jeder das Gefühl: Nur so kann dieses Ereignis, bewirkt durch Willen und Tat, abgeschlossen und bestätigt werden. Wer noch nie eine Beethovensche Symphonie gehört oder verstanden hatte, hier konnte und mußte er sie ganz unmittelbar erleben und verstehen. Hier zeigte sich in entscheidender Stunde das wahre und klare Verhältnis zwischen Meister und Volk. Möge das so weiterwirken in alle Zeiten!

# Volkhafte Wesensmerkmale in Mozarts italienischen Opern.

Von Walther Vetter, Greifswald[1].

1.

Mein Thema „Volkhafte Wesensmerkmale in Mozarts italienischen Opern" ist ein Teil des Generalthemas aller heutigen deutschen Musikgeschichtsforschung. Volle innere Berechtigung hat heutzutage nur diejenige musikwissenschaftliche Arbeit, die bei der Erforschung der deutschen und aller sonstigen nordisch-germanischen Musik in erster Linie die volkhaften Wesensmerkmale zu ergründen trachtet. Die bloße Klärung der Heimatzugehörigkeit des Komponisten hilft uns dabei nur wenig weiter: nicht jeder in Deutschland geborene Komponist hat deutsch komponiert, und mancher nicht in Deutschland zur Welt gekommene oder außerhalb Deutschlands schaffende Musiker darf seinen Anteil an der deutschen Musik seiner Zeit beanspruchen. Wir können uns zum Beispiel Händel nicht zum Engländer machen lassen, obwohl er als solcher noch nicht einmal aus dem germanischen Kulturkreis herausgerissen würde; zutreffend sagt Alfred Rosenberg in seiner schönen Hallischen Händel-Rede, daß der Meister, der in England „als deutscher Musiker" gewirkt habe, „zusammen mit Hans Holbein den Dank Deutschlands an das England Shakespeares" bedeute. Umgekehrt können wir unmöglich einen Mendelssohn zu den unseren zählen. Wenn ich zuweilen gefragt werde, ob Mendelssohn denn nicht auch seine Verdienste habe, fällt mir immer die Antwort ein, die Adolf Bartels denen erteilt, die ihn mit der Frage bestürmen, ob Heine nicht doch „der größte deutsche Lyriker nach oder gar mit Goethe" sei: „Heine ist Jude, und da die Lyrik noch mehr als jede andere dichterische Gattung Ausdruck des Nationalcharakters und der Volksseele ist, so kann Heine unmöglich der größte deutsche Lyriker sein." Entsprechendes gilt für Mendelssohn: Er ist Jude, und da die Musik noch mehr als jede andere Kunstgattung Ausdruck des Nationalcharakters und der Volksseele ist, so kann Mendelssohn unmöglich ein hervorragender deutscher Komponist sein. Hier erhebt sich für den Musikforscher nun freilich nicht nur die Frage: Was ist deutsch?, sondern auch die ergänzende Frage: Was ist jüdisch in der Musik? Die Musikwissenschaft kommt um der deutschen Musik willen nicht darum herum, sich mit den Kompositionen auch der deutschen Juden namentlich des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen, wofür sie freilich ihre methodischen Mittel überprüfen und verschärfen, sie in manchen Fällen überhaupt erst ausfindig machen muß.

In mancher Hinsicht wird die Musikforschung ihre gegenüber älteren Epochen bewährte Arbeitsweise für die neuere Zeit zu übernehmen haben; liegt fürs 19. Jahrhundert in der deutschen Musik ein beträchtlicher jüdischer Einschlag vor, ohne natürlich zu einem Bestandteile ihrer Wesenheit zu werden, so fürs 18., von dem wir hier zu handeln haben, ein starker romanischer. Man wird sich, das braucht kaum besonders betont zu werden, zu hüten wissen, diesen mit jenen irgendwie gleichzustellen, aber daß, um ein Kronbeispiel anzuführen, Richard Wagner sich sowohl wiederholt theoretisch, in seinen Kampfschriften, wie auch praktisch, in seinen Meisterwerken bis hin zum „Parsifal", mit dem Judentum, insonderheit mit Meyerbeer, lebhaft auseinandergesetzt hat, wird man ebensowenig bestreiten wollen wie etwa Glucks und besonders Mozarts Auseinandersetzungen mit dem Geiste und den Leistungen der romanischen Völker.

2.

Wer sich auf die Suche nach volkhaften Wesensmerkmalen in Mozarts Opern begibt, wird sich zunächst an die auf deutsche Worte komponierten Werke, an die deutschen Singspiele, halten, in erster Linie an die „Zauberflöte". Der Weg von ihr zu großen deutschen Schöpfungen verwandten Geistes, zu Glucks taurischer „Iphigenie", Goethes „Iphigenie", Schillers „Don Carlos", Beethovens Neunter Sinfonie ist jedoch schon so häufig aufgewiesen worden und ihre rein musikalische Beziehung zu deutscher Volkskunst und dem deutschen Liede liegt so am Tage, daß es fast offene Türen einstoßen hieße, wenn man die Deutschheit Mozartscher

[1] Vortrag, gehalten auf der Musikwissenschaftlichen Tagung anläßlich der Reichsmusiktage zu Düsseldorf im Mai 1938.

Kunſt innerhalb dieſes Bereiches erneut umſtändlich erläutern wollte. Erſt dort wo die Frage problematiſch wird, erſcheint ſie zugleich für den heutigen deutſchen Muſikforſcher ergiebig, in unſerem Falle innerhalb Mozarts italieniſcher Opernkunſt.

Jene Überfremdung, die ſich zweifellos in der deutſchen Opernmuſik des 18. Jahrhunderts zeigt, darf uns im Falle Mozart zu keinen voreiligen Schlüſſen führen, obgleich ſie ſich nicht nur im Sprachlichen, ſondern auch im dichteriſchen Stoffe und in der muſikaliſchen Form offenbart. Ich erinnere noch einmal an Händel und Mendelsſohn: die fremdſprachlich textierte Muſik braucht nicht undeutſch, die auf unſere Mutterlaute komponierte Muſik nicht deutſch zu ſein. Die italieniſchen Texte der Mozartſchen Opern tun ihrem deutſchen Charakter zum mindeſten erheblich geringeren Abtrag als ihre oftmals miſerable Verdeutſchung; aber ſogar dieſe ſchlechten Überſetzungen, ſo außerordentlich ſtark und geſund iſt die Deutſchheit der Meiſteropern Mozarts, haben ihre volkhaften Weſensmerkmale zu keiner Zeit wirklich zu erſticken noch ihre Wirkung auf deutſche Menſchen fühlbar zu mindern vermocht.

3.

Dieſe Feſtſtellungen gelten, wie geſagt, für Mozarts Meiſter-Opern, nicht für gewiſſe Jugendwerke wie den „Mitridate" und den „Lucio Silla", auch nicht im vollen Umfange für den „Idomeneo", noch nicht einmal für den „Titus". Die beiden erſtgenannten Opern ſind ſchablonenmäßige, hohl-pathetiſche Nachahmungen ungleich höherſtehender italieniſcher Vorbilder; aus dieſem Grunde und weil ſie ferner von vornherein — unter dem Einfluſſe des Vaters — auf den oberflächlichen Publikumsgeſchmack berechnete Zweckarbeiten, nicht jedoch weil ſie Anfänger-Arbeiten ſind, ſagen ſie der deutſchen Seele nichts.

Anders liegen die Dinge bereits beim „Idomeneo". Er iſt die erſte Schöpfung des ſelbſtändig und bewußt formenden Meiſters, er iſt zudem ein Werk des in Frankreich, in Paris, zum vollen Bewußtſein ſeiner ſelbſt und ſeines Deutſchtums gelangten Komponiſten. Den „Idomeneo" ſchreibt jener Mozart, der ſich über die „verfluchte franzöſiſche Sprache" mokiert, die „hundsföttiſch zur Muſik" ſei, während die „teutſche" „göttlich dagegen" ſei. Den „Idomeneo" komponiert derſelbe Mozart, der ſich in Paris gelobt, ein „ehrlicher Teutſcher" zu ſein, und der nach ſeinem eigenen Geſtändnis im geprieſenen Frankreich „alle Tage Gott" bitte, daß er ſich „und der ganzen teutſchen Nation Ehre mache" —: nebenbei ein großdeutſches Bekenntnis W. A. Mozarts, an dem wir heutzutage nicht achtlos vorbeigehen ſollten. Und trotz alledem iſt die Muſik auch des „Idomeneo" nicht das geeignete Feld, auf welchem die von uns geſuchten volkhaften Weſensmerkmale in hinreichender Anzahl gediehen. Das Werk hätte in der deutſchen Oper einen Durchbruch volkhaften Geiſtes herbeiführen können, wenn es bewußt als Generalangriff gegen die opera seria angeſetzt worden wäre. Dieſer im Keime verſuchte Angriff iſt (um im Bilde zu bleiben) taktiſch geglückt, ſtrategiſch mißlungen. Er mußte mißglücken, weil Mozart ſeiner ganzen Natur nach und auf Grund ſeiner beſonderen Begabung gar nicht in der Lage war, die opernpolitiſche Situation um 1786 ihrem ganzen Umfange nach auszunützen. Er hätte an Glucks Opernreform, die ſeit rund ſieben Jahren abgeſchloſſen war, anknüpfen, das heißt mit andern Worten: Mozart hätte nicht Mozart ſein müſſen. Daß er den Italienern muſikaliſch turmhoch überlegen war, hatte den taktiſchen Sieg, daß er ihnen jedoch nicht mit den in Frage kommenden dramatiſchen Mitteln zu Leibe zu rücken vermochte, hatte das ſtrategiſche Mißlingen zur Folge.

Bekanntlich iſt Mozart nur noch einmal, in ſeinem Todesjahre, auf die opera seria zurückgekommen mit dem „Titus". Dieſes Werk, das noch einmal den Geiſt des alten Metaſtaſio heraufbeſchwört, ſchreibt der reife Meiſter, der ſich künſtleriſch inzwiſchen längſt einen Platz jenſeits von Gut und Böſe erobert hat. Aber Mozart hätte ſich dieſer meiſtvertonten Metaſtaſianiſchen Dichtung gewiß niemals erbarmt, wenn er nicht den Auftrag einer Feſtoper zur Krönung Leopolds II. zum böhmiſchen König in Prag erhalten und den damit verbundenen Geldſegen dringendſt nötig gehabt hätte. Wo die Kunſt „nach Brot geht", kommt beſtenfalls ein Erzeugnis der Routine heraus, das iſt ſelbſt bei einem Mozart nicht anders. Die ganze Titus-Affäre gehört in das dunkle, an Stoff leider reiche Kapitel der Tragik des ſchaffenden Künſtlers im Deutſchland der Vergangenheit. Den Schaden trägt nicht Mozart, den Schaden trägt die Nation.

4.

Wo Mozart seinen Auftrag nicht vom Vater, nicht von Metastasio und nicht vom Kaiser, wenigstens nicht in erster Linie vom Kaiser, sondern zuvörderst vom eigenen Genius erhielt, sah er sich nicht auf den Weg der ohnehin absterbenden opera seria, vielmehr ins Gebiet der heiteren Oper verwiesen. Daß namentlich „Figaro" und „Don Giovanni", neben „Entführung" und „Zauberflöte", in Deutschland volles Heimatrecht gewonnen haben, verdanken sie nicht zuletzt ihren volkhaften Wesensmerkmalen.

Beim „Figaro" waren es Mozarts Beziehungen zu Beaumarchais' Komödie „Le mariage de Figaro" und damit zu Frankreich, die man beleuchten müßte, während beim „Don Giovanni" Spanien als Heimat der Hauptgestalt wichtig ist. Die Universalität des Mozartschen Geistes zeigt sich natürlich nicht darin, daß er seine Stoffe nahm, woher auch immer er sie erhalten konnte, vielmehr darin, daß er sich mit dem national so unterschiedlichen Geiste der Quelle auf seine Art wirklich auseinandersetzte und den literar-, kultur- und geistesgeschichtlich jeweilig grundverschiedenen Anstoß zur Bewährung einer in jedem Falle neuen Seite seines Deutschtums auswertete. Diese außerordentliche Vielseitigkeit des Mozartschen Genies macht es völlig unmöglich, auch nur jene beiden der nämlichen Gattung angehörigen Werke bei der Herausarbeitung ihrer volkhaften Wesensmerkmale über einen Kamm zu scheren; da jedoch die eine Oper im Sinne unseres Themas ebenso beweiskräftig ist wie die andere, begnüge ich mich mit einer kurzen Betrachtung derjenigen, die besonders tief ins Gemeinbewußtsein des deutschen Volkes eingedrungen ist: des „Don Giovanni".

Wer sich für die volkhaften Wesensmerkmale der Geisteserzeugnisse in den verschiedenen Ländern interessiert und auf diese Weise einer Geisteshaltung und Forschungsrichtung huldigt, die die Voraussetzung für die Herausarbeitung der entsprechenden Wesensmerkmale innerhalb des eigenen völkischen Raumes bilden, findet in der Don Juan-Gestalt ein vorzügliches Objekt. In Spanien (Tirso de Molina: El burlandor de Sevilla) tritt uns ein in seiner Art imponierender Verbrecher inmitten eines tendenziös religiös-sittlichen Milieus entgegen, in Italien (Giliberti, Cigognini: Commedia dell'arte), sind die volkstümlichen, auf die Lachmuskeln wirkenden Seiten betont, und in Frankreich wird das volkstümlich Menschliche vom höfisch Konventionellen, das leidenschaftlich Sinnliche vom Verstandesmäßigen überwuchert. In ihren Hauptzügen ist die ganze Don Juan-Gestalt jedoch unbeschadet ihrer Abtönungen in den genannten drei Ländern ein durchaus romanisches Gewächs. Die einzige, allerdings ungemein wichtige und solide Brücke vom romanischen zum germanischen Fühlen wird durch die wiederholt bekundete Erkenntnis hergestellt, daß die germanische Faust-Gestalt die im Reiche des Geistigen wurzelnde Ergänzung der im Bereiche des Sinnlichen beheimateten Don Juan-Gestalt ist. Bei Mozart liegen die Dinge nun so, daß sich der Don Juan-Mythos mit einer bestimmten Seite der Mozartschen Urveranlagung berührt. Aber aus dem romanischen Stoffe wäre niemals ein deutsches Werk geworden, wenn Mozart sich ausschließlich an seine sinnliche Seite gehalten hätte. Was macht nun der Deutsche aus der Gestalt des Don Juan?

Verleugnet Mozart die Grundlinie des romanisch-südländischen Stoffes? Nein, eine derartige Verleugnung wäre weder mozartisch noch deutsch. Der Italiener vermag es ohne weiteres über sich, ein fremdes Vorbild ganz nach seinem Geschmack umzubiegen, es einzig im Sinne einer bestimmten, dem Urbilde gar nicht oder unwesentlich innewohnenden Weise auszunützen. Anders der Deutsche. Die Vielgestaltigkeit und Elastizität seiner geistigen Veranlagung erlaubt und ermöglicht ihm eine grundsätzliche innere Angleichung an das Urbild, eine Angleichung, die bis zur vollkommenen Herübernahme dieses Urbildes gehen kann. Natürlich läßt er es bei dieser Herübernahme als solcher nicht bewenden. Bereits in der Eindringlichkeit seiner Anähnlichung an die Grundkräfte des fremden Stoffes wirkt seine Deutschheit sich aus. Die Angleichung besteht nämlich nicht in einem Akte bloß äußerlich formaler — virtuoser und artistischer — Natur; ihr Ausmaß und ihre Eigentümlichkeit werden durch den blutbedingten Rhythmus deutscher Artung bestimmt.

In seinem Buche „Vom deutschen Geist und seiner Wesensart" rückt Kurt Breysig diese deutsche Sonderbegabung in helles Licht, wenn er von dem Bestreben des deutschen Menschen spricht, „fremdes Geistesgut nicht nur nachgebend, nein, mit leidenschaftlicher Freude aufzu-

nehmen, sich anzueignen". Keiner hat diese leidenschaftliche Freude tiefer empfunden, keiner aus ihr entschiedener die letzten schöpferischen Folgerungen gezogen als Mozart. Insonderheit als Komponist des „Don Giovanni" identifiziert er sich weitgehend mit seinem Stoff, er dringt vollkommen in ihn hinein, um ihn alsdann gleichsam aus dem geistigen Mittelpunkte herauszuformen. Hiermit ist nun freilich ganz und gar nicht gesagt, daß er sich auch mit seinem Textdichter, geschweige mit dessen Libretto, identifiziert. Letzteres ist ihm mehr oder weniger Anstoß, tote Form; erst durch die Musik ergibt sich der Akt eigentlicher Verlebendigung, ja Verwirklichung.

Was hat man nicht alles, namentlich im 19. Jahrhundert, über die beiden weiblichen Hauptgestalten, Donna Anna und Donna Elvira, zusammengefabelt und zusammenphilosophiert. Man ging dabei zu sehr von der Dichtung da Pontes und seiner Vorgänger, zu wenig von der Musik aus. Man verwickelte und verwirrte sich in einen Wust abstrakter Gedankengänge und stellte Mozart dabei unwillkürlich auf gleiche Stufe mit den vielgewandten Textvertonern der opera buffa. Das Geheimnis der Deutschheit in Mozarts Kunstwerk enthüllt sich jedoch nicht demjenigen, der die Musik vom Texte her, sondern nur jenem, der den Text von der Musik her zu deuten unternimmt. So grundverschieden Anna und Elvira in ihren Empfindungen und in ihren Zielen sind, in beiden Frauen spiegelt sich desungeachtet die Dämonie der Persönlichkeit des sei es verachteten und bekämpften, sei es noch immer geliebten und begehrten Don Juan. Ich begnüge mich mit dem Hinweis auf die Identität des Leitrhythmus und eines für den melodischen Stil entscheidenden Intervalls im Zwiegesang Anna-Octavio und in der folgenden Arie Elviras:

Zwiegesang: Allegro — hai spo - so e pa - dre — p — Ob., Fag.

Arie: Allegro — vo' far - ne orren - do scem - pio

Nur eine Persönlichkeit, die sich in den letzten Fragen dieses Daseins zu solcher geistigen Freiheit durchgerungen hat wie Mozart, vermochte dem Don Juan-Mythos seine höchste und endgültige künstlerische Form zu geben. In seiner Stellung dem Tode gegenüber begegnet sich Mozart, das ist eines der wichtigsten volkhaften Wesensmerkmale seines Genius, mit den größten schaffenden Musikern der Nation, mit Beethoven, Schubert, Bruckner. Ihr Verhältnis zum Tode ist bejahend, jedoch frei von jeglicher Sentimentalität und Frivolität. Schubert hält es bekanntlich für „ein großes Glück", „der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden", und in seinem Liede, aus dessen Geist heraus er alsdann auch sein tiefstes Streichquartett formte, ist der Tod „Freund, und kommet nicht zu strafen". Mozart spricht in seinem letzten Brief an seinen Vater ganz in diesem Geiste von dem Tode als dem „wahren, besten Freunde des Menschen". Ich erinnere ferner an Anton Bruckners strahlende E-dur-Sinfonie und an ihr unter dem Zeichen von Richard Wagners Tode stehendes cis-moll-Adagio. Die Synthese von Lebensheiterkeit und Todesernst, die dem österreichischen Sinfoniker hier gelingt, ist in ihrer faustischen Deutschheit ein deutliches Gegenstück zu jener Verbindung von Tragik und Komik, wie sie in Mozarts „Don Giovanni" klingende Gestalt wurde. Wahrhaftig eine seltsame opera buffa, die dieser todvertraute Meister mit einem Werke verwirklichte, das auf der einen Seite alle Grausigkeit des Todes entbindet und auf der andern Seite das heitere und auch das komische Element sich frei entfalten läßt!

Die Sonderheit dieses volkhaften Wesensmerkmals eines Mozartschen Meisterwerkes wird uns besonders deutlich, wenn wir an die Bedeutung denken, die Schiller und Goethe in den „Räubern" und im „Götz" innerhalb einer tragischen Handlung der nackten Realistik und zum Teil der Komik zubilligen. Mit Recht schweift unser Blick, wenn wir diesen Gedanken weiterdenken, hinüber zum größten dramatischen Genie aller Zeiten, dem Briten Shake-

speare, in dessen Werk das Komische schroff neben dem Tragischen gedeiht und Szenen höchster Entrücktheit mit platten Auftritten aus dem Alltagsleben wechseln. Unterschiede des Grades werden hinreichend durch den zeitlichen Abstand begründet; die Verwandtschaft jedoch im Grundsätzlichen wurzelt tief im blutbestimmten germanischen Rassegefühl.

Unverständnis, ja Verachtung pflegen in der Regel nur solche Leistungen einer Nation im Auslande zu finden, die ihrer volkhaften Grundlage untreu geworden sind, während wesentlich volkhafte Schöpfungen vielfach auch den Ausländern imponieren; wenn zum Beispiel das Schaffen Richard Wagners bei allen Kulturvölkern lebhaften Widerhall fand, so nicht trotz, sondern dank seiner aus dem Boden der Nation herauswachsenden inneren Wahrhaftigkeit. Gewiß ganz anders und dennoch im tiefsten ähnlich bei Mozart. Gerade die besten Franzosen, um nur sie zu nennen, haben von jeher den „Don Giovanni" besonders hoch gestellt. Kein Geringerer als der in Dingen deutscher Musik skeptische und vielfach schwankende Friedrich Nietzsche beruft sich nachdrücklich auf Stendhals Ausspruch, er würde gern unzählige Wegstunden zu Fuße zurücklegen, ja zahllose Tage der Gefangenschaft auf sich nehmen, nur um den „Don Giovanni" zu hören.

Gleich die erste Szene der Oper bekräftigt alles das, was ich über die volkhafte und rassische Bedeutung der von Mozart im „Don Giovanni" durchgeführten Synthese von Tragik und Komik angedeutet habe. Der Tod steht nicht nur am Ende, sondern sogleich am Beginn dieser seltsamsten aller opere buffe: der gemeinsame Gesang Don Giovannis, Leporellos und des sterbenden Komturs ist in seiner musikalischen Durchschattierung eine einmalige Leistung der musikdramatischen Weltliteratur. Namentlich Leporello, dessen ihm von da Ponte in den Mund gelegten geschwätzigen Worte unter Mozarts formenden Händen gewissermaßen ihren Sinn ändern, ist nicht mehr der Spaßmacher und Harlekin, wie wir ihn aus Frankreich und namentlich aus Italien kennen, sondern er wird zum Werkzeug höherer Mächte genau wie sein Herr. Im hochtragischen Finale spielt Leporello eine durchaus andere, jedoch nicht minder bemerkenswerte Rolle. Durch sein ungemein komisch wirkendes Entsetzen führt er uns auf mittelbare Weise die Grausigkeit der Vorgänge mit überwältigender Drastik zu Gemüte.

Wenn der österreichische Sinfoniker Bruckner die Freude des Lebens in bewußter Ansehung des Todes auskostet, dessen Nachbarschaft seine Lebensbejahung nicht hemmt, sondern vertieft, so läßt der österreichische Dramatiker Mozart uns das Grauen des Todes und die Schauer des Jenseits im Rahmen einer komischen Oper durch die unerbittliche Gegenüberstellung der plattesten Alltagswirklichkeit auskosten, und auch der schlotternde Menschenzwerg wird unter der bildnerischen Hand des musikalischen Genies zum lebenden Beweis des Ewigen. Don Juan aber, einst das Urbild des frivolen und zynischen Frauenjägers, wird nach Hermann Aberts treffender Kennzeichnung schließlich zum Helden des „unbändigsten sinnlichen Lebenstriebes, der die Selbstvernichtung der freiwilligen Aufgabe auch des kleinsten Teiles seiner Kraft vorzieht" und „sich im Augenblicke seiner höchsten Kraftanspannung der Ausdruckssphäre seines übermenschlichen Gegners", des Komturs, „nähert".

In dieser Annäherung prägt sich ein letztes volkhaftes Wesensmerkmal des Mozartschen „Don Giovanni" aus; glaubhaft zu machen war diese Annäherung einzig im Lande des „Faust". Das hat kein Geringerer als Goethe, der in dieser Frage überragend Zuständige, empfunden, als er am 12. Februar 1829 zu Eckermann sagte, eine Musik zum „Faust" müßte im Charakter des „Don Juan" sein; Mozart hätte den „Faust" komponieren müssen."

# Gemeinschaftsmusik und Konzert.

Von Walter Gerstenberg, Köln[1].

Unsere Überlegungen knüpfen an die hinlänglich bekannte Tatsache an, daß es zwei verschiedene Arten, Musik zu erleben, gibt: wir können selbst mittun und aktiv musizieren, oder wir können Musik lediglich aufnehmen, indem wir zuhören.

[1] Vortrag, gehalten auf der Musikwissenschaftlichen Tagung anläßlich der Reichsmusiktage zu Düsseldorf im Mai 1938.




Max Reger auf dem Totenbett

Zeichnung von Max Klinger

(Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Konrad Huschke: „Max Klinger und die Musik"



Das Wagner-Haus in Tribſchen am Vierwaldſtätterſee

(Aufnahme Niedecken, Weggis)

Zu dem Auſſatz von Alfred Pellegrini: „Das Richard Wagner-Muſeum in Tribſchen bei Luzern"

Daß ein jegliches Kunſtwerk aus der immanenten Spannung zwiſchen ſeinem individuellen Schöpfer und jenem weiteren Lebenskreis, an den es ſich richtet, den es anſpricht, weil es ſelbſt darin wurzelt —, daß ein jegliches Kunſtwerk aus dieſer Spannung ſeine natürlichen und urſprünglichen Kräfte gewinnt, vermeinen wir heute in einem tieferen Sinne zu verſtehen. Das deutſche Leben iſt auf dem Wege, ſich von grundauf neu zu ordnen, und der Lebensraum *unſerer* Muſik kann nicht der gleiche ſein wie in den Tagen der Väter und Vorväter. Überkommene Formen des Muſiklebens — worunter wir die ganze Vielfalt der Beziehungen zwiſchen „objektivem“ Werk und ſeiner Auswirkung in der Öffentlichkeit verſtehen möchten — werden in ihrem Wert bezweifelt; ganz allgemein geht, wenn wir recht ſehen, eine Bewegung durch Deutſchland, die ein *aktives* Verhältnis des einzelnen zur Muſik fordert. Es iſt die Lebenswirklichkeit der politiſchen und ſtändiſchen Volksgliederung, die ſolch neuen Einſatz der Muſik zur Folge hat. Muſik und Muſizieren einzubauen in einen Jahreskreislauf, der ſeine Eigenart und ſeine Akzente von der völkiſchen Lebensordnung empfängt: das erſcheint als eine ſchickſalvolle und zugleich verheißungsvolle Berufung an unſere Kunſt.

Es gilt, den Alltagsraum der Muſik zu beſtimmen — „die Muſik im Alltag“ —, daneben aber ihren Ort in den feſtlichen Höhepunkten des Jahres — „die Muſik im Feſt“. Wie die Muſikpflege im häuslichen Leben die häusliche Gemeinſchaft einer Familie vorausſetzt, und wie alle wohlwollenden Bemühungen unſerer Zeit um eine neue Hausmuſik hier an ihre natürlichen Grenzen ſtoßen, ſo fordern die gültigen Ordnungen unſeres Daſeins in ihrer Weiſe den zugehörigen muſikaliſchen Ausdruck. Auch die Salonmuſik eines liberaliſtiſchen Bürgertumes beſaß einmal eine „Heimat“, eben den Salon; ſie verſchwindet, als eine neue Baugeſinnung darauf verzichtet, den anſpruchsvoll ſich gebenden und doch funktionsloſen Raum zu erſtellen.

Die Neuanſätze im deutſchen Muſikleben der Gegenwart greifen über muſikaliſch-techniſche Reformen hinaus; ſie betreffen allerdings auch die Form, die Klanggeſtalt des muſikaliſchen Kunſtwerkes ſelbſt, aber all dieſe Rückungen ſind ihrerſeits doch nur die Folgen einer veränderten Daſeinsweiſe, die gerade die Beſucher des Düſſeldorfer Feſtes mit aller Eindringlichkeit zu erleben Gelegenheit haben. Wenn der Wille der politiſchen Führung in Deutſchland auf Gewinnung und Befeſtigung der völkiſchen Gemeinſchaft bedacht iſt, ſo kann es nicht anders ſein, als daß auch der Ruf der Muſik in gleichem Sinne erfolgt. Es hätte alſo nur ſolche Muſik in unſerem Staate ein Lebens- und ein Heimatsrecht, die wir für gewöhnlich als „Gemeinſchaftsmuſik“ anſprechen? Und wurde nicht gerade ſie vielfach in einen Gegenſatz zur ſogenannten „Konzertmuſik“ gerückt? Oder, etwas anders formuliert, iſt überhaupt im Rahmen eines öffentlichen Konzertes Gemeinſchaftsmuſik möglich, widerſprechen ſich nicht vielmehr beide Begriffe — „Gemeinſchaftsmuſik“ und „Konzert“ —, ſodaß dort, wo das eine iſt, das andere nicht ſein kann?

Noch ſind erſt wenig Jahre verſtrichen, da war im Muſikſchrifttum viel von einer „geſellſchaftbildenden“ Kraft des Kunſtwerkes und zumal des muſikaliſchen Kunſtwerkes die Rede; ſein Rang und ſeine Bedeutung, ſo hieß es da, entſcheide ſich geradezu nach der Fähigkeit, „Gefühlsgemeinſchaften“ (das Wort fällt einmal) zu bilden. Der Symphonie Beethovens wurde dieſe Eignung in beſonders hohem Grade zuerkannt. Man ahnt es ſchon: Beethoven, der Demokrat — — —. Was hier ein iſolierter Kunſtäſthet formulierte, war ein ſentimentales, aber auch ein gefährliches Schlagwort, geeignet, Grundlagen der deutſchen Muſikkultur überhaupt in Frage zu ſtellen. Es hat denn auch damals und zumal in den bewegten Nachkriegsjahren nicht an Propheten gefehlt, die, verſchiedenen Lagern entſtammend, von verſchiedenen, etwa auch jugendlich-verſchwommenen Idealen erfüllt waren, teils im Dienſte radikaler politiſcher Mächte ſtanden und doch in der *einen* Anſicht zuſammenkamen: daß nämlich das Ende des öffentlichen Konzertes und Konzertweſens nahe ſei oder zumindeſt beide ſich in unaufhaltſamem Verfall befänden. Nun ſind Klagen über eine Kriſe des Konzertes dem Hiſtoriker vertraut und beinahe ſo alt wie die Einrichtung ſelbſt, ſie ſind ein Oſtinato ſeiner ganzen Geſchichte. Hier gibt es lokale Kriſen, durch kollegialen Neid und kollegiale Mißgunſt hervorgerufen, dort ſind es wirtſchaftliche Gründe, wieder am andern Ort ein Zwieſpalt zwiſchen

Angebot und Nachfrage. Jedoch unterscheidet sich die Konzert-Kritik der jüngsten Vergangenheit durch ihren radikalen Ansatz von den Äußerungen früherer Zeiten und der ihnen zugrundeliegenden Gesinnung, sie will nicht Auswüchse, Hemmungen und Verzerrungen des Konzertes bekämpfen, sondern die Institution selbst.

Verächtlich wurde auf die fehlende innere Bindung der Konzertteilnehmer hingewiesen, sie entspreche dem fehlenden Lebensbezug jener artistischen Musik, die uns aus der letzten Geschichtsspanne überkommen sei; die „kapitalistische" Ordnung der Plätze im Konzertsaal wird ironisiert; ihre schärfste Zuspitzung findet diese Auffassung in dem Wort von der „Stuhlgemeinschaft" der Konzertbesucher. Den solcherart angezweifelten, ja verdammten Verhältnissen wird nun das ersehnte Bild eines Zustandes entgegengehalten, in dem die Musik organisch der Gemeinschaft und ihren Lebensformen eingefügt sei.

Die politischen Geschehnisse des letzten Jahrzehntes haben es deutlich gemacht, daß aus einer kritischen Schau allein niemals eine erträumte Reform erwachsen kann: daß also zunächst die politischen Voraussetzungen für eine Reform der deutschen Lebensführung geschaffen werden mußten, sollte das deutsche Musikleben neu organisiert werden. In einem sicheren Instinkt hierfür haben denn auch manche Fachhistoriker den Blick von den als trübe empfundenen Zuständen der Gegenwart zurück auf Zeiten gelenkt, in denen Musik und Musizieren unmittelbarer und tiefer dem Lebensablauf verpflichtet gewesen seien, in denen Musik weniger „Kunst" denn natürlicher Lebensausdruck gewesen zu sein schien. (Erinnert aber eine solche Haltung nicht auch doch ein wenig daran, daß die Anfänge der modernen Geschichtsbetrachtung in der Romantik gelegen haben?) Der Zerrissenheit des modernen Kulturlebens wird die Einheit vergangener Epochen bis tief in den Barock hinein gegenübergestellt: noch in den Tagen des Absolutismus, so heißt es da, gibt der Wächterruf vom Turm den Ablauf der Tagesstunden an, dienen die Stadtpfeifereien mit ihrer Musik der Ausgestaltung der städtischen und bürgerlichen Feiern und Festlichkeiten, während die Kantorenmusik fest in die Gliederung und den Ablauf des liturgischen Jahres eingefügt ist und hieraus ihre besten Kräfte zieht.

Als die höfischen, patrizischen oder auch studentischen Musiziergemeinschaften des Barock im Laufe des 18. Jahrhunderts darangehen, auch passive, d. h. nicht mitmusizierende Teilnehmer in ihre Reihen aufzunehmen, fordern sie fürs erste die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder doch die zum Stande der Kenner und Liebhaber. Eine gewisse Beschränkung liegt auch noch darin, daß Fremde längere Zeit hindurch in die Konzerte des Leipziger Gewandhauses nur aufgrund persönlicher Empfehlung beim Vorstand gelangen konnten. Es sind mancherlei und verschiedenartige Ursachen für die Sprengung der exklusiven Musizierkreise anzuführen: eine sinkende musikalische Allgemeinbildung auf der einen, steigende spieltechnische Anforderungen auf der anderen Seite; die langsam beginnende Historisierung der Musik; eine neue Wirtschaftsauffassung, die mit der Erhebung eines Eintrittsgeldes in die Musikordnung einbricht. Mag auch die Höhe des Eintrittsgeldes in den ersten Jahrzehnten außerordentlich schwanken und vielfach sogar in das Belieben des Besuchers selbst gestellt sein — man sieht, es gibt noch keinen festen „Marktwert" für das Musik-Gut —, mag auch ein charitativer Zweck oft verhüllend vorgeschoben werden: die Beziehungen zwischen Fachmusikerschaft (die sich jetzt erst überhaupt als solche zu bilden vermag, bis dahin gab es die besonderen Stände der Stadtmusiker, Kantoren, Organisten usw.) und Laienwelt (die sich auf der Gegenseite bildet) ordnen sich neu. Das Verhältnis beider hat seitdem zahllose Wandlungen erfahren, aber für eine lange Periode ist doch Grundlage geblieben, daß das Publikum, jenes anonyme und seltsam ungreifbare Etwas, durch die von ihm in Konzertgesellschaften und ähnlichen Einrichtungen oder auch in „freien" Konzerten betriebene Musikpflege den Fachmusikerstand trägt und unterhält. — Wir streifen nur die Tatsache, daß in den öffentlichen, „demokratischen" Opernhäusern Venedigs und in ihren gleichartigen deutschen Nachfahren eine ähnliche Beziehung zwischen einer Künstlertruppe und einer anonymen Hörerschaft als Auftragsgeber längst bestanden hatte; in der höfischen Repräsentationsoper dagegen beteiligen sich, vor allem in Frankreich, die Angehörigen des Adels und des Hofes bis in die höchsten Spitzen selbst am Spiel.

Im reisenden Virtuosen, in der reisenden Quartettvereinigung und endlich im reisenden Orchester, drei Stufen einer immer weiter ausgreifenden Entwicklung, findet die neue Situation ihren Ausdruck; eine eigentümliche Heimatlosigkeit ist über den Musiker gekommen. Man kennt die ungezählten Klagen in Briefen und Tagebüchern des 19. Jahrhunderts, der Künstler habe eben keine andere Zuflucht als — seine Kunst; sie muß ihm ersetzen, was anderen, glücklicheren Naturen Heimat und Vaterland ist.

In erschreckendem Maße geht zur gleichen Zeit die Musikpflege in der Schule zurück. Die Musik wird Schritt für Schritt zurückgedrängt in die Rolle eines Winkelfaches. Die Schule erkennt ihr nicht länger den Rang zu, Bekenntnis einer Gemeinschaft zu sein. Dafür veranstaltet sie, der Mode nachgebend, „Schulkonzerte".

Wir wären versucht, von einem privaten Zeitalter der deutschen Musikkultur zu sprechen, wenn sich nicht gerade damals in drei verschiedenen Ansätzen eine neue, geradezu politische Musikauffassung bemerkbar machte; indem diese Keime erstarken, heranwachsen und zusammenkommen, entrollt sich, wenn wir recht sehen, die eigentlich neuere und neueste Geschichte des Konzertes und, indem wir das Ergebnis unserer Betrachtung vorwegnehmen, sie ist geeignet, zuletzt den betonten und so oft schmerzhaft empfundenen Gegensatz zwischen Gemeinschaftsmusik und Konzert in einer neuen Ebene aufzuheben.

Um die Verhältnisse in der Verfallszeit des Konzertes kennenzulernen, brauchen wir nur die platten und einzig nach dem Effekt zusammengestellten Programme in Augenschein zu nehmen. Der Willkür und der Verwilderung war von der Musik her wahrscheinlich nicht mehr Einhalt zu tun. Die historischen Musizierformen von Sinfonie, Oratorium und chorischem Lied, als solche, die nach ihrer Artung nicht ins Haus gehören, sondern ins Große gerichtet sind, sie haben den Wandel an sich erfahren. Daß Beethovens Symphonien, Händels und Haydns Oratorien einen anderen, weiteren Lebensraum fordern, als ihn die vielfach beschränkte bürgerliche Musikkultur der Reaktionszeit zu geben vermochte, empfand ein erwachtes Nationalbewußtsein stärker denn zuvor, und es ist eine Schicksalsstunde, als sich — und hier liegt ein erster, entscheidender Neuansatz — in den frühen deutschen Musikfesten bis dahin nur geahnte Kräfte in der Musik frei zu entfalten vermögen. Wir können es uns heute vielleicht wieder vorstellen, was dem deutschen Menschen damals das Musikfest bedeutet hat, wir bedürfen dazu nicht der enthusiastischen Schilderungen der Zeit. Als ob ein lange gestauter Strom endlich die Schranken wegrisse, so bricht der politisch-aktuelle Akzent in die Musikvorstellung hinein. Und zwar mit solcher Gewalt, daß er seitdem geblieben und nicht mehr wegzudenken ist. Gerade in Düsseldorf darf daran erinnert werden, daß nichts so sehr das Bewußtsein eines gemeinsamen größeren deutschen Vaterlandes gestärkt und gestützt hat wie die großen völkischen Musikfeiern. Soziale Schranken, die das Bürgertum ängstlich beachtet hatte, fallen, und während das gesprochene Wort verfolgt und verboten werden konnte, entzog sich die scheinbar unverbindliche, ja unpolitische Sprache des Symphonikers der Bedrückung.

In der Vokalmusik kommt es zu kühnen Eingriffen in die fremde, insbesondere lateinische Sprache: so hören wir aus Leipzig, daß man dort im Jahre 1820 Mozarts Requiem und auch einigen Stücken aus Beethovens Missa Solemnis einen neuen Text unterlegt hat. Diese Wendung war gedanklich vorbereitet — und hierin möchten wir einen zweiten Neuansatz erkennen — in den volksbildnerischen Musikbestrebungen Hans Georg Nägelis und seines Kreises. In dem Mitarbeiter Pestalozzis lebt ein ursprüngliches Empfinden für Würde und Rang der Musik. Nägeli hat aber zugleich einen Blick für die sozialen Voraussetzungen und Bindungen einer jeglichen Musikkultur. Er ahnt, daß sie in einem Zeitalter der heraufkommenden Industrie ein anderes Gesicht annehmen werde als vordem, wo sie im Schutze des Hauses und der Familie gedeihen konnte. Gegen Ende seines Lebens kann Nägeli das stolze Wort sprechen, seine Heimat, die Schweiz, habe wenigstens 20 000 kunstgerecht zu nennende Figuralsänger. Als Musikverleger tritt er — und das ist bezeichnend für die wachsende Historisierung — für die Werke Händels und Bachs ein, ähnlich wie der in manchen Zügen verwandte Zelter. Da im Süden Deutschlands der Volksliedklang sich ursprünglicher und weniger getrübt zu erhalten vermocht hatte, ist die volkstümliche Grundlage hier leichter zu bewahren als im Norden. Wir verstehen die Männerchor-Bewegung des 19. Jahrhunderts nur,

wenn wir ihren politischen Charakter beachten. Es war ein männliches Jahrzehnt, als er aus kleinen Anfängen sich mit reißender Schnelle durch Deutschland verbreitet. So bilden die Lieder- und Sängerfeste eine Ergänzung zu den großen vaterländisch getönten Musikfesten. Die deutschen Lande, die, dynastisch-staatlich zerrissen, nebeneinander herlebten, entsandten zu diesen Zusammenkünften die besten ihrer Männer.

Und endlich ein Drittes: die wachsende städtische und staatliche Fürsorge für das öffentliche Musikleben und seine Ziele. Daß überhaupt Musikpflege und Konzertwesen in irgendeiner Weise Angelegenheit der Allgemeinheit seien und nicht vielmehr eine unterhaltsame Geselligkeit auf privater Grundlage, das bekam der Staat der Reaktionszeit hinlänglich an sich selbst zu spüren. Die Entwicklung hat sich in Deutschland in verschiedenen Tempi abgespielt; anders war sie, wo eine fürstliche Hofkapelle vorhanden war (wennschon der Hofmusikus auch jetzt noch zu mancher demütigenden Beschäftigung sich bequemen muß), anders dort, wo eine freie Konzertgesellschaft eben diese ihre „Freiheit" länger zu bewahren wußte. Wiederum ist es Nägeli, der die Aufgaben einer planvollen, verantwortungsbewußten Lenkung städtischer Musikkultur zuerst erkannt hat. Als Ziel schwebt ihm vor, „daß die Kunst nicht das Eigentum seltener Glückskinder, daß selbst die würdige Ausübung der Kunst das Eigentum vieler ist und durch die vereinten Bemühungen dieser Vielen zum köstlichen Eigentum eines ganzen Volkes erhoben werden kann". Der Idealismus einer solchen Gesinnung hat eine weite Resonanz gefunden, und wennschon sich seit den Tagen der Romantik die Bedingungen eines echten Gemeinschaftslebens in der Tiefe geändert haben, so ist doch die Aufgabe geblieben und schließlich zu einer völkischen Forderung geworden. Zuletzt boten in Deutschland, von den Ereignissen des Jahres 1933 abgesehen, der wirtschaftliche Niedergang vieler Orchester und sonstiger Musikvereinigungen in der Inflationszeit Gelegenheit, den Einfluß der Öffentlichkeit zu stärken. Und die Institution der Städtischen Musikbeauftragten macht vollends deutlich, daß Musik und Konzert die Allgemeinheit betreffen. Heute wie damals sind es die großen Formen der symphonischen und oratorischen Musik, an denen Staat und Stadt das stärkste Interesse nehmen.

Wir haben die Linien unserer Fragestellung, die auf die Gegenwart zielt, ein wenig in die Vergangenheit zurückverfolgt, um in ihrem Spiegel uns selbst schärfer zu erkennen. Wir meinen, die große deutsche Symphonie- und Chormusik heute neu zu verstehen im Sinne einer Gemeinschaftsmusik, die sich der Form des Konzertes bedient. Vielleicht ist jener Begriff doch zu eng gefaßt worden, als man glaubte, große Teile der neueren „Kunstmusik" ausschließen zu müssen. Es erweist sich die Organisationsform des bisherigen Konzertes als vergänglich, weil gesellschaftlich zu stark gebunden. Aber was sich in unserer Zeit und gerade in Veranstaltungen wie den Reichsmusiktagen vollenden will, das kündet sich schon lange zuvor an: ein Wandel in der Auffassung, eine neue Deutung von Konzert und Konzertwesen. Über alle zeitbedingte Einkleidung in Stil- und Ausdrucksformen hinaus bleibt es eine Konstante der deutschen Musik, daß sie immer wieder die privaten Bezirke zu überschreiten trachtet. Wir glauben es wieder zu verstehen, daß Musik eine wirkende politische Kraft sein kann, daß ihre Schicksale auch die des Staates sind. Und wie sich im vergangenen Jahrhundert der national-völkische Lebensstil immer klarer durchsetzt in Staat und Gesellschaft so auch in der Organisation des Musiklebens.

Nach aller hermeneutischen und programmverbundenen Deutung der symphonischen Musik, bis in die Gegenwart hinein, erscheint uns die Besinnung auf ihre ursprünglichen musikalischen Qualitäten als Gebot der Stunde. Und es ist soviel an volkhaften musikalischen Kräften in sie aufgenommen, daß auch dem unvorbereiteten Hörer der Zugang erschlossen wird; ist doch mit dem versinkenden Barock in die Symphonie ein gut Teil der elementar-rhythmischen Tanzmusik aus der Suite eingegangen. Wir denken nicht einmal in erster Linie an das Menuett und das Scherzo als die unmittelbaren Erben und Weiterbildungen, auch in den übrigen Satzgestaltungen ist der Geist des Tänzerischen zu spüren, nirgends deutlicher als in Beethovens Symphonien.

Die Zukunft wird einmal neue Lösungen finden, uns bleibt es aufgegeben, das musikalische Erbe unserer Väter zu bewahren und fruchtbar zu nutzen: der Konzertsaal ist ein Schicksalsraum der deutschen Musik geworden.

# Max Klinger und die Musik.[1]

Von Konrad Huschke, Weimar.

## 4. Klinger und Reger.

Max Reger kam im März 1907 als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig, und es währte nicht lange, da war er Klinger verfallen und huldigte ihm ungehemmt in seiner stürmischen Art.

Moser hat Reger als einen Hauptvertreter des sogenannten wühlenden Musikertyps bezeichnet, der durch massive Häufungen und pralle Überpacktheiten die grüblerische deutsche Eigenart oft ins Maßlose steigere: Ausdrucksverdichtung, selbst bis zur Formvernichtung. Zur nur scheinbaren Formvernichtung natürlich, denn Regers kontrapunktische Meisterschaft reicht in Wahrheit unmittelbar an die Bachs heran. „Andere machen Fugen", hat er von sich bekannt, „ich kann nichts andres, als darin denken" und sich humorvoll als „Fugenseppl" gegeißelt. Aber die polyphone Sprache ist bei ihm oft so verwickelt, daß nur die Eingeweihten ihre Rätsel ganz zu lösen vermögen. Was Wunder, wenn man da bei ihm, wie bei Klinger, die Klarheit und Ausgeglichenheit vermißte, und ihn lediglich als Kuriosum, als eine Art abnormes musikalisches Wundertier betrachtete, durch dessen mehr als problematische Gedankengänge sich hindurchzuarbeiten man nicht gewillt war. In einer Kritik über Klinger heißt es einmal: „Es wogt in seinen Werken von Gestalten, Gedanken, Empfindungen, von Linien, Lichtwerten und Farbentönen, aber man kann weder seine Plastiken noch auch seine Radierungen mit einem Blick zusammen schauen." Ebenso urteilte man cum grano salis über Reger und lehnte ihn mißvergnügt ab.

Klinger aber liebte seinem ganzen Wesen nach an der Regerschen Kunst gerade dies deutsche Schwerflüssige und Ringende, dieses sogenannte Chaotische, den spekulativ-phantastischen Tiefsinn, das „grüblerische Hineingeheimnissen", und daneben ihre großartige Kontrapunktik und die kernhafte Männlichkeit ihrer Sprache mit allen ihren Ecken und Kanten. Den letzten Reger, der sich mehr und mehr „klärte", hat er wohl kaum gekannt.

Ganz ebenso zogen ihn dann auch der ihn suchende nachschaffende Künstler und der Mensch Reger in ihren Bann. Wir sehen diesen Reger schon bald im weiträumigen Klinger-Atelier, in dem soviel echte und tiefe Musik erklungen war. Brahms war dort gewesen. Das Gewandhausquartett hatte da gespielt und das Klinglerquartett. Felix Berber, Julius Klengel, Eugen d'Albert, Richard Strauß, Carl Friedberg, Fritz Steinbach, Max Wünsche und viele andere Meister kamen zu Besuch. Beethoven war Trumpf und daneben Bach, Schubert, Schumann und Brahms. Die Brahms'schen Walzer op. 39 trugen Friedberg und Steinbach einmal mit soviel hinreißender Laune und einem solchen an keine Fesseln gebundenen Schwung vor, und Körper, Mienen, Augen der beiden Künstler wirkten dabei so rhythmisch mit, daß eine schier olympische Stimmung über die Zuhörer kam. Reger aber war, wie als Orgel-, so auch als Klavierspieler ein besonders glücklicher Interpret der eigenen (und daneben vor allem der Bachschen) Werke, und darum hat gerade sein Spiel wohl nicht zum wenigsten mit dazu beigetragen, daß unter den führenden Geistern Leipzigs — neben Karl Straube und den kunstbegeisterten Juristen Adolf Wach und Reinhold Anschütz — ausgerechnet Klinger ihm am nächsten trat. Von Max Hehemann ist uns überliefert, wie sogar die schärfsten Gegner der Regerschen Kunst sich dem Zauber seines Spieles, dem Duft seines unendlicher Wandlungen fähigen Anschlags und seinem völligen Aufgehen in seinen Werken und den ihm liegenden Schöpfungen anderer Meister nicht entziehen konnten. Nicht immer war er in Stimmung. Aber plötzlich bei einem besonderen Akkord packte ihn der Dämon und ließ ihn nicht mehr los. Mit allen Fasern lebte und webte da der sensible Riese, sich selbst verzehrend, in der Musik. Er war wie verwandelt und weltvergessen. Seine Züge verklärten sich oder krampften sich im Schmerz. Und wie sprechend bewegten sich seine Lippen. Trat er dann vom Flügel weg, das Antlitz ganz vergeistigt und von der hochgezogenen Stirn aus wieder erschlaffend, so bot er ein er-

[1] Die Teile 1 bis 3 siehe 9/36 und 12/36.

ſchütterndes Bild. Es erinnerte an den Schöpferkrampf, der ſich in Beethovens ſchmerzlichen Zügen ſpiegelt.

Dieſer Pianiſt Reger hat die Hochachtung Klingers für den Tondichter Reger erſt vollendet. Daneben tat es dann der Menſch. Man hat Klinger zu Unrecht Menſchenſcheu nachgeſagt. Er war nur ein abgeſagter Feind von flachen Geſellſchaftsmenſchen, die ihm geiſtig oder ſeeliſch nichts bieten konnten. Dieſe wies er mit überlegener Ruhe von ſich. Regers ſtürmiſche Verehrung mag ihn wohl zuerſt erſchreckt haben, doch ward er ſchließlich überwunden und hat, trotz all ſeiner ariſtokratiſchen Reſerviertheit, dem bajuvariſchen Naturburſchen dauernd herzliche Freundſchaft erwieſen.

Wir ſtellen uns dieſe beiden deutſchen Reckengeſtalten gern einmal nebeneinander vor: Klinger ſchon hochgewachſen, dabei kraftvoll und ſehnig, voll natürlichen Adels und weltgewandt, mit ſeinem rotblonden, energiſchen Charakterkopf, dem mächtigen Nacken, der weitgewölbten, gedankenvollen Stirn und den unter der goldenen Brille hervorblitzenden ſcharfen braunen Augen der Typus eines Willensmenſchen von kühnſtem Geſtaltungsdrang und größter Leidenſchaft. Und Reger wohl noch größer von Geſtalt und namentlich viel maſſiger, knorriger und derber, der gewaltige Kopf breit, und maßlos wuchtig die ganze Erſcheinung. Einen aufgequollenen Rieſenfroſch hat man ihn genannt. Aber wie ſchön und ausdrucksvoll waren ſeine blauen Augen und wie edel die Stirn unter dem weichen Braunhaar! Und war er auch oft knotig und dröhnend und reagierte er auch mit ſeiner unendlich reizbaren Muſikerſeele in beinahe grotesker Schärfe auf die Angriffe einer verſtändnisloſen Welt, ſo war er doch im Grunde ein zartfühlender Menſch von herzgewinnender Güte und Selbſtloſigkeit. Nur leere Artiſtik, phraſenhafte Aufgeblaſenheit und aller ſich genialiſch gebärdende Dilettantismus waren ihm von Grund aus zuwider, und ſchon hier fand er bei Klinger Verſtändnis.

Vor allem aber verband ihn mit dieſem das „Und-doch-Gefühl" des heldiſchen Menſchen, der ſich, allen Gewalten zum Trotz, durchſetzt. Ein Poet hat Klinger einſt, nicht eben tief, aber ſonſt treffend, mit den Worten gezeichnet:

„Beim erſten Sehen wunderlich,
Fremdartig und abſunderlich,
Doch ſchauſt Du ihn Dir näher an,
So iſt's ein echter deutſcher Mann,

In dem aufs ſchönſte ſich verband
Ein reicher Kopf mit Meiſterhand.
Die ſuchen nun mit kühnem Wagen
Auf eigne Art ſich durchzuſchlagen."

Das hätte man auch von Reger ſagen können.

Und noch eins: Man hat Klinger, von der — falſchen — Beurteilung einiger ſeiner Werke ausgehend, nicht nur als einen menſchenſcheuen, ſondern als einen geradezu grilligen Menſchen ohne Friſche und Humor und als reinen Skeptiker und Spötter hingeſtellt. Wir wiſſen: Das Gegenteil war der Fall. Er war, bei all ſeiner dämoniſchen Neigung zum Tragiſchen und ſeiner gewöhnlichen — abwehrenden — Schweigſamkeit, im Kreis guter Freunde meiſt voll Heiterkeit und Luſt am Scherz und verſtand ſich da ſogar wie wenige auf Witz und tolle Laune. Unbeſchreiblich konnte er lachen (berichtet Guſtav Kirſtein), den Mund halb offen, breitgezogen, das Geſicht faſt blau, die roten Haare geſträubt, antikiſch. Hier aber begegnete er ſich in ſeltener Sympathie mit Reger, der ja ſelbſt bekannt hat, als Gott den Humor verteilt habe, da habe er ganz laut „Hier" geſchrien, und der nicht nur höchſt fröhlich und ungebunden ſein konnte, ſondern oft ſogar voll von köſtlich draſtiſchen Einfällen war. Auch das Streitbare in ſeinem Weſen wird bei dem ebenfalls ſtreitbaren Malerfürſten Anklang gefunden haben. Und ſeine ſo viel gerügte Zotigkeit hat dieſen gewiß nicht geſchreckt, denn er hatte Verſtändnis für die Nöte des Genies, das ſich „vor ewig quälender Innenſchöpfung nach außen ins denkbare Gegenteil entſpannen" muß.

Tief zu bedauern iſt dagegen, daß beide, wie auch andre große Deutſche vor ihnen, dem Alkohol ihren Tribut zahlen mußten. Wer wollte einen Stein auf ſie werfen, wenn ſie zur Erholung von ihrem raſtloſen, ungeheuren Schaffen ſich gelegentlich mit andern zu einem luſtigen Zechgelage zuſammenfanden und meinten, auf dieſe Weiſe Geiſt und Seele vorübergehend von dem wühlend Schöpferiſchen freimachen zu können! Aber Avenarius war doch kein alberner Philiſter, als er in ſeinem Buch über Klinger ſchmerzlich daran rührte, daß der Alkohol auch dieſen Gewaltigen angegiftet habe. Dabei hat Klinger immerhin noch ein

Alter von 63 Jahren erreicht. Sein Höchſtes hatte er ſchon gegeben, als er abberufen wurde. Reger aber mußte mit 43 Jahren ſterben, gerade am Beginn ſeines letzten mächtigen Aufſtiegs. Zwar hatte er ſchließlich den Feind von ſich geſchleudert. Aber letzten Endes iſt er ihm doch erlegen.

Die Freundſchaft Regers und Klingers wurde bald ſo herzlich, daß Reger mit V o r l i e b e im Klinger-Atelier muſizierte, und daß das Modell von Klingers Liſztbüſte und die Brahms-Totenmaske, die Klinger beſaß und ſehr hochſtellte, geſchenkweiſe in ſein Eigentum übergingen. Regers G a t t i n erinnert ſich noch, welch künſtleriſch wie menſchlich verſtändnisreiche Beziehungen ſich entwickelten, zumal auch Klingers bulgariſche Freundin Elſa A ſ e n i j e f f reiches Verſtändnis für Muſik hatte. Die Aſenijeff war ſelbſt ein Stück Muſik, mit Klinger harmoniſch verbunden, „eine echte Bajadere", ſchreibt ein bedeutender Leipziger A r z t — damals Regers Hausarzt — in ſeinen überaus feſſelnden und ſtimmungsreichen Lebenserinnerungen, die er mir freundlich zur Verfügung ſtellte, „mit einem weichen und guten Herzen, immer bereit zu helfen. Als ſie nach Leipzig kam, war ſie berückend ſchön, und es hieß, daß die Leute, wie einſt bei Helena, auf den Srtaßen ſtehen blieben, um ſie zu ſehen, ſo fein war ihre Geſtalt, ſo anmutig ihr Gang und ſo berückend ihr Geſicht, ein vollendeter, etwas orientaliſcher, dunkler Frauentypus, der zu dem rotblonden Klinger gegenſätzlich entzückend paßte." Leider war ihr Verhältnis mit Klinger nicht von Beſtand, und ſie hat ein trauriges Ende genommen. Regers ſahen Klinger an dem Gemälde für die Univerſität arbeiten, er kam gern zu ihnen, und ſie verlebten ſchöne Stunden bei ihm. Wundervoll war es vor allem einmal, ſchreibt Frau Elſa Reger, als Reger in Klingers Atelier Bach ſpielte. Gigantiſch ragte ein neues Klingerwerk, der ringende Mann und das ringende Weib, in dem mächtigen Raum empor und ſchuf eine große, ernſte Stimmung. Die Türen zum Nebenzimmer und zur Veranda waren geöffnet. Der Sommerwind lief um das Haus. Und an den kleinen Waſſerbecken leuchteten die blauen Iris.

Über den Abend aber, an dem Reger die Liſztbüſte und die Brahms-Totenmaske errang, berichtet der liebenswürdige Arzt, deſſen ich eben gedachte, ebenſo realiſtiſch wie humorvoll (ich kann nur einen Auszug geben, um nicht zu ausführlich zu werden): „Klingers Haus lag ſtill in Gärten auf einer Landzunge, die halbinſelartig von der Pleiße umfaßt war. An das Haus gelehnt lagerten Marmorquadern oder auch aufgegebene oder überflüſſig gewordene Gips- und Tonentwürfe. Von der Flußſeite ſah man weit über die damals leeren Felder bis nach den Wäldern im Norden Leipzigs. Es war ein ſchönes Fleckchen in dieſer ſchönheitsarmen, flachen Gegend. Ich war zu einer etwa 30 Herren zählenden Geſellſchaft geladen. In feierlicher Weiſe ſaß man um die große Tafel. Meiſter Klengel ſpielte wunderſchön Cello. Allmählich ſchwand die Förmlichkeit. Dann ward es ſchnell Tag (wir hatten Juli), und ſchließlich ſaßen nur noch Klinger, Reger, der Mathematikprofeſſor Hausdorff und ich bei der aufgehenden Sonne zuſammen. Nun darf man ſich Göttergeſpräche zwiſchen den Großen nicht zu ambroſiſch vorſtellen. Man wandelte zwar in Arkadien, aber betrieb einen Tauſchhandel wie auf dem Brühl. Die beiden Maxe hatten Brüderſchaft getrunken. Dann ging Reger zum Angriff über. ‚Max, ſchenk mir doch das Modell zur Liſztbüſte!' Nach einigem Hin und Her war Klinger breitgeſchlagen. Weiter erbat ſich Reger die Totenmaske von Brahms und verſprach, Klinger ſein nächſtes opus zu widmen. Schließlich waren wir ſo um acht Uhr abſchiedsfertig. Man fuhr in der Pferdedroſchke zur Regerſchen Wohnung — eine illuſtre Geſellſchaft: zwei Tote und drei nicht mehr ſehr Lebendige. Vor Regers Haus wurden die Rollen verteilt. Ich übernahm es, das Droſchkenpferd zu bewachen, obgleich es wie ein lebendiges Halt wirkte. Liſzt wurde vom Kutſcher geſchultert, Brahms fand unter dem Arm Regers ſeine Ruheſtätte, und Hausdorff ging als Führer mit hinauf. Mir dämmerte von einem Auftrag, Regers Hüter ſein zu ſollen. Als ich wieder im Beſitz meines Freundes Hausdorff war, enteilten wir. Die Nacht war weg, und ich trank irgendwo einen Mokka. Wir waren, wie ein Kollege in ſolchen Fällen ſeinen Kranken ſagen ließ, zum Fürſten Solms befohlen geweſen!"

Wie die Liſztbüſte, ſo machten auch andere Schöpfungen Klingers auf Reger, den ſonſt der bildenden Kunſt durchaus nicht unbedingt Zugeneigten, großen Eindruck. Beſonders tief ergriff

ihn die Schönheit des Hamburger Brahms-Denkmals. Und dann die Geſelligkeit! Schon im Juli 1908 ſchreibt er an Adolf Wach: „Heute früh war ich bei Max Klinger. Das neue Brahmsdenkmal für Hamburg wird wundervoll. Dienstag nachmittag kommt er zu mir." Sein erſter Brief an Klinger ſelbſt, der erhalten iſt, datiert vom 30. April 1909. Sehr luſtig und freundſchaftlich heißt es da: „Verehrteſter Meiſter! Alſo nächſten Montag 3. Mai abends ſiebeneinhalb Uhr haben wir die große Freude, Sie und Frau Aſenijeff bei uns begrüßen zu können. Sie treffen nur Bekannte, d. h. Ihnen ſchon Bekannte — alſo iſt's kein hinterliſtiger „geſellſchaftlicher Überfall". Sodann: kommen Sie, bitte, im bequemen Hausanzug — ganz wie Sie wollen! Die „Galauniform" überlaſſen wir dem Zirkus und ähnlichen gräßlichen höfiſchen Veranſtaltungen. Wir eſſen, machen Muſik. Für Giftnudeln, die man ſich in das Mundwerk ſteckt, hab' ich geſorgt, Auch habe ich mir das „Ölkrüglein" der Witwe von Sarepta beſorgt. Selbiges Ölkrüglein iſt aber nicht mit Ricinusöl — ſondern mit Rhein-, Moſelwein und Bier gefüllt; in verſchiedenen Abteilungen, da ſich dieſe drei Sorten zuſammen nicht gut vertragen. Im Magen vertragen ſie ſich ſchon nachher, wenn's immer „runterwärts" geht. Alſo auf Wiederſehen! Mit vielen beſten Grüßen Ihr ergebenſter Reger."

Anfang April 1910 drängt er nach einer Abſage Klingers mit echt freundſchaftlicher Zudringlichkeit zur Zurücknahme dieſer Abſage: „Sehr verehrter Meiſter!", ſchreibt er, „Soeben Frau Aſenijeffs liebe Depeſche erhalten! Eine Abſage nehmen wir aber nicht an. Wir freuen uns viel zu ſehr, Sie beide zu ſehen, namentlich jetzt, wo wir Ihren Brahms in Hamburg geſehen haben. Sie dürfen uns das nicht antun und nicht kommen. Am 12. kommt eine liebe Freundin von uns aus Berlin und freut ſich unbeſchreiblich, Max Klinger kennen zu lernen. Sie ſoll Ihnen Reger vorſingen. Sie werden Ihre Wonne haben alle beide, wie dieſe Künſtlerin ſingt. Ich habe ſie gelockt, in der Hoffnung, daß ſie Ihnen vorſingen kann. Alſo ſeien Sie ſo furchtbar freundlich und ſagen Sie Frau Aſenijeff, ſie ſolle mir ſchreiben: „Wir kommen!" Mit dieſer Antwort würden Sie uns herzlich erfreuen. Sie müſſen kommen. Sie bekommen Brahms- und Regerlieder maſſenhaft zu hören, die Dame aus Berlin ſingt prachtvoll und wird Ihnen auch als Menſch ſehr ſympathiſch ſein! Ihr alter Reger."

Das war wahrſcheinlich Gertrud Fiſcher-Maretzki. Und wir dürfen wohl annehmen, daß der Brief geholfen hat. Ebenſo war Klinger z. B. bei Regers nach dem Konzert, in dem Frieda Kwaſt-Hodapp mit glänzendem Gelingen Regers neues Klavierkonzert op. 114 im Gewandhaus geſpielt hatte. Reger bemerkte damals launig, daß ſie nach dieſer Leiſtung von Rechts wegen nicht mehr „Kwaſt-Hodapp", ſondern „Kwaſt-Hut ab" heißen müſſe. Klinger aber wird die Berechtigung dieſer Namensänderung mit einem witzigen Huldigungsvermerk unterſtrichen haben.

Ein Brief Klingers an Reger handelt von Fritz Steinbach, den Klinger modellieren will. Reger ſoll kommen und ihm genehme Gäſte mitbringen. Weiter: Reger hat von Berlin den mediziniſchen Doktorhut erhalten. Klinger, bereits Dr. med. h. c., zeichnet als „Medizinmann" und begrüßt den „Medizinkollegen". Dann leſen wir in dem Briefwechſel von Klingers Sorgen bei der Aufſtellung des Hamburger Brahms-Denkmals, von anderen Künſtlernöten, von neuen Klingerwerken und gemeinſamem, ſorgenbrechendem Trunk. Auch Grüße aus fernen Landen flogen hin und her.

Von beſonders warmem Empfinden durchdrungen iſt der Brief, den Frau Aſenijeff, zugleich in Klingers Namen, im Juni 1911 an Reger nach dem Tod von deſſen Mutter geſchrieben hat: „Verehrter Meiſter Reger! Voll ſchmerzlichem Erſtaunen erfuhren Klinger und ich bei unſerer Rückkunft von Naumburg, daß ſchweres Weh durch den Tod Ihrer lieben Mutter über Sie gekommen iſt. Lieber Meiſter Reger — die Mutter eines Genies, das iſt etwas Heiliges! Nur Troſt kann man da keinen ſagen, nur mitfühlen, nur herzlichſt mitfühlen! Es war Ihrer lieben Mutter noch vergönnt, ihr Kind, ihren Sohn, den ihr Leib einſt getragen, ihre Arme gewiegt, — im Glanz des Ruhmes zu ſehen. Das iſt Erfüllung des Lebens für ein Mutterherz. Seien Sie beide in dieſen ſo trüben Tagen in alter Verehrung und Herzlichkeit gegrüßt von Ihrer aufrichtig ergebenen Elſa Aſenijeff."

Dieſe Verehrung und Herzlichkeit hinderte allerdings nicht, daß Reger wie ein Kranker ſtöhnte, als man ihm zumutete, die ſchwül-ſinnlichen Liebesgedichte der Aſenijeff in Muſik zu

setzen. Er, der gewöhnlich so „schnell Fertige", kam mit dieser Arbeit trotz aller Mühe nicht vom Fleck. Für solche tropischen Gewächse war er nicht geschaffen. Klinger hat ihm später zum Trost einen mächtigen Abguß vom „Beethoven" (Kopf, Hals und Oberkörper) verehrt, der jetzt noch eine Zierde des Regerarchivs in Weimar (Besichtigung dringend empfohlen!) bildet.

Eine Regerbüste hat Klinger nicht geschaffen, und es ist ein Irrtum, wenn in der Klinger-Monographie von Schmid-Vogel (5. Aufl.) eine solche erwähnt wird. Unter jüngeren Musikern hat er, soviel ich weiß, nur Steinbach und Richard Strauß modelliert. Sonderbar ist allerdings, daß der auffallende Charakterkopf Regers ihn nicht plastisch fesselte. Man sagt, er habe in dessen Modellierung besondere Schwierigkeiten gefunden. Doch ist das bei einem Klinger nicht recht glaubhaft, obwohl mir andrerseits Frau Elsa Reger schrieb, Regers dringender Wunsch sei gewesen, von Klinger modelliert zu werden. Dieser habe aber kategorisch erklärt: „Reger, Sie sind mir zu schwer!" und sich nicht entschließen können.

1911 ging Reger nach Meiningen und später nach Jena. Klinger konnte ihn nicht mit wegfeiern, weil er gerade in Tirol nach einem Marmorblock für das Wagnerdenkmal forschte. Die Beziehungen lockerten sich naturgemäß, aber sie ruhten nicht. Der letzte Freundschaftsdienst, den er Reger leistete, war, daß er nach der verhängnisvollen Nacht vom 10. zum 11. Mai 1916 eine Zeichnung des Toten fertigte. Es mögen ihm dabei ähnliche Gedanken durch den Kopf gegangen sein wie die, denen Adolf Wach damals in einem schönen Gedenkbrief Ausdruck gegeben hat: „Wie ist das doch so unsagbar traurig! Ich will von dem lieben, prächtigen Freund, in dem kein Falsch war, nicht reden. Welch eine schöpferische Kraft ist da erloschen!" Die Gattin aber, die in furchtbarem Schmerz neben dem Toten saß, hat nicht vergessen, wie Klinger tief erschüttert bei ihr stand. Die Hände zitterten ihm, als er ihn zeichnete. Auch ihm selbst waren nur noch wenige Jahre vergönnt.

### 5. Das Wagner-Denkmal.
### Ausklang.

In jenen Jahren und schon vorher hat Klingers nimmer ruhenden Geist neben anderen großen Plänen auch der eines Richard Wagner-Denkmals beherrscht. Ich schrieb oben davon, daß er bereits 1911 in Tirol nach einem Marmorblock für das Denkmal suchte. Ja sogar bis in das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts reicht dieser Plan zurück. Aber ein Unstern waltete über ihm.

Für ein Wagner-Denkmal in Leipzig hatten schon 1887 und 1890 Berliner und Leipziger Künstler Entwürfe geschaffen, aber keinen Anklang gefunden. Nun erst wurde Leipzigs im Bereich der bildenden Künste berühmtester Sohn gebeten. Er nahm an, schuf mehrere Entwürfe und bemühte sich im Bund mit der Stadtverwaltung um Erlangung eines geeigneten Platzes. Den endgültigen Auftrag erhielt er 1904. Aus diesem Jahr stammt seine Marmorbüste Wagners in Überlebensgröße, die von der Stadt Leipzig dem für die Weltausstellung von St. Louis geschaffenen Musikzimmer (neben Klingers Lisztbüste, der Bach-Büste von Georg Kolbe und der Schumann-Büste von Johannes Hartmann) zugeteilt wurde. Diese Büste, viel umstritten, bildete nur eine vorbereitende Studie für das gewaltige Monument, das nun entstehen sollte. Sie bringt in erster Linie Wagners ungeheure Willenskraft und zähe Beharrlichkeit zum Ausdruck, wie ja Klinger überhaupt, ebenso wie Brahms, mit ganz besonderer Bewunderung vor dem großen Willensmenschen Wagner stand, während die Werke Wagners ihn nicht so beglückten wie die von Beethoven und Brahms, obwohl er auch ihre Schönheiten zu schätzen wußte und ihn mit Wagner das Streben nach einem die Fachkünste verneinenden höheren Gesamtkunstwerk verband. An seinen Musikabenden, wo meist Kammermusik geboten wurde, kam Wagner allerdings naturgemäß wenig zu Gehör, doch hat Reger im Klinger-Atelier z. B., zur großen Freude Klingers, das Vorspiel zum Parsifal auf dem Flügel gespielt. Persönlich hat Klinger Wagner nicht gekannt. Aber er hat Cosima und Siegfried kennen gelernt und ihnen Freundlichkeiten erwiesen. Auch hat er durch den gemeinsamen Leipziger Freund Gustav Herrmann mit ihnen wegen des Denkmals Fühlung genommen, sich von ihnen Wagner-Bilder zum Studium schicken lassen

und Frau Cosima mitgeteilt, daß er eine einfache, würdige Darstellung Wagners beabsichtige: ohne Pose und Theatralik und ohne Allegorie und sonstige Zutaten, wovon er dann allerdings in etwas abgewichen ist.

Die Wagner-Büste steht jetzt im Wallraff-Richartz-Museum in Köln. Das Denkmal war zunächst so gedacht, daß die Wagner-Statue — eine solche wollte man durchaus, und deshalb war die Ausführung besonders schwer, da Wagners kleine, untersetzte Gestalt für eine monumentale statuarische Plastik nicht recht paßte, — sich, etwa 5 m messend und aus weißem Marmor, auf einer Estrade erheben sollte, zu der mehrere Stufen emporführten. Später siegte dann der Gedanke eines großen vierseitigen Marmorpostaments. Der Sockel sollte eine Höhe von 2 m erreichen. Drei Figurenreliefs sollten ihn schmücken: auf der Vorderseite drei blühende nackte Frauengestalten, das Gesamtkunstwerk Wagners darstellend, auf den Seiten rechts Parsifal und Kundry, links Siegfried und Mime.

Das Denkmal kam nicht zur Ausführung. Hätte er es in Bronze gießen lassen, wozu ihm Julius Vogel riet (weil Denkmäler aus weißem Stein nur zu oft unter Schmutz und Witterung zu leiden haben), dann stände es wohl schon seit Jahren. Klinger war indes ein leidenschaftlicher Freund des schönen Steins, er lehnte ab, fand aber dann leider nicht den geeigneten Block. Das Denkmal wäre ein Werk von stärkster Geschlossenheit und edler Schlichtheit geworden. Die Gestalt Wagners war so gedacht: Hochaufgerichtet, der linke Fuß ist ein wenig vor den rechten gesetzt, ein Mantel aus schwerem Stoff bekleidet den Körper und die linke Schulter bis zu den Füßen, den rechten Arm mit der Hand freilassend, der linke Arm ruht an der Brust, die herabhängende, an den Körper anliegende Rechte hält einen Zipfel des Gewands: hohe Würde und imponierende Haltung bei denkbar höchster Einfachheit!

Für das Denkmal hat Klinger in Tirol mehrmals Riesenblöcke brechen lassen, ohne, wie gesagt, zum Entschluß zu kommen. Ein Gipsmodell, das er schuf, ist zerfallen. Aber von dem Kopf, überlebensgroß in Gips, hat Vogel einen Bronzeguß anfertigen lassen. Dieser Kopf (der sich, soviel mir bekannt, jetzt noch im Leipziger Museum befindet), in vielem anders als der frühere, neben der Willensstärke auch das künstlerisch Dämonische der Persönlichkeit heraushebend, läßt uns ahnen, in welch großartiger Weise Klinger die ihm vorschwebende Idee schließlich verwirklicht hätte.

1913 an Wagners 100. Geburtstag war der Grundstein zu dem Werk gelegt worden. Da kam der Krieg, der Zusammenbruch. Am 5. Juli 1920 starb Klinger. Das Denkmal war nicht geschaffen. Der Sockel steht im Leipziger Palmengarten. Bei der Einfachheit der Konzeption der Statue und den zahlreichen, mit aller Liebe und echt Klingerschen Genauigkeit ausgeführten Zeichnungen — auch photographische Aufnahmen sind vorhanden — wäre es für einen tüchtigen Bildhauer nicht allzuschwer gewesen, das Denkmal noch heute im Sinne Klingers auszuführen. Das ist nicht geschehen. Möge dem Wagner-Denkmal, das jetzt in Leipzig entsteht, Klingers Geist nicht allzu fern sein!

Das Ende des Weltkriegs und der Umsturz haben schwer an Klinger gewürgt. Damals entdeckte er sein monarchisches Herz. Noch 1892 nach den Jenaer Bismarcktagen unterstrich er im Bericht über die Rede des Jenaer Professors Lipsius bei dem Passus: „Das ganze deutsche Volk mit seinem Kaiser an der Spitze kann heute Eurer Durchlaucht zurufen: Was wär' ich ohne Dich geworden, was würd' ich ohne Dich wohl sein!" doppelt die Worte „mit seinem Kaiser an der Spitze" und schrieb an den Rand „Bravo!". Er grollte damals dem Kaiser. Jetzt stand er zu ihm trotz der Flucht aus dem Reich — tiefgebeugt — und verurteilte die Novembermänner aufs schärfste. Die neue, bessere Zeit ist ihm verschlossen geblieben. Er hätte sie noch erleben können. Heute stände er im 82. Lebensjahr.

Musik hat er, vor allem mit dem feinsinnigen Pianisten (namentlich glänzenden Begleiter und Kammermusikspieler), auch Gewandhaus-Violoncellisten Max Wünsche und dem Berber-Klengel-Wünsche-Trio, noch im Alter so manches Mal getrieben. Da Max Wünsche zur Zeit, infolge eines schweren Unglücksfalls wie ich hörte, leidend ist, habe ich nicht gewagt, ihn zu interpellieren. Hoffen wir, daß er bald Klinger-Erinnerungen veröffentlichen kann, die meine Ausführungen lebensvoll ergänzen!

Gestorben ist Klinger auf seiner ihm lieb gewordenen Besitzung in Großjena bei Naumburg.

Dort wurde er auch beigeſetzt. Auf ſeinem Grab ſteht jetzt, nach einer Anordnung von ihm, ſeine überlebensgroße Bronzeſtatue des ringenden Athleten, als künſtleriſches Symbol ſeines an Kämpfen reichen Lebens und Strebens. Im Gewandhaus fand zu ſeinen Ehren am 3. Oktober 1920 unter Leitung von Arthur Nikiſch eine Gedächtnisfeier ſtatt, in der die Tragiſche Ouverture und die Vier Ernſten Geſänge von Brahms und Beethovens Trauermarſch aus der Eroica erklangen. So feierten den Toten erhabene Klänge der beiden großen Muſiker, die er im Leben am meiſten geliebt hatte.

# Volksmuſikaliſche Breitenarbeit.

## Kleiner Bericht zum Thema „Muſik und Volk".

Von Otto Spreckelſen,
Grenzland-Hochſchule für Lehrerbildung in Lauenburg (Pommern).

„Studenten ſingen fürs Volk" nannte ſich ein Beitrag „zum Aufbau des deutſchen Muſiklebens", den die „Zeitſchrift für Muſik" im Januar 1934 aus meiner Feder veröffentlichte. Er zeichnete ein allgemeines Bild aus dem zeitnahen Muſiklehrbetrieb der neuen Hochſchulen für Lehrerbildung überhaupt und ſprach weiter von den eigenen Dorfſingabenden unſerer Lauenburger Studenten wie von der erſten muſik-politiſchen Singfahrt Sommer 1934. Darüber hinaus aber wollten die Darlegungen einen Aufriß geben zum Neubau des deutſchen Muſiklebens von unten her, vom Volke aus.

Die heutigen Zeilen nun ſollen weiter berichten von der nunmehr 4jährigen Aufbauarbeit im Volksmuſikleben des pommerſchen Grenzlandes, einer Kulturarbeit, die nur unter größtem Krafteinſatz und Verzicht auf manches Perſönliche möglich war.

### Dorfabende an der Grenze.

Wie im erſten Jahr, zogen die Studenten weiter ins Land, um Dorfſingabende durchzuführen. In Trupps von 10—15 Mann radelten ſie bis 100 km weit hinaus in die Landſchaft. Mannſchaftslieder der Marſchkolonne riefen im Dorf alles zuſammen. Unter der Linde, auf dem Sportplatz, im Schulhaus oder im Saal begann nun bald ein friſches Singen und Muſizieren. Nicht eher wurde locker gelaſſen, bis die ganze Dorfgemeinſchaft mitſang. Auf bekannte Lieder folgten bald neue, und dieſe neuen Lieder blieben im Dorf. Der Lehrer nahm ſie mit in die Schule und gab ſie am nächſten Morgen an die Jugend weiter. Viel Neues und Schönes trugen unſere ſingenden Kolonnen ſo in die einſamſten Dörfer der pommerſchen Volkstumsgrenze gen Oſten. An die dreihundert Dorfabende mögen in den vier Jahren ſeit Sommer 1934 geſtaltet ſein in unſeren einſamen Grenzkreiſen Lauenburg, Bütow, Rummelsburg und Stolp durch unſere einſatzbereiten und politiſch verantwortlich denkenden Studenten.

### Auf Singfahrt.

Waren ſo die Studenten an kleinen jedoch nicht minder wichtigen Aufgaben geſchult, ging es im Juli während der Semeſterferien 10 Tage auf große Singfahrt. Was die Studenten hierbei an Idealismus, Zeit und Geld freiwillig gaben, muß hoch anerkannt werden. Die muſikaliſche Durchführung ſolcher Abende auf den Marktplätzen, Schloß- und Fabrikhöfen wurde im eingangs erwähnten Aufſatz geſchildert. Der äußere ſchlichte Rahmen iſt geblieben, die elementare Wirkung noch verſtärkt. Führte uns die erſte Fahrt an 400 km weit die Oſtſeeküſte entlang weſtwärts mit Singabenden von Lauenburg aus über Leba, Stolp, Stolpmünde, Köslin, Kolberg, Kammin, Stettin bis nach Swinemünde, ſo wirkten im nächſten Sommer unſere Lieder ſogar 800 km weit ins Land. Reichsorganiſationsleiter Dr. Ley rief im Juli 1936 die muſizierende Studentenſchaft nach Saßnitz auf Rügen. Hier durften unſere jungen Menſchen ihre Begeiſterung in Spiel und Lied kundgeben vor Dr. Ley, Reichserziehungsminiſter Ruſt, SS-Reichsführer Himmler, Staatsſekretär Körner und vielen anderen Führern aus Bewegung und Staat. Nach unvergeßlichen Erlebniſſen ging die Fahrt über folgende Singſtationen weiter gen Weſten: Binz, Greifs-

wald, Stralsund und über Rostock nach Lübeck und Hamburg. Kaum je wird der Lübecker Marktplatz so viele und so froh erregte Menschen gesehen haben wie am Schluß unseres fröhlichen Singens vor nunmehr zwei Jahren.

Die Sommersingfahrt 1937 sah unsere Studenten dann wieder im gewohnten Grenzlanddienst. Die hart gezogene Korridorgrenze gen Polen zeichnete unseren Reiseweg. Wir sangen in Bütow, Rummelsburg, Flatow, Schlochau und Schneidemühl. Von hier aus ging es wieder nordwärts zur Ordensburg Krössinsee, wo eine politische Feierstunde uns mit den Ordensjunkern verband, und ein lustiges Liedersingen mit den Adolf Hitler-Schülern Frohsinn verbreitete. Über Dramburg ging es dann nach Labes, wo ein wundervolles Waldsingen mit dreitausend Menschen uns den lang nachhallenden Schlußakkord dieser dritten Großfahrt bildete.

Wahrhaftig waren das keine Ausflüge, auf denen nebenbei auch ein wenig gesungen und musiziert wurde. Ein jeder Tag verlangte vollsten Einsatzdienst jedes Einzelnen. Darüber hinaus wurden Ferientage, Geld und Kraft freudig von den Studenten geopfert im Bewußtsein der positiven Durchführung einer volkspolitischen Mission.

Wie schrieb doch Staatssekretär Körner (der Vertreter Hermann Görings für den Vierjahresplan) nach dem Erlebnis in Saßnitz: „Die köstlichen Stunden, die ich mit der Singspielschar der Lauenburger Studentenschaft verbringen durfte, werden mir und allen anderen Teilnehmern stets in angenehmster Erinnerung bleiben. Solche künftigen Junglehrer, die lebendiges deutsches Volkstum im Herzen tragen, braucht unser Volk und Vaterland als Erzieher der heranwachsenden Jugend. Bewahren und pflegen Sie die alten deutschen Kulturgüter des Liedes und der Musik weiterhin, damit deutsche Art und deutsches Wesen unserem Volk auf ewig erhalten bleiben."

### Volkssingen in der Hochschulstadt.

So haben die Studenten während des ganzen Jahres sowohl in den kleinsten Dörfern an der Grenze als auch auf weiter Fahrt in Mittel- und Großstädten ihre Lieder ins Volk getragen. Damit erlebten sie für ihren späteren Beruf rein Handwerkliches und Pädagogisches ebenso stark, wie sie für das deutsche Volksmusikleben wirklich Entscheidendes beitrugen. Wie nun auf solch glücklich gelegtem Fundament gleichzeitig weiter gebaut werden kann und muß, sollte das Beispiel im eigenen Hochschulort erweisen.

1. Mai 1934: Dreihundert gesunde Studenten marschieren im Festzug. Soldatisch straff ihre Haltung, jugendfroh und frisch ihr Lied. Alles horcht auf. — Zwei Wochen später: Fröhliche Marschlieder durchtönen die Stadt. 300 Studenten nehmen Aufstellung auf dem Marktplatz. Schnell füllt sich der Platz. Im Handumdrehen ist eine große singende Gemeinschaft hergestellt. Mehrere tausend Lauenburger singen mit. Unser erstes Abendsingen bringt vollen Erfolg. — Anfang Juli Semesterschluß. Am vorletzten Abend ziehen die Studenten in den Schützengarten. Instrumentale Vorträge des Collegium musicum beginnen. Männerchor-Lieder klingen auf. Mannschaftsgesang zündet. Schon landen wir bei fröhlichen Liedern, und wieder stimmen die 2—3000 Menschen, die dort unter den Linden versammelt sind, fröhlich mit ein. Wir haben die Zungen gelöst, die Herzen sind entzündet, und der Boden ist bereitet für ein Schritt um Schritt vorsichtig aufzubauendes eigenwüchsiges Musik- und Konzertleben in der nur 20 000 Einwohner zählenden jungen Hochschulstadt, kaum 10 km weg vom polnischen Schlagbaum.

### Musik bei Fest und Feier.

Doch nun nicht „l'art pour l'art" und nicht Konzert als Selbstzweck. Weit mehr spricht die Musik den einzelnen Menschen an, wenn sie den Rahmen schafft bei Weihestunden, Fest und Feier. So wurde neben der Volkstumsarbeit darauf größter Wert gelegt. Geschlossene Feierstunden der Hochschule, wie Semestereröffnung, Gastvorlesung, Immatrikulation, Antrittsvorlesung, politische Stunde, Abschiedsfeier, alles wurde besonders liebevoll musikalisch (instrumental und vokal) ausgestattet, um vorerst dem Studenten Beispiel zu geben im eigenen Kreis. Nun ging die Aufgabe weiter. Der Partei und den Formationen wurden gerne die künstlerischen Rahmen gestellt für deren eigene Belange. Ob es sich da um Feiern zum Geburtstag

des Führers handelte oder Horst-Wessel-Feiern der SA, wie auch Umrahmungen für politische Reden, immer stellte die Hochschule sich gerne in den Dienst der Öffentlichkeit. Einsatzkraft und Freudigkeit der Studenten (oft waren es immer wieder dieselben) kannten kein Erlahmen. Immer wieder waren sie zur Stelle: Collegium musicum, Kammermusikgruppen, Männerchor und Mannschaftschor. Politische Kantaten, Musiken der HJ und Lieder der jungen Front klangen auf. Mehr und mehr wurde die Hochschule anerkannt als der Kern für die gesamte Fest- und Feiergestaltung im politischen Verband und der breiten Öffentlichkeit. Mehr und mehr gewannen wir so unsere spätere Musikgemeinde.

### Freikonzerte und Wettbewerb.

Winter 1934/35: Die neue Hochschule lädt ein zum Konzertbesuch. Ein Musikabend ist angekündigt. Die Studenten spielen mit ihrem Collegium musicum leicht verständliche vorklassische Musik, nachher soll gesungen werden. Die Abende bürgern sich ein. Vom ersten Abend an übervolles Haus. Ein Eintrittsgeld wird nicht erhoben, später wird um Abnahme eines Liederzettels oder Programms gebeten. — Musikalische Wettbewerbe der Studenten erhöhen bei diesen den Reiz der Arbeit und vertiefen in der Zuhörerschaft das Interesse. Drei Musikwettbewerbe sind seitdem gestartet: Viele Preise wurden von auswärtigen Freunden und Gönnern unserer Arbeit gestiftet, vom kleinen Blockflötennotenheft angefangen über eine gute Musikgeschichte oder Ziehharmonika hin zu guten Konzertgeigen oder gar bis hinauf zum Klavier.

Der Boden war doppelt bereitet für den natürlichen Aufbau eines gesunden Musiklebens.

### Der gemischte Chor.

Aber wie der Kern eines eigenwüchsigen Musiklebens jeder Stadt nur die singende Gemeinschaft musikliebender Stadtbewohner sein kann, so mußte auch hier im stetigen Aufbau der Weg gefunden werden zur lebendigen Verkettung der musikalischen Hochschulmannschaft mit einer singfreudigen Bürgerschaft. Die „Hochschulkantorei" wurde ins Leben gerufen. In ihr fanden sich diejenigen Damen und Herren der Stadt zusammen mit Studenten der Hochschule, die nun von der ernsten Kunstmusik her den Boden aufreißen wollten zum Aufbau des ernsten Musiklebens. Vor 4 Jahren von 30—40 Personen gegründet, zählt dieser Chor heute 120 Mitglieder aus allen Bevölkerungsschichten mit etwa 35 Sopran, 30 Alt, 25 Tenor und 30 Baß. Wurde erst mit Volksliedern und Kanons begonnen, so hatte man sich bald zur Schütz-Motette und Kurt Thomas-Kantate vorwärtsgearbeitet. Der nächste Schritt galt der Chorfantasie von Beethoven. Bald folgte die Cäcilien-Ode von Händel, bis auf diesem Wege im letzten Winter eine sehr ordentliche Aufführung von Händels „Acis und Galatea" dargestellt werden konnte. Selbst die moderne Musik eines Wolfgang Fortner wurde in verhältnismäßig kurzer Zeit bewältigt. Unsere neueste Aufgabe bilden die „Jahreszeiten" von Haydn.

Doch mit einer großen Schwierigkeit haben wir zu kämpfen: Drei Monate wird geübt und drei Monate ruht die Probenarbeit. Im Winter sind es 4 Monate der Schulung und wieder folgen zwei Monate Freizeit. Was das im Aufbau eines Chor- und Musiklebens bedeutet, weiß nur voll zu würdigen, wer wie Schreiber dieses jahrelang einen westdeutschen Chor führte mit elfmonatigem Probendienst. — Und doch bedeuten hier bereits die sieben Monate Singzusammenschluß mit der Stadtbevölkerung für den Aufbau der Musikkultur und der Konzertgemeinde ganz Entscheidendes.

### Die Hochschulkonzerte.

Nach Gründung dieses Chores war der Boden genügend beackert, um alle Voraussetzungen zu schaffen für ein bodenständiges Mitgehen bei Konzertveranstaltungen wie auch für bodenständige Mitwirkung in einem Teil der Konzerte selbst. Mag nur am Rande noch erwähnt bleiben, daß eine Hochschule für Lehrerbildung selbstverständlich das Musizieren in den örtlichen Schulen zu befruchten versucht und sowohl mit Jugendkonzerten als auch Hausmusikveranstaltungen sich ganz besonders die musische Erziehung unserer Jugend am Herzen sein läßt.

Nicht wahllos durften jetzt Konzerte aneinander gereiht werden, sondern in wohl bedachter Auswahl und gründlich vorbereitet wurden nur wenige Solistenkonzerte angesetzt. Schon da machte die Finanzierung erhebliche Schwierigkeiten. Dies durch den Versailler Vertrag stark beschnittene Land Ostpommern liegt finanziell arg am Boden. Solisten zeigten Entgegenkommen, und auswärtige Freunde unserer Arbeit sprangen helfend ein. Ganz besonders schwierig aber gestaltete sich das Konzertieren mit einem Berufsorchester. Bis über 50 km weit her müssen für reine Orchesterkonzerte oder Oratorienbegleitungen die Musiker herbeigeholt werden. Am Ort selbst sind nur wenige brauchbare vorhanden. So zeigt sich dann oft die Tatsache, daß das abends auf dem Podium als Einheit in Erscheinung tretende Orchester tatsächlich aus sechs verschiedenen Lagern stammt und dem Schreiber dieser Zeilen oft erst am Tag der Generalprobe in voller Besetzung zur Verfügung steht. (Vorher gab es nur Proben mit Einzelteilen des Orchesters!!!) Umsomehr soll der Idealismus anerkannt werden, mit dem die einzelnen Musiker der über 50 km entfernt wohnenden Militär-, Arbeitsdienst-, SA- und Zivilkapellen sich einfügen und das Letztmögliche hergeben.

Vor jedem Konzertwinter findet ein Eröffnungsabend statt, bei welchem sich die gesamten Musikfreunde der Stadt in geselliger Form beieinander einfinden und der Leiter der Konzerte in seiner Eigenschaft als Städtischer Musikbeauftragter die geplanten Veranstaltungen bekannt gibt, wie auch die handlichen Konzert-Kalender verteilt. Kammermusik leitet solchen Abend ein. Musikalische Novellen werden verlesen, und abgeschlossen wird mit fröhlichem Liedersingen. Ein ähnlicher Abend läßt nach Verlauf des Winters im gemeinsamen Kreis frohe Rückschau halten. Immer bildet auch hier wieder der Gemischte Chor (die Hochschulkantorei) den Kern der Musikgemeinde.

Daß alle Konzerte der verflossenen Winter gut besucht waren, erhärtet die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges. Bis 120 km weit kamen regelmäßige Konzertbesucher von außerhalb her. Da wechselten ein volkstümliches Johann-Strauß-Konzert mit Liederabenden, musikpolitische Kundgebungen mit Kammermusiken, Sinfoniekonzerten und Choraufführungen. Oratorien mußten sogar in der mehr als doppelt so großen Nachbarstadt Stolp wiederholt werden. — Mag noch erwähnt werden, daß ein fröhliches Orchesterkonzert fürs WHW einen Überschuß von 1000 RM erbrachte. Für unsere Landschaft hier außerordentlich viel.

Ein Rückblick auf den letztverflossenen Winter verzeichnet die besonders erfreuliche Tatsache, daß bei 10 veranstalteten Konzerten nur ein einziges war, bei dem nicht ein Einheimischer mitwirkte, der Kammermusikabend des Wendling-Quartetts. Bei allen übrigen neun Konzerten wirkte zumindest der Schreiber dieses mit als Dirigent oder Begleiter. Darüber hinaus aber waren weitere Berufsmusiker, Studenten oder Sänger des ostpommerschen Raumes beschäftigt. Und solche Mitwirkung der Einheimischen erscheint mir als besonders dringliche Forderung im Aufbau jedes bodenständigen Musiklebens, erst recht, wenn es (wie normal) unter weit günstigeren orchestralen und fachmusikalischen Voraussetzungen getragen wird, als es hier der Fall ist im vergessenen Grenzland.

## Die musikalische Weihe.

Diese vierjährige Aufbauarbeit fand nun einen gewissen Abschluß mit den Aufführungen vom 29. Mai und 10. Juni dieses Jahres. Am ersten Tage wurde durch Reichserziehungsminister Rust der große Neubaukomplex der Lehrerhochschule mit den 10 großen Gebäuden seiner Bestimmung übergeben und feierlich eingeweiht. Wiederum durfte die Musik in der Umrahmung dieser Feier einen breiten Raum einnehmen, schon morgens bei dem eigentlichen Einweihungsakt vor rund 15 Tausend erschienenen Volksgenossen auf dem Sportplatz der Hochschule. Hier sprachen neben Reichserziehungsminister Rust der Preußische Finanzminister Popitz, Gauleiter Schwede-Coburg und der Hochschulleiter. Nach Sport- und Flugveranstaltungen am Nachmittag fand dann abends im neuen Festsaal vor 1200 geladenen Gästen aus dem ganzen Reich das Festkonzert statt, bei welchem der Mannschaftschor, die Hochschulkantorei und ein Orchester von 50 Musikern mitwirkten. Das Musik-Programm gab die musische Weihe mit den Unterteilen „Ans Werk", (Dozent Figur), „Orgelweihe" (Dozent Harder) und „Die Weihe des Hauses" (Prof. Spreckelsen). Großer Erfolg war besonders

der Hochſchulkantorei beſchieden mit dem abſchließenden Werk des Programms, der Apotheoſe aus „Meiſterſinger".

Den Schlußſtein der bisherigen Entwicklung bildete dann 10 Tage ſpäter der Ruf nach der 300 km entfernten Gauſtadt Stettin. Hier ſollten 150 meiner Studenten eine Weiheſtunde geſtalten zur Eröffnung des Gauparteitages. Weiter ſtanden dem Schreiber dieſer Zeilen zur Verfügung das 60 Mann ſtarke Stettiner Orcheſter ſowie Sprecher vom Stettiner Stadttheater.

Der Aufriß der Feier war zuſammengeſtellt mit dem Gauſchulungsleiter Eckardt. Wagners „Einzug der Götter in Walhall" und Beethovens politiſche Egmont-Muſik wechſelten mit Worten der Ahnen und Worten des Führers hinüber zur politiſchen Kantate „Die Trommel" für Mannſchaftschor, Sprecher und Orcheſter von Anaker und Ebel mit dem impoſanten Schlußchor „Feſter bindet den Helm nach der Schlacht, bleibt auf der Wacht!"

Nach den vielen Feiergeſtaltungen im kleineren Rahmen vier Jahre lang vorher muß dieſe letzte Feier noch einmal alle muſiſch-politiſche Intenſität in ſich zuſammenballen! — Der Abend brachte dem Schreiber dieſes als höchſten Lohn am Tage darauf die Ehre eines Empfangs beim Führer und Reichskanzler. —

„Volksmuſikaliſche Breitenarbeit", begonnen mit dem Lied der marſchierenden Kolonne am 1. Mai 1934, verlagert auf das kleinſte Grenzdorf und ſeine ſchwer arbeitenden Menſchen, vergrößert über den Radius der ſtudentiſchen Singfahrt auf 800 km weit bis auf den Marktplatz der Großſtadt hin und gleichzeitig vertieft zum Aufbau eines bodenſtändigen Muſik- und Konzertlebens ſeines Ausgangsortes: Das alles zuſammen erſcheint mir, gemeſſen an Einſatz und Geſamterfolg, doch als beachtenswerter, wenn auch im großen Ganzen nur beſcheidener Beitrag zur Durchführung der für alle Deutſchen wichtigen Aufgabenverpflichtung: Muſik im Dritten Reich — vom Volke aus!"

# Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der muſikaliſche Reichtum der Berliner Kunſtwochen, die in dieſem Jahre eine beſondere künſtleriſche Abwechſlung boten, bedingt eine Gliederung in einzelne, getrennt behandelte Ereigniſſe, die nachſtehend aufgeführt ſind.

## Glucks „Orpheus" als kultiſches Feſtſpiel.

Ich habe gerade vor vier Jahren den deutſchen Feſtſpielgedanken in Verbindung mit Gluck ausführlich in den „Nationalſozialiſtiſchen Monatsheften" behandelt und u. a. ausgeſprochen, daß von der Wiederbelebung Glucks geradezu die Erneuerung des deutſchen Opernſtils abhängig ſei. Aus den bekannten Stilmerkmalen Glucks mit ſeiner eſoteriſch-myſtiſchen Weihe, ſeiner Reinheit und Sprödigkeit eines herben, verinnerlichten Empfindens „ergibt ſich, daß Gluck mit ſeiner himmliſchen Verklärtheit der Melodie in höchſtem Maße dazu geeignet iſt, in die feſtſpielbereiten Tempel der Kunſt einzuziehen und hier an gehobener Stelle zu wirken." Was wir brauchen — ſo ſchrieb ich — ſind „Muſikaliſche Feierſtunden! Draußen — in den neu errichteten ſtillen weißen Tempeln auf den Hügeln vor den Toren der Stadt!"*)

Zwei Jahre nach dieſer Veröffentlichung wurde die Dietrich-Eckart-Bühne eingeweiht, und mit Genugtuung darf ich feſtſtellen, daß wiederum eine meiner Anregungen durch die Erſtaufführung von Glucks „Orpheus" in jenem „ſtillen Tempel vor der Stadt" befolgt wurde.

Hanns Niedecken-Gebhardt iſt einer der wenigen, der aus tiefer Liebe zu Gluck und aus innerer Größe heraus dazu befähigt iſt, Gluck völlig aus der Welt des Opernhaften zu löſen und ihm jene kultiſche Weihe zu geben, die dem Muſikfreunde neuartige Erlebniſſe vermittelt. Für die Auflockerung des Werkes in ſeiner Verpflanzung auf die Freilichtbühne waren einige ſzeniſche Vorausſetzungen notwendig: Die Wiener Faſſung in der Übertragung von Hermann Abert mit dem großen Finale wurde pauſenlos in ſechs Szenen mit einem Ablauf

*) Dr. F. St.: „Vor den ſtillen weißen Tempeln" (NS-Monatshefte, Berlin, 5. Jahrgang, Heft 52, S. 601/3).

von knapp anderthalb Stunden geſpielt, die rein inſtrumentalen und lyriſchen Partien traten vor den muſikaliſchen Bewegungsbildern in den Hintergrund (dieſer Tendenz fiel auch leider die herrliche Ouvertüre zum Opfer), die Zahl der Mitwirkenden erfuhr eine ſinngemäße Ergänzung mit Rückſicht auf die Größenverhältniſſe der Bühne. So tritt Amor beiſpielsweiſe nicht allein auf, ſondern in einem Schwarm von Amoretten.

Die Aufführung ſtrömte eine überirdiſche Schönheit aus. Wenn die Lichter des mächtigen Amphitheaters erlöſchen, wenn Orpheus auf der echt griechiſchen Stilbühne unterhalb eines bewaldeten Hanges erſcheint und ſeine einſame Geſtalt von dem freskenhaften Trauerzug der Hirten umrahmt wird, die unmittelbar aus der Antike auferſtanden erſcheinen, iſt der Zuſchauer wie gebannt und dem Alltag entrückt. Dann die erſchütternde Gegenſätzlichkeit der Furien- und Geiſterſzenen: ein Gewimmel fahler Schatten in zuckende Lichter getaucht, Teufelsgeſtalten mit Fledermausflügeln als Wächter der Hölle, alles in unheimlich geballter Bewegung mit dem Höhepunkt des Maſſenanſturms gegen Orpheus, deſſen Harfe mittels beſonderer elektroakuſtiſcher Effekte vom Himmel herabzutönen ſcheint — und dann als Gegenſatz das innere Aufleuchten des geſamten Waldes durch eigens eingebaute Lichtſtrahler, zwiſchen den Bäumen der Reigen der verklärten Geiſter in langen ſchwebenden Ketten, die ſich aus der Landſchaft entwickeln. Unvergeßlich bleibt das Finale mit ſeinem Aufgebot von Hunderten der Tänzer. Faune und Nymphen beleben den Wald, Bogenſchützen brechen aus allen Toren, Hirten tummeln ſich im Reigen, ein Heer von lanzentragenden Kriegern umſäumt das Bühnenrund. Dem Auge iſt es einfach unmöglich, das Geſamtbild mit einem einzigen Blick zu umſpannen.

Hierzu kommt das Maſſenaufgebot an Sängern und Muſikern: Das Landesorcheſter mit vier großen Volkschören unter Leitung des bewährten Generalmuſikdirektors Erich O r t h m a n n, dem eine ſchwere, ſtilvoll gelöſte Aufgabe oblag. Die Hauptdarſteller waren Emmi L e i s n e r voll dramatiſcher Kraft und packender, ſchönheitsvoller geſanglicher Größe, Margarete T e ſ ch e m a ch e r als Eurydike mit weichem, glanzvollen Sopran in echt weiblicher Erfaſſung ihrer Rolle, Roſl S ch a f f r i a n als lieblicher Amor. Über zwanzig Perſonen umfaßt allein der Regieſtab, darunter die prachtvolle, in Farben wie Gebärden harmoniſche Tanzgeſtaltung durch Martha W e l ſ e n und Günther H e ß. Die Begeiſterung der Zuhörer im 20 000 Menſchen umfaſſenden Theater kannte keine Grenzen. Es war aufſchlußreich feſtzuſtellen, daß dieſe doch aus verſchiedenſten Berufskreiſen ſtammende Menge ſich während der Aufführung lautlos, ja geradezu atemlos verhielt. In der Nachwirkung dieſer kultiſchen Opernfeierſtunden werden erſt ſpätere Zeiten voll ermeſſen können, welche neuen Darſtellungswerte in Erneuerung der eigenen Erlebnisfähigkeit dem vorbildlichen Pionier Niedecken-Gebhard zu danken ſind. Denn mit ſolchen Muſteraufführungen werden die Grenzen zwiſchen Kunſt und Religion überbrückt.

### E r ſ t e s P o t s d a m e r M u ſ i k f e ſ t.

Berlins hiſtoriſche Nachbarſtadt Potsdam lieferte einen erfreulichen künſtleriſchen Beitrag zur Kunſtwochenzeit durch die Veranſtaltung des Erſten Potsdamer Muſikfeſtes, das nicht allein die Tradition des muſikliebenden Königs Friedrichs des Großen fortſetzen, ſondern auch eine neue Muſiktradition in jährlicher Wiederkehr der Feſte ſchaffen ſoll. Ein Preſſeempfang gab dem Potsdamer Oberbürgermeiſter F r i e d r i ch s, ſowie Prof. Dr. Georg S ch ü n e m a n n in ſeinem Vortrag über „Joh. Seb. Bach und Potsdam" Gelegenheit, von der muſikgeſchichtlichen Vergangenheit den Weg zur lebendigen Gegenwart zu finden und auf den Ehrgeiz der alten Soldatenſtadt hinzuweiſen, ſich nunmehr auch als Muſikſtadt zu erweiſen.

Potsdam, die Stadt der Bachs, Quantz, Benda, Graun, Mozart (den der große König vergeblich dauernd für ſich zu gewinnen ſuchte), Faſch (zu dem der Schüler Zelter aus Berlin täglich zehn Stunden zu Fuß pilgerte) und vor allem des Königs ſelbſt genießt heute bereits internationalen Ruf als vornehmſte und gepflegteſte muſikaliſche Erziehungsſtätte. Das „Deutſche Muſikinſtitut für Ausländer" im Neuen Palais unter Leitung von Prof. Schünemann hat der Welt bei ſteigendem Beſuch Kunde von der Wertbeſtändigkeit deutſcher Muſikkultur vermittelt.

Die Namen J. S. Bach und Potsdam ſind zu einem einheitlichen Begriff verſchmolzen. Hier vollzog ſich die Begegnung der größten Männer auf ſtaatspolitiſchem und muſikaliſchem Ge-



„Das ist der neue Volkserzieher Adolf Hitlers"
ruft Reichsminister Dr. Rust den 200 Amtsträgern nach den Vorträgen der Studenten zu
(linke Seite: Dr. Ley, Prof. O. Spreckelsen, Reichsminister Dr. Rust)



Die Studierenden der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg i. P.
(Ltg. Prof. O. Spreckelsen) singen auf dem Marktplatz zu Lübeck

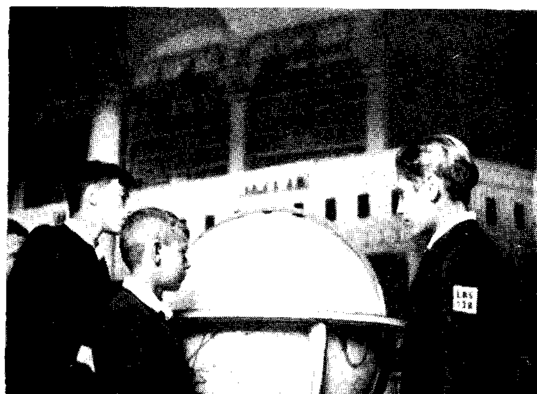
Zu dem Aufsatz von Prof. Otto Spreckelsen: „Volksmusikalische Breitenarbeit"



Prof. F. X. Dreßler mit der 1. Kantorei



Vor dem alten „Miſſale“ im Dom zu Karlsburg (Rumänien)



In der Dombibliothek Karlsburg (Rumänien)



Nach der Probe in der Straßburger Kathedrale (Straßburg am Miexena in Siebenbürgen)



Beim Mittagstiſch im Bethlem-Kollegium zu Groß-Engyed (Rumänien)



„Die Jüngſten“

Der „B r u k e n t h a l - C h o r“ (Hermannſtädter Chorknaben) auf Reiſen

biet, und Potsdam wird künftig die Heim- und Pflegeſtätte der echt „preußiſchen“ Brandenburgiſchen Konzerte werden, die den künſtleriſchen Leitgedanken des von Edwin Fiſcher inſzenierten Feſtes bilden.

Edwin Fiſcher mit ſeinem Kammerorcheſter, der mehrere Bach-Abende durchführte, gilt von jeher mit Recht als der berufene, „volkstümliche“ Erneuerer Bachs. Denn kaum einer weiß wie er die Menſchlichkeit des großen Meiſters zum Ausgangspunkt ſeiner künſtleriſchen Darſtellung zu machen, und ſein Bach-Vortrag iſt und bleibt darum ein Erlebnis, weil er im ſtark ſubjektiven Bekenntnis des Künſtlers zum Spiegelbild unmittelbaren Lebens wird.

Das Feſt umfaßte Schloß-Serenaden der Philharmoniker, ein Orgelkonzert des künſtleriſch hochverdienten Günther Ramin, und zwei Meiſterkonzerte. Das erſte galt dem Mozart-Requiem, das über der Gruft des Königs in der Garniſonkirche unter Leitung von Profeſſor Landgrebe erklang. Zugleich die künſtleriſche Feuerprobe für den neu gegründeten Städtiſchen Chor Potsdams. Das Vertrauen, das man in die Tatkraft des bekannten Chorerziehers ſetzen durfte, wurde durch die muſikaliſche Ausgeglichenheit des choriſtiſchen Vortrags vollauf gerechtfertigt. Der Chor ſang ſauber und tonſchön, die ſtimmliche Sicherheit und Zuverläſſigkeit namentlich der hohen Soprane ließ auf gediegene Vorarbeit ſchließen. Zu dem Philharmoniſchen Orcheſter traten als ausgezeichnete Soliſten Helene Fahrni, Hildegard Henecke, Heinz Marten, Fred Driſſen. Draußen erlebte man die feſtliche Beleuchtung der Garniſonkirche durch rieſenhafte Scheinwerfer.

Das zweite Meiſterkonzert brachte unter Furtwänglers Stabführung mit den Philharmonikern einen Bach-Mozart-Abend mit einer beſonderen Koſtbarkeit: das C-dur-Konzert mit Streichorcheſter für drei Klaviere, gemeiſtert von Furtwängler ſelbſt in Gemeinſchaft mit Edwin Fiſcher und Eduard Erdmann. Ein wahrhaft beglückendes Muſizieren. Dazu neben Mozarts g-moll-Sinfonie eine Bach-Suite für Flöte und Streichorcheſter (Albert Harzer), in der Ausfeilung der Sätzchen echteſter Furtwängler: bezaubernd der Stimmungsreiz des Rondos, wie ein ſchattenhafter Reigen die Badinerie, das Menuett an Zierlichkeit des Vortrags nicht zu übertreffen. Der Jubel der Hörer im überfüllten Konzerthaus pflanzte ſich bis auf die Straße fort, wo die Menſchen dicht gedrängt wenigſtens Augenzeugen dieſes Ereigniſſes ſein wollten.

Das war der beſondere Vorzug des Feſtes, daß der Geiſt Potsdams unverfälſcht immer wieder in Erſcheinung trat, ſei es in der Wahl der Räumlichkeiten, ſei es in der Aufſtellung der Vortragsfolgen. Den Höhepunkt aber brachte eine Aufführung im Neuen Palais zu Sanssouci. Bei der Beſchreibung dieſer Veranſtaltungen fühle ich mich verſucht, die kritiſche Feder einmal aus der Hand zu legen und mich in die dichteriſche Stimmung jenes Ereigniſſes hineinzuträumen. . . .

Das Neue Palais bei Potsdam, tagsüber das Ziel der ſchauluſtigen Beſucher, erwacht des abends zu neuem, geheimnisvollen Leben. In den Glanz der Scheinwerfer getaucht, erhebt das gewaltige, weißrote Gebäude ſein grünſpanbedecktes, kuppelförmiges Haupt, als wolle es dem Wandel der Zeiten Trotz bieten. . . . Iſt es nicht heute wie vor 170 Jahren? Statt der Hofequipagen halten zwar Autos in langer Reihe vor der Freitreppe. Aber livrierte Diener öffnen, man betritt teppichbelegte Marmorſtufen, geht durch den Muſchelſaal der Vorhalle, in der aus allen Ecken der Ton der Springbrunnen raunt, wandelt durch koſtbare Prunkräume und ſteht im Rokokotheater Friedrichs des Großen, das ſich nach vielen Jahren wieder dem Publikum öffnet.

Es iſt ein allerliebſtes Theaterchen mit ſeinem Dutzend Parkettreihen und dem ſchmalen Rang, kaum ausreichend für 300 Perſonen. Man möchte den kleinen intimen Raum mit ſeinen vergoldeten Karyatiden und dem faſt mit Händen greifbaren Kronleuchter am liebſten in eine Spielzeugſchachtel packen und mit nach Hauſe nehmen. Aber dieſer 1768 eingeweihte Theaterſaal hat die bedeutendſten Künſtler wie die Barberina und die Schmeling zur Schau geſtellt, und dort unten auf dem goldenen Seſſel ſaß der große König und folgte dem Spiel.

Die Vergangenheit iſt nicht tot. Sie iſt zu neuem Leben auferſtanden, denn wieder ſteht eine Barberina auf der Bühne in Geſtalt von Daiſy Spieß, umgeben von Kavalieren der Schäferzeit, im Orcheſterraum ſtimmt das Philharmoniſche Orcheſter unter Hans v. Benda

ein Menuett an, andere Tänze in zierlichster Anmut folgen, schließlich tritt aus dem Kreise der Tanzgruppe (Deutsches Opernhaus) die Schmeling, die, von Irma Beilke verkörpert, mit einer Koloraturarie Mozarts bezaubert. Das Orchester spendet ein Flötenkonzert Friedrichs des Großen (Albert Harzer), Werke von Händel, Bach, Haydn, Besardo — und als Abschluß die Benda'sche „Medea", die einen Reichardt, Goethe, Mozart erschütterte. Eine Meisterleistung der tief menschlich ergreifenden Hermine Körner in der Spielleitung von Paul Bildt.

Die Vergangenheit steht vor uns auf. Jahre — Jahrhunderte: ein wesenloser Begriff. Wir fühlen mit Hans-Georg Laubenthal, dem „Jason" des „Medea"-Dramas, der im Prolog die Gedanken des Hörers aussprach:

„Erschauernd fühlen wir Jahrhunderte in Nichts zerfließen,
wenn des Gedankens Kraft sie überbrückt für Augenblicke.
Sie wirkt so stark auf unsere Sinne,
daß wir in Wirklichkeit zu schau'n vermeinen,
wie dort in jener Tür des Königs hagere Gestalt erscheint,
und — wenig schon gebeugt vom Druck der Jahre
sich leichten Schrittes zu dem Sitze wendet,
der — einsam auf das Spiel gerichtet,
den Einsamen umfängt."

Aus kühlen, weißen, vielhundert kerzenflammenden Augen träumt das Neue Palais hinaus in die sternenbesäte Nacht von Sanssouci. . . .

Gastspiel der Kasseler Staatstheater: „Tobias Wunderlich".

In die Kunstwochenzeit fiel als bedeutsames Ereignis ein Gesamtgastspiel der Kasseler Staatstheater mit der Aufführung der Oper „Tobias Wunderlich" von Joseph Haas als Erstaufführung für Berlin.

Anläßlich der Uraufführung in Kassel im vorigen Jahr sind zahlreiche Stimmen für und wider die Tendenz des Stückes laut geworden, das allerdings in seiner Mischung von religiösen und weltlichen Momenten eine eigenartige Stellung in der Opernliteratur einnimmt. Der aus der Antike stammende dramatische Vorwurf von der Verlebendigung eines Heiligenbildes stößt übergangslos schroff in die Regionen derben bäuerlichen Lebens vor, und einzelne Szenen wie eine lustspielhafte Gerichtsverhandlung und eine in schreienden Farben gehaltene Kirmesfeier mit Verkaufsbuden vor der Kirche bilden dramatisch wie musikalisch in ausgelassener Hallodrio-Stimmung unversöhnliche Kontraste. Bis sich die Geschehnisse zum Schluß in abweichender Gestaltung von der Uraufführung wieder in einen Traum auflösen: Die vom Spott der Menschen vertriebene, wieder in eine Bildsäule verwandelte Heilige kehrt zum zweiten Male zu Tobias Wunderlich zurück — aber diesmal nur im Traum, unerkannt von den Menschen, die ihr kein Verständnis entgegenbringen — einzig und allein im Dienste ihres Erretters, der sie vor einer Auktion im Kirchenraum durch sein Dazwischentreten gerettet hat. Unendlich zart und lieblich verklingt das Werk, märchenhaft und unwirklich, und der Zuhörer wird von jener bezaubernden Stimmung getragen, die man bei der Lektüre des Grimmschen Märchens von dem „Unsichtbaren Königreich" verspürt, das auch nur abseits vom Weltgetriebe die Liebenden in ihrer Fantasie zu Königen erhebt. . . .

Wenn in der Tat gegen diesen Stoff Bedenken erhoben werden sollten, so ist dies einzig und allein auf einen beklagenswerten Mangel an Naivität zurückzuführen. Denn schon die ersten Worte der Heiligen, die völlig weltlich an realste Dinge denkt, lassen ja deutlich erkennen, daß es dem Schöpfer ganz und garnicht darauf ankam, dramatische Psychologie zu treiben oder ein „Mysterium" zu schreiben, sondern — eine Legende mit den naiven Mitteln des Volkes zu gestalten und aus der völkischen Perspektive zu erschauen. So wie Haas die Begebenheit schildert, mag das Volk tatsächlich diese Heiligenlegende erlebt und weitergetragen haben. Von Mund zu Mund wandert die Erzählung in bäuerlichen Kreisen, wird mit allerlei derbweltlichem Zubehör ausgeschmückt, und man hört förmlich die Stimme der erzählenden „Ahnfrau", die ihren Enkeln von der Heiligen Barbara plaudert, die da so

plötzlich Menſch wurde und nun gleich an den Herd ging, um wie eine rechte Bauersfrau mit Schüſſeln und Töpfen zu hantieren. . . . Dieſes Moment hat Haas in genialer Weiſe eingefangen, und es iſt einfach erſtaunlich, wie tief ſich Haas ſelbſt in den Geiſt des Volkes hineinzufühlen vermag, und trotz künſtleriſcher Mittel eine Naivität zu bewahren, die man bei ihm garnicht vermutet hätte.

Unter dieſen Geſichtspunkten gewinnen auch die Bauernſzenen — ganz abgeſehen von der Notwendigkeit dramatiſcher Kontraſte — eine inhaltliche Berechtigung. Mag auch der Schnadahüpfl-Spektakel auf der Kirmes einen künſtleriſch feinnervigen Hörer peinlich berühren, ſo entbehren dieſe weltlichen Momente nicht des Verſtändniſſes. Dafür entſchädigt Haas reichlich durch ſein tiefes, mitunter faſt feminin-zartes Empfinden, durch die Verklärtheit des Ausdrucks in den beſonders ſtarken „myſtiſchen" Szenen mit Einſchluß des Finale, und durch ſeine ebenſo ſinnliche wie beſinnliche Volkstümlichkeit im Gefolge einer bemerkenswert reichen und ſicheren dramatiſchen Begabung. Haas erſcheint in dieſer Schöpfung trotz der noch milderungsbedürftigen Schroffheiten des Stils als ein rechter „Volkskomponiſt", der es nicht nötig hat, die Volkstümlichkeit bewußt aufzuſuchen, weil ſie ihm unbewußt eingeboren iſt.

Somit kann ich nicht umhin, dem „Tobias Wunderlich" trotz der geäußerten Bedenken hohe Anerkennung zu zollen. Es iſt ein großer, gelungener Wurf, dem auch das Berliner Publikum einmütig zujubelte. Zahlreiche hervorragende Kräfte ebneten der Neuheit den Berliner Boden: Alfred Borchardt, Anny von Stoſch, Olga Hadwiger-Schnau, Joſef Niklaus, Alf Rauch, Hermann Abelmann, Jakob Sadel u. a. Die Regie führte Franz Ulbrich, die wirkungsvollen Bühnenbilder ſtellte Richard Panzer, die muſikaliſche Leitung lag in den Händen von Robert Heger.

# Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Immer mehr erweiſt es ſich, daß Köln für den Ausbau ſeines Muſiklebens neue und von anderen Städten kaum noch erkannte, geſchweige denn beſchrittene Wege gefunden hat. Und in gleichem Maße wird deutlich, daß dieſe Art von Ausbau ohne das Vorhandenſein und die tätige Mitarbeit der Staatlichen Hochſchule für Muſik garnicht möglich ſein würde. So machte man einen erſten, aber ſchon höchſt erfolgreichen Anfang mit der Einführung ſommerlicher Freiluftveranſtaltungen: am Rathausplatz, der mit dem altgotiſchen Turm, dem Renaiſſance-Vorbau zu den ſchönſten und ſtimmungsvollſten ſeiner Art gehört, boten die Knaben und Mädchen der, der Rheiniſchen Muſikſchule angeſchloſſenen Städtiſchen Singſchule ein Abendſingen mit durchweg neueren Chorſtücken von Knorr, Schäfer, Lemacher, Napierski, Wolters u. a. m. unter ihrem Leiter Guſtav Feger, wobei ſich die zahlreichen Zuhörer im gemeinſamen Lied „Kein ſchöner Land" aktiv beteiligten. Und der Chorkreis Köln des Reichsverbands der gemiſchten Chöre Deutſchlands trug unter Prof. Dietrich Stoverock, dem Chorgauführer, ſowie den Dirigenten der mitbeteiligten Einzelchöre im Innenfreihof der Meſſehalle am Rhein Volks- und Kunſtlieder von Silcher, Hegar bis zu Rein, Höffer, dazu den 1. Teil des „Oratoriums der Arbeit" von Böttcher, unterſtützt vom Rheiniſchen Landesorcheſter, vor und auch hier wurden die Gäſte zur Mitarbeit beim gemeinſamen Volksgeſang herangezogen. Die ebenfalls von der Hanſeſtadt Köln eingerichteten und unterſtützten Orgelkonzerte brachten im 5. Morgenkonzert Werke von Buxtehude und Bach, von Prof. Hans Bachem, der (wie Stoverock) an der Hochſchule als Lehrer wirkt, virtuos geſpielt, und Prof. Heinz Stadelmann, Geſangmeiſter an derſelben Anſtalt, trug mit ſtiliſtiſcher Einfühlung Händelſche Arien einer zahlreichen und dankbaren Hörergemeinde vor. Im Rahmen eines Offenen Orgelabends interpretierte der an der Hochſchule ausgebildete Fritz Bremer Werke von Vivaldi und Bach in ſorgfältiger Nachſchöpfung. Das Kölner Kunſtgewerbemuſeum endlich ſicherte ſich zu einer Jubiläumsfeier die Mitwirkung des Kunkel-Quartetts, das Schuberts Oktett mit Solobläſern des Städtiſchen Orcheſters und Lieder des Meiſters, von Giſela Derpſch tonſchön vorgetragen, brachte. Die Hochſchule für Muſik ſelbſt widmete einen ihrer Muſikabende dem Schaf-

fen des im Rheinland geborenen und am Konservatorium tätig gewesenen Ewald Sträßer, wobei u. a. Choralvorspiele für Orgel, ein geistliches Lied, Klaviergesänge und die D-dur-Sonate, sowie das fis-moll-Klavierquintett zur schönsten Wirkung gelangten. Ausführende waren hier Studierende der Anstalt. In einem der das Semester beschließenden Anstaltskonzerte erklang unter Otto Siegls Leitung Beethovens C-dur-Messe, eine Bachsche Tenorkantate und des Dirigenten und Lehrers Siegl neue „Trostkantate". Die aus der gleichen Schule hervorgegangene Geigerin Gertrud Maria Kisselbach gab zusammen mit der Pianistin Grete Schmitz-Nonnenmühlen einen Sonatenabend, der auch Regers wundervoller Suite op. 103 ihr Recht widerfahren ließ. Im Petrarcahause erschien der italienische Pianist Mario Ceccarelli, um in Werken seiner Landsleute Scarlatti, Respighi, wie solchen von Liszt, Chopin, Bach und Schubert feinste Anschlagskultur zu beweisen.

Das Opernhaus beschloß die Reihe seiner klassischen Aufführungen durch eine Wagner-Festwoche, die sowohl als Darsteller wie als Dirigenten namhafte Gäste herausstellte, so die Dirigenten Kittel, Dammer, Papst, die Sängerinnen Tiana Lemnitz, Margarete Klose, Maria Müller, Luise Willer, die Sänger Pistor, Carl Hartmann, Ludwig Weber, Franz Völker. Aber bei aller Würdigung dieser Solisten, die eines besonderen Lobes kaum mehr bedürfen, darf anerkannt werden, daß auch unsere eigenen Kräfte, voran der Dirigent Fritz Zaun und neben ihm die Solo- wie die Chorsänger allen Anforderungen des Wagnerschen „Ringes" wie seiner übrigen Meisterwerke durchweg vollauf Genüge taten.

Im Reichssender Köln hörte man, von Gerhard Maaß betreut, unter dem Motto: „Ein kleines Hauskonzert für allerlei Instrumente" Werke dieses jungen, hochbegabten Musikers selbständiger Haltung, und der Keitelsche Madrigalchor München-Gladbach ließ Lieder aus Finnland, Norwegen, Schweden erklingen, deren ursprüngliche Frische entzückte.

In der Reihe „Musik unserer Zeit" räumte man eine eigene Sendung dem jungen Kölner Walter Hammerschlag ein, der als zweifacher Preisträger des derzeitigen Wettbewerbs des Reichssenders Köln sich rasch einen Namen gemacht hat. Fünf romantische Gesänge für Bariton erwiesen den gesund empfindenden, formal gereiften Musiker, und nicht minder die unter dem Titel „Stimmungen" zyklisch zusammengefaßten Klavierstücke dringen in die Tiefe, ohne doch dem Klanglichen und Klavieristischen etwas schuldig zu bleiben. Daniel August Schmidt als Sänger und Erich Rummel als Pianist halfen den Werken dieses zukunftsreichen Komponisten, der im Gegensatz zu so manchem seiner Altersgenossen sich Zeit zum Ausreifen läßt, zur schönsten Wirkung. Der Reichssender Köln, insbesondere sein Abteilungsleiter Hellmuth Riethmüller, selbst ein glänzend begabter und unbeirrt von Tagesströmungen schaffender Musiker, hat das Verdienst, immer wieder auf Hammerschlag hingewiesen zu haben.

Die 550-Jahrfeier der Kölner Universität, zu der auch der Reichsminister Rust erschienen war, gipfelte musikalisch in einem Festkonzert, das in der vollbesetzten Messehalle Dozenten und Studenten aus aller Welt beisammensah. Edwin Fischer, vor längerer Zeit zum Ehrendoktor dieser Anstalt erhoben, spielte unter GMD Prof. Eugen Papst das B-dur-Konzert von Brahms in stilistisch vollendeter Form, und Brahms, der ja bei Lebzeiten zu Richard Wagners (berechtigter) Entrüstung mit der Begründung, er sei der „erste ernste deutsche Musiker der Zeit" das Ehrendoktorat von Breslau erhielt, war nochmals auf dem Programm vertreten und zwar mit seinen achtstimmigen „Fest- und Gedenksprüchen", die er seiner Vaterstadt Hamburg als Dank für das Ehrenbürgerrecht zueignete. Hier erwies sich der Gürzenichchor als der schwierigen Aufgabe vollauf gewachsen, und ebenso kam Händels „Hallelujah" zur schönsten Entfaltung. Mit Beethovens Egmont-Ouvertüre leitete der Dirigent das wohlgelungene Konzert ein. Für die nächste Spielzeit verspricht Papst an Neuheiten Rossinis Sinfonie „Die Seidentreppe", die 2. Sinfonie von Sibelius, Robert Schumanns nachgelassenes Violinkonzert, Pfitzners neues Duo, Trapps 5. Sinfonie, Bresgens Suite, Malers Vlämisches Rondo, Graeners Turmwächterlied, Blachers Konzertante Musik und Gottfried Müllers „Abschied von Innsbruck". — In mehreren Konzerten zeigte die Staatliche Hochschule für Musik gereifte Leistungen ihrer Meisterschüler auf. So stellten sich u. a. zwei Dirigentenschüler Papsts: Barndorf und Felgner in Werken von Beethoven und Brahms, die Phi-

lippischülerinnen Bosenius, Gnehm und Baumann, der Kompositionsschüler Jarnachs Wenderoth mit einer „Feierlichen Musik für Orgel und Orchester", der Zitzmannschüler Rudi Hauck als Geiger und der Orgelschüler Prof. Michael Schneiders Hans Werner mit vorzüglichen Leistungen vor und warben erneut für das Ansehen dieser, seit 100 Jahren als musikpädagogischer Mittelpunkt des Westens wirkenden Anstalt. — Die sommerliche Übergangszeit wurde durch kammermusikalische und serenadenmäßige Veranstaltungen unter tätiger Teilnahme der Stadtverwaltung überbrückt. So zeigte Prof. Schneider neue Orgel- und Chormusik in einer Abendfeier der Karthäuserkirche, wobei Hermann Schröder, Fr. Micheelsen, David, Pepping zu Worte kamen und die Singgemeinde Oberhausen unter K. H. Schweinsberg gediegene Mithilfe leistete. Die einheimische Sopranistin Lore Schröter brachte Bachsche und Händelsche Arien unter Heranziehung von Cembalo und Blockflöten zur wirksamen Wiedergabe, desgleichen Geistliche Volkslieder des Kölners Albert Schneider und solche Paul Wibrals auf Texte von Martin Greif und Gottfried Keller, gut empfundene und sicher gestaltete Arbeiten. Paul Juons Bratschensonate wurde von Hilde Heydt-Berlin famos dargeboten. Im Museum für altkirchliche Kunst brachte das Kunkelquartett zusammen mit dem ausgezeichneten Flötisten Fritzsche neben Haydn und Mozart eine allerliebste, edelste „Unterhaltung" bietende Serenade Beethovens vor dem trotz sommerlicher Wärme übervollen Saale. Und in der Engelbert Haas-Musikschule bewährten sich Studierende der Meisterklasse des Direktors Heinz Schüngeler (Ilse Dülberg und Therese Kannen) als stilsichere Interpretinnen der Chopinschen Präludien sowie Käthe Hoeter (Alt) als gediegene Liedsängerin.

Das Opernhaus beschloß seine Spielzeit durch die Erstaufführung der Oper „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Graener. Das 1914 entstandene klangschöne und dramatisch fesselnde Werk erzielte unter Eugen Bodarts Leitung mit den ersten Kräften des Hauses einen nachhaltigen Erfolg. An neuen Aufgaben verspricht das Haus für die nächste Zeit: „Remous" von van Durme und „Seevolk" von Gilson, beides vlämische Werke, dazu Mark Lothars „Schneider Wibbel", Paul Linckes „Frau Luna" und Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich", als Einleitung der Herbstzeit aber Pfitzners „Palestrina", der auch in Antwerpen im Rahmen eines Gastspiels erklingen und von großer deutscher Kunst zeugen soll.

Im Reichssender Köln erlebte man die wirkungsvolle Uraufführung der, von Goswin Gath mit neuem Text versehenen „Rosamunde" Franz Schuberts, die auch für die Bühne erwünschte Wiederbelebungsmöglichkeiten verspricht, weiter Max Regers viel zu selten gehörte Serenade, Rilkelieder von Hans Haaß (mit Marie Unkel als Solistin), stimmungsvolle Tondichtungen, dann die in Frankfurt beim Tonkünstlerfest aus der Taufe gehobenen „Carmina burana" von Carl Orff, Lothringer Volkslieder, vom Germanistenchor der Bonner Universität unter Dahmen stilkundig vorgetragen, heitere Schubertlieder (Prof. Stadelmann) und ein modernes, nachromantisch farbiges Klavierquintett des Italieners Longo (mit Therese Pott am Klavier).

# Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

## Sommerliche Musik.

Nicht nur die Menschen zeigen im Frühjahr und Sommer die Neigung, aus geschlossenen Räumen ins Grüne zu wechseln; die Musik als getreue Dienerin des Menschen folgt diesem Zuge ins Freie; sie entwickelt in diesen Monaten eine bemerkenswerte Strebekraft vom Stadtzentrum hinweg nach dem „Haus der Kultur", dem „Gohliser Schlößchen", nistet sich dort im Park ein und findet bei diesem Tun den offensichtlichen Beifall der musikliebenden Leipziger, die sich zu den Serenaden und Freilichtaufführungen in großer Zahl einfinden. Das ist auch begreiflich; denn man mag noch so oft die Parkveranstaltungen besucht haben: immer wieder wird man völlig eingefangen durch den wundervollen Zusammenklang von Musik und Mensch, Kultur und Natur, der dem Kunsterleben hier einen so besonders eigenwertigen Charakter verleiht.

Die Städtische Oper stellte Webers heiteren Einakter „Abu Hassan" vor die Rückfront des Schlößchens, deutete die türkische Umwelt des Werkes durch einige Requisiten an, kostümierte die Darsteller orientalisch — und der abklingende Barock des Schlößchens wie die exotische Welt der Oper verschmolzen völlig zu einem harmonischen Gesamteindruck. Man hat nicht das mindeste Gefühl des Unbehagens, wenn am Schluß der Kalif mit Gemahlin auf den Altan des Schlosses tritt und den Knoten löst. In diesem Einakter Webers, der gewiß von Mozarts „Entführung" herkommt, klingt doch auch irgendwie das Schäferspiel des Barock nach, in dem ein Gesellschaftskreis von Menschen nur sich selbst auf der Bühne sah oder spielte, auch wenn er sich maskierte und verkleidete. Ein Stilbruch zwischen Barock und Exotik konnte bei dieser Einstellung natürlich nicht entstehen, und das kam dem heiteren Spiel von Abu Hassan und seiner jungen Frau zugute, als es vor der Rückfront des Gohliser Schlößchens abrollte. Wolfram Humperdinck sorgte für einen lebendigen Ablauf des Geschehens, in dem Alfred Bartolitius die Titelrolle mit der ihm eigenen darstellerischen Sicherheit durchführte und in dem die neuverpflichtete Soubrette Lore Eckardt ihre vielversprechende Begabung unter Beweis stellte; sie hat durchaus das Zeug dazu, bei intensiver Weiterarbeit einmal in die Spitzenklasse ihres Fachs einzurücken. Für die Komik des Omar brachte Georg Frigge die entsprechende Spielweise mit, Schauspielkräfte verkörperten die Sprechrollen. Die musikalische Leitung besorgte zuverlässig Wolfgang A. Allio. Zwei Tanzspiele umrahmten den Einakter; das erste, nach der sechsten Serenade von Mozart, unterschätzte durch seine Primitivität allerdings wesentlich die Ansprüche, die man an das Ballett einer Großstadtbühne stellen darf.

Die Serenaden werden zumeist vom Leipziger Kammerorchester unter Sigfried Walther Müller ausgeführt; die Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhundert als das gegebene Stoffgebiet für diese Veranstaltungen erfährt hier eine liebevolle Pflege und ist mit zahlreichen Werken verschiedener Komponisten dieser Zeit vertreten. Doch geschieht auch mancher Vorstoß ins Zeitgenössische, wie es überhaupt in diesem Rahmen den Gegensatz „Bewährtes Alte" und „Zeitgenössisch" nicht gibt. Die Tatsache, daß zeitgenössische Musik in der Werkfolge steht, wirkt sich keineswegs im abschreckenden Sinne aus, und dies ist ein nicht zu unterschätzender Vorzug dieser Serenaden. Der Rahmen, die Veranstaltung als solche ist für den Besucher die Hauptsache; er erwartet, daß Musik geboten wird, die in diesen Rahmen paßt; er fragt aber nicht, ob es sich um ältere oder zeitgenössische Musik handelt. So fügten sich die Handwerkertänze von Gerhard Maaß ohne weiteres einer Werkfolge „Klassische Unterhaltungsmusik aus drei Jahrhunderten" ein, und die vom Orchester und der Kantorei des Landeskonservatoriums bestrittene Serenade konnte es mit Erfolg wagen, ausschließlich zeitgenössische Werke herauszustellen. Das Orchester unter Walther Davisson musizierte vollendet Paul Graeners Suite „Die Flöte von Sanssouci" sowie Hermann Grabners prachtvolle „Perkeo-Suite" für Bläserorchester; die Kantorei unter Johann Nepomuk David wiederholte Gesänge von Helmut Bräutigam und Wolfgang Hiltscher, die bereits in einem Konzert der letzten Monate und während der Reichsmusiktage in Düsseldorf erklungen waren. Sowohl Bräutigams „Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor nach altgriechischen Dichtungen" wie Hiltschers „Drei Gesänge für fünfstimmigen Chor nach Dichtungen Neidharts von Reuental" haben ihren Hauptvorzug in der sicheren, dabei phantasievollen Beherrschung des Chorsatzes. Die beiden jungen Komponisten machen allerdings reichlich von dem — nicht zu bestreitenden — Vorrecht der Jugend zum Experiment Gebrauch, denn Bräutigam treibt die Schwierigkeit bis an die Grenze des Ausführbaren, wodurch manchmal der Text unter der Musik zerflattert, und der Chorsatz Hiltschers ist so kunstvoll bepackt, wie es diesen volksliedhaften Gebilden Neidharts doch nicht ganz angemessen ist — ein Eindruck, der sich durch das mehrmalige Hören nur verstärkt. Das Solo in dem letzten Chor von Bräutigam führte Philine Franke mit ihrem goldklaren Koloratursopran aus.

S. W. Müller vermittelte weiterhin eine kennenswerte Neuheit aus dem 19. Jahrhundert, von keinem Geringeren als von — Brahms! Neu ist allerdings nur die instrumentale Form des Werkes, denn die „Liebeslieder-Walzer" Werk 52 für vier Solostimmen und Klavier vierhändig sind ja zur Genüge bekannt. Brahms hat selbst acht Walzer aus dieser Reihe für

Orchester instrumentiert (die Handschrift liegt auf der Musikbibliothek Peters in Leipzig), hat diese Fassung aber aus heute nicht mehr genau faßbaren Gründen der Öffentlichkeit vorenthalten. Künstlerischer Art können diese Hindernisgründe aber nicht gewesen sein; dies bewies die Aufführung des Werkes, das auch in der Orchesterfassung eine in sich geschlossene, überzeugende Leistung darstellt und dazu noch Unterhaltungsmusik feinster Art ist, die hoffentlich bald durch den Druck allgemein zugänglich und spielbar gemacht wird. Größere Besetzung des Streichorchesters, als sie bei der Uraufführung in der Serenade vorhanden war, ist für die richtige klangliche Wirkung allerdings unerläßlich.

Eine Serenade mit dem Leipziger Kammerorchester leitete Hermann Abendroth, dessen Musizieren mit kleinem Orchester immer ein besonderer Genuß ist, was sich auch diesmal wieder an Werken von Haydn, Christoph Förster und Mozart zeigte. An einem anderen Abend sang der Leipziger Universitätschor unter Friedrich Rabenschlag stilsicher alte Chorlieder und Gesänge. Auch die Sonderserenade des Stadt- und Gewandhausorchesters unter GMD Paul Schmitz bleibe wegen ihres feinsinnigen Musizierens nicht unerwähnt; Mozarts Hornkonzert in der Wiedergabe durch Wilhelm Krüger zu hören bedeutet immer wieder ein Erlebnis.

Gegenüber dieser Musikfülle im „Haus der Kultur" treten die wenigen Veranstaltungen im Innern der Stadt naturgemäß etwas zurück. Als letztes Konzert der Kantorei des Landeskonservatoriums bot Johann Nepomuk David einen Bachabend in der Nikolaikirche. Ein sorgfältig vorbereitetes und sicher durchgeführtes Konzert veranstaltete der Leipziger Universitätschor unter Friedrich Rabenschlag in der Aula der Universität; es gipfelte in Bachs weltlicher Kantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan", brachte aber auch alte Chormusik und Zeitgenössisches: Ernst Peppings a cappella-Chorreihe „Das gute Leben", in der sich die Vertonung von C. F. Meyers „Bemeßt den Schritt" als am meisten inspiriert erweist, und Gesänge von Hugo Distler, unter denen „Ich brach drei dürre Reiselein" durch seine schöne, schlichte Melodik besonders hervorstach.

Das Neue Theater beendete seine arbeitsreiche Spielzeit 1937/38 mit einer im großen Ganzen recht gelungenen neuen Bühnengestaltung von Flotows „Martha" und leistete mit dieser biedermeierlichen, aber doch immer ansprechenden Oper einen ebenfalls ausgesprochen sommerlichen Beitrag zur Leipziger Musik der letzten Wochen.

## Musikalischer Streifzug durchs Leipziger Land.

In Rötha fing es wohl an: da „entdeckte" man vor einigen Jahren die „Silbermänner", die Barockorgeln in der Georgen- und Marienkirche, rettete sie vor dem Verfall und begann, sich an dem herrlichen Klang dieser königlichen Instrumente wieder zu erfreuen. Und nicht lange dauerte es, da merkte der erstaunte und angenehm überraschte Leipziger, daß seine überlieferungsreiche Stadt ein musikalisches Hinterland hat, daß Westsachsen eine Musiklandschaft darstellt, die auch außerhalb der Großstadt künstlerische Kostbarkeiten birgt. Störmthal und Wechselburg folgten (unvergessen ist heute noch die Weihe der neuerstandenen Bachorgel zu Störmthal im Jahre 1934), die Orgel in dem kleinen Stöntzsch bei Pegau wurde ihrem Dornröschenschlaf entrissen, und am 26. Juni führte der Eisenbahnzug eine immerhin stattliche Schar Leipziger Musikfreunde in Richtung Bad Lausick, wo die „Gemeinschaft der Freunde und Förderer des Gohliser Schlößchens" in Verbindung mit der Konzertdirektion Leipzig die Weihe der wiederhergestellten Barockorgel in der Kirche des Bad Lausick benachbarten Dorfes Steinbach vornahm. Die Gemeinschaft führt damit die schöne Aufgabe weiter, die früher von der ehemaligen Kulturpolitischen Abteilung der NSDAP und dann von der NS-Kulturgemeinde geleistet wurde: Die Betreuung und Wiederherstellung der wertvollen alten Orgeln im Leipziger Land. Nach dem Bachfest im April hatte man schon Gelegenheit gehabt, die Orgeln von Rötha, Störmthal und Wechselburg an einem Tage zu hören, und nun schloß sich das neuerstandene Werk von Steinbach dem Ring alter Orgeln im Leipziger Land vollwertig an. Die verständnisvolle Großzügigkeit der Kirchpatronin, Frau Anna Pagenstecher, ermöglichte eine durchgreifende, jedoch streng stilgerechte Erneuerung durch die Orgelbauanstalt Hermann Eule-Bautzen, die auch vortrefflich gelungen ist. Die Orgel stammt aus den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts; der Erbauer der zunächst ein-

manualigen Orgel ist nicht bekannt, Silbermann scheidet aus verschiedenen Gründen aus. 1771 fügte der Hubertusburger Orgelbauer Zöllner ein zweites Manual hinzu. Die Orgel hat im ersten Manual sieben Stimmen, im zweiten fünf Stimmen, im Pedal zwei Stimmen. Sie steht über Altar und Kanzel und bildet mit diesem zusammen eine innenarchitektonisch schöne, geschlossene Einheit. Der Spieltisch steht frei, so daß der Spieler in den Kirchenraum blickt. Die auch bei dieser Barockorgel wahrhaft großartigen klanglichen Möglichkeiten, die Ausgeprägtheit jedes einzelnen Registers, die den Raum fast sprengende Fülle des Tutti zeigte nach den Weihereden Günther Ramin in meisterlicher Weise auf, durch Werke von Bach, Böhm und Buxtehude, schließlich durch eine eigene Improvisation über den Choral „Sollt ich meinen Gott nicht singen". Es war eine Stunde, die ins Innerste griff, und als klingendes Zeugnis des mitteldeutschen Barock, dieser großen künstlerischen Epoche in der Geschichte unserer sächsischen Heimat, wird die Orgel von Steinbach in Zukunft ebensowenig zu überhören sein wie ihre bereits bekannten Schwestern im Leipziger Land.

Am gleichen Tage wie auch am folgenden Mittwoch flog das Musikwissenschaftliche Institut der Universität nach einer anderen Richtung des — im weiteren Sinne genommen! — Leipziger Landes aus, um eine durch die Vergangenheit geweihte Kulturstätte für seine löblichen Bestrebungen nutzbar zu machen: das Goethe-Theater zu Bad Lauchstedt, das durch seine engen Bindungen an die Weimarer Klassik, doch auch durch eine kurze Dirigententätigkeit Richard Wagners im Sommer 1834 den Literatur- und Musikkennern wie den Heimatfreunden lieb und wert ist. Prof. Dr. Helmut Schultz versteht es, den dortigen Opernaufführungen des Musikwissenschaftlichen Instituts dadurch ein besonderes Gepräge zu geben, daß er wertvolle, aber unbekannte Werke der Vergangenheit aufspürt und sie der Erprobung auf Lebensfähigkeit und Bühnenwirksamkeit unterzieht. Das kam diesmal mit überraschendem Erfolg dem heiteren Einakter „Ein Abenteuer" des Wiener Juristen und Staatsbeamten Johann Vesque von Püttlingen zugute, der als Komponist den Decknamen Johann Hoven führte. Prof. Schultz hat den Text, der ein Liebesabenteuer Karls des Zweiten von England mit der Frau eines seiner Untertanen sowie seinen schließlichen großmütigen Verzicht zum Vorwurf hat, etwas überarbeitet, so daß ein leichter Staub sich von dieser Seite aus nicht mehr über die Musik legt, die ein Komponist geschrieben hat, der um die Ausdrucksmittel der Opernmusik seiner Zeit genau Bescheid wußte, aber nicht im Sinne eines Zusammenraffers, sondern als wirklicher Gestalter. Denn dieser reizende Einakter hat eines, was im Opernschaffen der Gegenwart selten ist: er hat Rollen, d. h. scharf gesehene und musikalisch klar gefaßte Menschentypen, die in ihrer Gesamtheit und in ihrem Zusammenspiel ein auch heute noch überzeugendes Werk ergeben. Außerdem hat dieser Wiener Komponist des 19. Jahrhunderts Einfälle. Kurzum: in jedem Einakterabend einer ständigen Bühne würde dieses Werk in Ehren bestehen und seinen Eindruck auf die Besucher nicht verfehlen.

In Lauchstedt wurde auf der Bühne recht beachtlich gesungen und gespielt. Fritz Wenzel als König und Anna Maria Augenstein als Katharina erfreuten durch schöne, ausgeglichene Leistungen, doch seien auch Erich Seipel als Turial und Herbert Bartel als Buffodarsteller nicht vergessen. Es spricht für den Wert dieses Werkes, daß es selbst das voraufgegangene Singspiel Schuberts „Die Zwillingsbrüder" zum Verblassen brachte; dies ist nun allerdings auch stark Gelegenheitswerk und ist wohl vor allem der tragenden Doppelrolle halber geschrieben, in der Heinz Carls ein recht beachtliches Spieltalent entwickelte. Siegfried Lehnert erprobte sich als geschickter Spielleiter, die musikalische Leitung besorgte Prof. Schultz.

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Ein künstlerisches Ereignis von besonderer Art und Größe bildete die Uraufführung des Oratoriums für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Franz Schmidt „Das Buch mit sieben Siegeln". Es ist der Gesellschaft der Musikfreunde zu ihrem 125jährigen Bestandsjubiläum gewidmet. Der Komponist unternimmt es darin, die Apokalypse des Johannes als Ganzes zu vertonen; er gestaltete, wie er selbst bemerkt, die gewaltige biblische Vision in einer

Form, die alles Wesentliche womöglich im Wortlaute beibehielt und dabei die riesenhaften Dimensionen der Dichtung auf faßbare Maße brachte, ohne daß der innere Zusammenhang des Gesamtbaues darunter gelitten hätte. Da ich über die textliche Gestaltung des Oratoriums bereits im Maiheft 1937 unsrer ZFM ausführlich gesprochen habe, habe ich hier nur mehr über die Musik und die Uraufführung zu berichten. Franz Schmidt konnte als Schöpfer von religiöser Musik bisher bloß durch seine Orgelwerke angesprochen werden, während der Schwerpunkt seines Schaffens auf dem Gebiet der Sinfonie liegt, auf dem er heute in Österreich unbestritten als einer der führenden schöpferischen Geister anzusehen ist. Seiner Musik ist aber die religiöse Tiefe sozusagen imman, weil sie von absoluter Größe ist. Auf höchster künstlerischer Reife stehend, verklärt in der Bezwingung alles technischen Könnens, ist sie freilich nicht von der Art, die sich dem Zuhörer leicht anschmiegsam zu eigen gibt: er selbst muß ihr entgegenkommen, um sie werben, in ihren Geist einzudringen trachten — wie es bei der Musik aller großen Tonmeister ist. Den sich ihr willig hingebenden Zuhörer aber erfüllt sie mit der hinreißenden Gewalt ihrer neuen Tonsprache. Schon die Verteilung der Klangkörper in dem neuen Werk ist originell gedacht: dem Orchester fällt — neben dem vorwaltenden vokalen Bestandteil — zwar keine untergeordnete, aber auch keine absolut vorherrschende Rolle zu; „es begleitet durchgehend im hochdramatischen Stil, hat auch gelegentlich tonmalerische Aufgaben zu lösen, dagegen hat es keine selbständigen sinfonischen Sätze, wie Vor- und Zwischenspiele auszuführen. Diese sind vielmehr der Orgel zugeteilt, die in diesem Werke grundsätzlich als souveräner Klangkörper behandelt wird und nicht etwa bloß im Orchester mitwirkt". So ergibt sich für die Musik ein innerer Zusammenhang, der dem prägnanten Aufbau des Textes völlig entspricht und keine Abtrennung einzelner Teile gestattet. Von den Solopartien ist die bedeutendste die „Stimme des Herrn". Sie ertönt dreimal: gleich zu Anfang zur Berufung des Johannes, im I. Teil zur Besänftigung des Aufruhrs im Himmel und im II. Teil zur Verkündigung der Heils- und Gnadenbotschaft. Diese große Rollenaufgabe war bei der Wiener Uraufführung Josef von Manowarda zugefallen, dessen so lange bei uns vermißte herrliche Baßstimme und tiefe Künstlerschaft hier doppelt ergreifend wirken mußten. Das Klageduett zwischen Mutter und Tochter über die ausgebrochene Hungersnot sangen Erika Rokyta und Enid Szantho, das Duo der beiden Überlebenden auf dem Leichenfelde Anton Dermota und Manowarda. Eine Partie von besonderer Wichtigkeit und die eigentlich führende des Werkes ist die des Johannes; er hat in zwei mächtigen Anreden am Beginn der beiden Teile Begrüßung und Abschied auszusprechen und dazwischen, ähnlich wie der Evangelist im klassischen Oratorium, das verbindende und erklärende Wort durch seine Offenbarungen zu geben. Rudolf Gerlach aus München leistete in dieser großen und schwierigen Rolle durch die Kraft und den Wohllaut seiner modulationsfähigen Stimme Anerkennenswertes. Zwei von den ausführenden Künstlern müssen noch besonders hervorgehoben werden: Franz Schütz, dem wir als Interpreten der Orgelwerke Schmidts seit langem bewundernden Dank zollen, und der mit der Art des Schmidtschen Schaffens vertraut ist wie kein zweiter: ihm war an dem neuen Werk die vorhin angedeutete Hauptaufgabe zugefallen, die der Orgel darin zukommt, und die er mit gewohnter Meisterschaft bewältigte; der zweite ist Oswald Kabasta, der Dirigent der Aufführung; Kabasta, dem wir seit je als dem Förderer und Wegbereiter für das zeitgenössische Musikschaffen zu Dank und Anerkennung verpflichtet sind, hat hier seine hohen Fähigkeiten als einfühlsamer nachschaffender Künstler aufs neue und glänzendste erprobt, indem er das schwierige Werk in unermüdlicher Studienarbeit und durch die überlegene Dispositionskraft seines berufenen Dirigententums zum vollen Erfolg führte. Ihm zur Seite standen die beiden Klangkörper, die an Präzision, Ausdruck und abschattierenden Kontrastwirkungen das Höchste leisteten: der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und das Orchester der Wiener Sinfoniker. Franz Schmidt, der hier ein Werk eigenster Art und Anlage geschaffen hat, wurde stürmisch gefeiert; er und die Mitwirkenden mußten immer wieder für den Jubel der begeisterten Zuhörer danken.

Ein zweites Ereignis hochbedeutsamer und weithin wirkender Art im Wiener Musikleben bildete die hier abgehaltene 5. Reichstheater-Festwoche. Der „Rosenkavalier" machte den Anfang der vorgeführten musikalischen Bühnenwerke, die urwienerische Lustspieloper des deutschen

Altmeisters Richard Strauß, von Karl Böhm mit der ihm eigenen Verve und künstlerischen Durchdringung dirigiert und von auserlesenen Solisten verkörpert: Anni Konetzni als Feldmarschallin, Jarmila Nowotna als Oktavian, Esther Rethy als Sophie, Fritz Krenn als Baron Ochs, aber auch in den kleineren Rollen exquisit besetzt, sodaß sich eine wahre Musterleistung ergab, die der Wiener Staatsoper ihren großen Tag und vielfache Ehren einbrachte. Die zweite Festvorstellung galt „Figaros Hochzeit", dargebracht in dem intimeren Rahmen des Redoutensaales; auch sie leitete Karl Böhm beschwingt und durchaus im Geiste der Mozartschen Lustspieloper. Zwei Gäste waren dabei beschäftigt, die er sich vom Dresdener Opernhause mitgebracht hatte: den anmutigen graziös-zierlichen Pagen Cherubin in Martha Rohs und den vorzüglichen Figaro des Herrn Paul Schöffler. Am dritten Opernabend wurde Straußens „Zigeunerbaron" die Ehre zuteil, unter die Festopern eingegliedert zu werden — ist doch die Straußsche Operette, und nicht nur diese allein, schon seit längerer Zeit an unsrer Oper salonfähig geworden. Hier zeigte Dr. Karl Böhm abermals so recht die Universalität seiner Dirigentenfähigkeiten, indem er die Philharmoniker zu den hinreißendsten und klangseligsten Hochleistungen anfeuerte. Und auch hier hatte wieder ein Gast, Karl Friedrich von der Oper in Düsseldorf, Teil an der ausgezeichneten Gesamtwirkung und an den Erfolgen. Den Abschluß der Festspielwoche bildete dann eine von Staatsrat Heinz Tietjen szenisch wie musikalisch geleitete Aufführung des „Lohengrin". Auch sie war selbstverständlich durchaus mit ersten Kräften besetzt, unter denen wir manchen lieben Bekannten und einstigen Angehörigen des Wiener Hauses begrüßten, Josef von Manowarda als König Heinrich und Franz Völker als Lohengrin. Der unerhörten, traumhaft schönen stimmlichen Leistung des Letzteren war in Maria Müller die ebenbürtigste und glaubwürdigste Elsa als Partnerin beigegeben, ihnen beiden als imponierende dämonische Gegenspieler Jaro Prohaska und Margarete Klose als Telramund und Ortrud. Der stimmlichen Pracht solcher Solisten entsprach aber auch die des aufgewendeten Chores, zu dem sich der Berliner und der Wiener Staatsopernchor vereinigt hatten; es ergab sich dabei ein Klangkörper von solcher Fülle und Macht, zugleich von einer geradezu verblüffenden mimischen und Bewegungsregie, daß hier wohl zum erstenmale das Drama in seiner ganzen, jeden Einzelnen wie die Gesamtheit erfassenden Spielgröße als lebensvolle Handlung wiedergegeben war.

Die in Wien bislang unbekannte Jugendoper Puccinis „Die Willis", die von der Rache der toten Geister (= der Willis) an dem ungetreuen Geliebten erzählt, war der Gegenstand einer Schüleraufführung auf der Opernbühne der Wiener Musikakademie. So gewagt das Experiment aussehen mochte, so muß man doch sagen, daß es geglückt ist. Von Prof. Wilhelm Klitsch wirkungsvoll inszeniert, von Dr. Robert Kolisko mit Umsicht und Sorgfalt dirigiert, und unterstützt durch die choreographische Ausdeutung des berühmten „Gespensterballetts" im 2. Akt durch Frau Prof. Grete Wiesenthal, ergab die Aufführung mit den verwendeten, an den beiden Abenden abwechselnden jungen Gesangskräften einen hübschen Beweis für die in der Akademie geleistete gute Arbeit.

Eine Komposition, die heute, nach 75 Jahren, ihrer künstlerischen Absicht und Anlage nach als hochaktuell angesehen werden müßte, führte Julius Lehnert mit dem Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde in einer „Orchesterprobe vor geladenen Gästen" vor: die große 5sätzige Programm-Sinfonie „An das Vaterland" von Joachim Raff. Sie war im Jahre 1863 von der Gesellschaft der Musikfreunde mit einem ersten Preise gekrönt und durch Josef Hellmesberger senior erstmalig aufgeführt worden. Der Komponist erläuterte seine Absicht durch ein ausführliches „Programm", das in den fünf Sätzen auf die seelische und charakterliche Anlage des deutschen Menschen Bezug nimmt, seine gedankliche Besinnlichkeit, Volksverbundenheit (durch Jagd, Lied und Tanz), Häuslichkeit und andere wertvolle Eigenschaften in stimmungsvollen musikalischen Bildern zu malen strebt, dann aber in energischsten Tönen die große nationale Forderung erhebt: die vom Erbfeind noch stets vereitelte Einheit des deutschen Vaterlandes kraftvoll zu erzwingen: über der Zerrissenheit des Gesamtvaterlandes erhebt sich ihm die Hoffnung auf einen „neuen sieggekrönten Aufschwung des Volkes zu Einheit und Herrlichkeit!" Man wird zugeben müssen, daß wohl kein Programm einer künstlerischen Schöpfung heute zeitgemäßer sein könnte als dieses. Leider aber hat die schöpferische

Kraft Raffs zur reſtloſen Bezwingung dieſes großen Vorwurfs nicht ausgereicht, vor allem iſt die Ausführung viel zu lang und langatmig; erſt mit dem angedeuteten nationalen Aufſchwung, der durch das Zitat der bekannten Reichardtſchen Melodie zu Arndts Freiheitslied „Was iſt des Deutſchen Vaterland?" gegeben und muſikaliſch durchgeführt wird, iſt das angedeutet, worauf es bei der ganzen Kompoſition hätte ankommen müſſen: auf die mitreißende Gewalt der Muſik. Immerhin war der Abend ein lehrreicher. Auch brachte er, neben der Raffſchen Sinfonie, noch zwei andere bemerkenswerte Werke: ein zügiges, von ſchönen melodiſchen Einfällen getragenes einſätziges Klavierkonzert von Leopold Welleba, in deſſen Solopart ſich Hans Weber abermals wie ſchon ſo oft auszeichnete, und eine „Papageno-Fanfare" für Blechbläſer von Heinrich Schöny — ein intereſſantes, feſſelndes und gut gearbeitetes Stück, in deſſen thematiſchem Verlauf gegen den Schluß das Papagenolied verarbeitet iſt und immer ſtärker durchdringt.

Das Beſtreben, in meinen Berichten möglichſt vollſtändig zu ſein, macht es mir zur Pflicht, nachträglich einiges zu ſtreifen, was ſchon ein paar Wochen zurückliegt. So einen Abend „Muſik aus der Steiermark". Ein wirkungsvolles, wenn auch nicht problemloſes Stück iſt Arthur Michls Quintett für Streicher und Oboe, das uns Walter und Armin Kaufmann (Geigen), Joſef Vacz (Bratſche), Hans Czegka (Cello) und Hans Kameſch (Oboe) erſtmalig vorführten; unter den Liedern möchten wir denen von Joſef Kolleritſch wegen ihrer kunſtvoll ausgeführten Begleitung, denen von Anton Pacher wegen des ihnen eigenen Schwunges, und denen von Ernſt Ludwig Uray, weil ſie den tiefen Dichtungen wirklich eine angemeſſene, geiſtvolle und charakteriſtiſche Muſik zugeſellen, den Vorzug geben, ohne daß damit die der andren vorgeführten jüngeren Tondichter (Fritz Kappel, Max Guſſek und Leopold Suchsland) geringer eingeſchätzt ſeien. In die Wiedergabe teilten ſich Eliſabeth Oberhauſer, die ihren ſchönen hohen Sopran mit großer Leichtigkeit handhabt, und der bewährte Meiſterſänger Elemer von John, beide in ihren z. T. ſchwierigen Aufgaben prächtig einfühlſam begleitet von Fritz Kuba. Eine feine Arbeit ſtellen die „Sechs ſteiriſchen Tänze" für Klavier von Hans Holenia dar, meiſt dreiteilige, durch Trios kontraſtierend ſich abhebende Stücke, voll ſchöner Einfälle, in denen auch das dörperliche Moment mit mannigfachen volkstümlichen Anklängen gerne in das Gebiet des zart Verſonnenen hinüberleitet und in ſelbſtändig verzweigter Stimmführung ausgearbeitet zum brillanten Schluß führt; die Stücke wurden von Margit Sturm nach allen Gefühlsmomenten erfaßt und mit edelſtem Ausdruck geſpielt.

Die Wiener Akademiſche Mozartgemeinde feierte ihren 25jährigen Beſtand mit einer Feſtſerenade, die im Hofe des Deutſchen Ritterordens ſtattfand, mit einer Aufführung der Kantate „Davidde penitente". Die Wahl dieſes Feſtſtücks war beſonders glücklich, denn das Werk, das auf eine Umarbeitung der berühmten c-moll-Meſſe zurückgriff, iſt für Mozarts Hinwendung von der italieniſchen Melodieſeligkeit zu der durch die genauere Bekanntſchaft mit Bach und Händel vermittelten norddeutſchen kontrapunktiſchen Strenge bezeichnend; ſtellt es ſomit entwicklungsgeſchichtlich ſozuſagen einen Wendepunkt dar, ſo bezeichnete auch das Lokal, in dem die Feſtaufführung ſtattfand, einen Wendepunkt im Leben Mozarts, denn hier, im Hauſe des Deutſchen Ritterordens, war der entſcheidende Bruch Mozarts als biſchöflichen Hoforganiſten mit ſeinem Dienſtherren, dem Salzburger Fürſtbiſchof erfolgt. Das Werk behandelt in 10 Teilen die Seelenzuſtände des bibliſchen Königs und weiſt in allen Teilen dieſe wunderſame Doppelgeſichtigkeit auf, die ihm nur zum Vorteil und zur Vertiefung gereicht hat. Die Aufführung ſtand auf großer Höhe: vor allem durch die Leitung, die in den Händen Oswald Kabaſtas lag und jedes kleinſte Detail ſtilſicher durchgearbeitet hatte, dann aber auch durch die teilhabenden Soliſten Erika Rokyta, Betty Rutgers und Dr. Heinrich Klapſia, durch den verwendeten Männerchor und die hellen Stimmen der Mozart-Sängerknaben, nicht zu vergeſſen das verträumt ſchön muſizierende Orcheſter der Wiener Sinfoniker. Die Aufführung bedeutete nicht allein eine Huldigung für Mozart, den Schutzheiligen der Wiener akademiſchen Mozartgemeinde, ſondern auch eine dankerfüllte Anerkennung für dieſe ſelbſt und ihren Leiter und Begründer Prof. Heinrich Damiſch, der ſie zu einem aus dem Wiener Muſikleben nicht mehr wegzudenkenden Kulturfaktor gemacht hat. An einem voran-

gegangenen Mozart-Kammermuſikabend, um deſſen Gelingen ſich erſte Künſtler wie Wolfgang Schneiderhan und Walther Kerſchbaumer, das Wiener Konzerthausquartett und eine Bläſergruppe unſerer Philharmoniker verdient gemacht hatten, wurde Prof. Damiſch und ſein Werk auch in Anſprachen gefeiert und ihm zuletzt die ſilberne Mozart-Medaille der internationalen Stiftung „Mozarteum“ überreicht. Es iſt nur zu wünſchen, daß es ihm und ſeinen Getreuen beſchieden ſein möge, auch weiterhin für Mozart, aber auch, wie es bisher geſchah, durch die Pflege zeitgenöſſiſcher ſchöpferiſcher Kräfte für die lebende deutſche Muſik in der Oſtmark zu wirken und ſo die Abſichten zu erfüllen, die der Schöpfer hatte, als er den göttlichen Funken in die Seele begabter Menſchen legte und zum immerwährenden Zeichen dafür — einen Mozart erſtehen ließ.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Löſung des Rätſel-Kanons

Von Th. W. Werner, Hannover (Aprilheft).

Erſter Kanon

Zweiter Kanon

Die Aufgabe hat diesmal unſeren Rätſelfreunden viel Kopfzerbrechen bereitet! Unter den eingegangenen Löſungen (wobei wir auch alle jene als richtig bewertet haben, die eine, wenn auch abweichende, jedoch im Rahmen der Aufgabenſtellung durchaus mögliche Löſung verzeichneten) entſchied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Irma Weber, Heidelberg;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Muſiklehrer Heinrich Münz, Waldshut i. B.;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Lehrer Rudolf Kocea, Wardt bei Xanten und

je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Hans Bartkowſki, Berlin; Anneliese Gibhardt, Jena; Domorganiſt Heinrich Jacob, Speyer und Wilhelm Sträußler, Breslau.

Unſere Dichter verſtummten diesmal vollends! Dagegen hat die Aufgabe eine Reihe unſerer Komponiſten zu mancherei Einfällen angeregt, ſo daß wir noch folgende Einſendungen für eine Sonderprämierung auswählen konnten: das „Kleine Klavierſtück“ zu 2 Stimmen von Organiſt Herbert Gadſch-Großenhain, das dem etwas wiederhaarigen Thema „ſpringlebendiges“ Leben einhaucht; die Verarbeitung des Kanon-Themas zu einer Doppelfuge von Arthur Heinke, die eine reſpektable Arbeit darſtellt; die wohlklingende „Variationenfolge für 2 Bratſchen und Violoncello über das Thema“ von Erich Margenburg-Wittenberg, deren abſchließende Fughetta am Schluß mit der Löſung des Rätſels gekrönt wird; die vortreffliche Fuge für Orgel von Kantor Max Menzel-Meißen, in der das Thema ſauber durch alle vier Stimmen läuft und zuletzt im Baß auch noch in Gegenbewegung erſcheint; das feine, kleine Terzett zwiſchen Sanguiniker, Choleriker und Phlegmatiker, zu dem ſich Georg Straßen-

berger-Feldkirch durch die Aufgabe angeregt fühlte und das in dem jeder Gemütsart zugeteilten Text mit entsprechender Melodie köstliche Einfälle offenbart; die wie immer meisterliche Doppelfuge für 2 Celli von KMD Richard Trägner-Chemnitz. Allen Vorgenannten sei je ein Bücherpreis im Werte von Mk. 8.— zuerkannt.

Je einen Bücherpreis im Werte von Mk. 6.— erhalten: Prof. Georg Brieger-Jena für eine anerkennenswerte Pastorale für Orgel, die nur leider in keinem Zusammenhang zur Rätselaufgabe steht; Karl Meinberg-Hannover für eine vorzüglich gearbeitete „Kanonische Suite" für 2 Violinen mit begleitender 3. Violine, die eine hübsche Gabe für Geiger darstellt; Gymnasialmusiklehrer Ernst Tanzberger-Jena für seine vortreffliche Rätsellösung, die die Nachahmung von rückwärts gelesen eine Sexte tiefer zum Thema kontrapunktiert und je einen 3. Preis endlich im Betrage von Mk. 4.— halten wir bereit für die „Nachahmung" von Lehrer Fritz Hoß-Salach, den „Rätsel-Kanon" von H. Kautz-Offenbach und die „Kinderkantate" von G. Mache-Weißensee. Wir bitten nun um baldige Bekanntgabe aller Wünsche.

Richtige Lösungen sandten ferner noch ein:

Lehrer M. Brieger, Saarau — MD Hermann Langguth, Meiningen — Anneliese Lehmann, Berlin — Amadeus Neßler, Leipzig — H. Oksas, Budwethen — Johannes Przechowski, Berlin — Ernst Schumacher, Emden — Alfred Umlauf, Radebeul.

# Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Karl Schlegel, Recklinghausen.

Aus den Silben:

a — a — a — a — ak — an — ap — ar — ban — baud — bend — bich — bret — can — can — chen — daud — de — de — der — di — di — di — dim — do — do — do — dra — e — e — e — eff — ein — em — en — en — er — es — ford — fu — ga — gail — ge — ge — ge — ge — gel — gel — gie — go — gu — halb — ham — han — i — i — i — in — in — in — in — in — in — in — ka — knab — krei — la — la — lan — lar — le — li — li — li — lied — lo — lu — lus — ma — me — me — men — mi — mi — mu — na — na — nä — ne — neeb — net — ni — ni — ni — ni — ni — no — nus — on — or — ox — phor — pi — pi — pli — qui — ran — re — re — rem — rer — ri — ro — root — sa — satz — sig — sik — sil — so — spon — stru — ta — ta — tal — te — te — tel — ter — tha — thi — ti — ti — ti — to — to — tod — ton — ton — tra — tro — tun — tur — tus — u — um — up — ur — ur — ur — us — va — vo — xo — zei — zet — zi

sind 52 Wörter zu bilden mit folgender Bedeutung (ch = 2 Buchstaben):

1. bekannter Opernkomponist
2. gleich, glatt
3. musikalische Zwischenaktsunterhaltungen bei Schauspielen
4. kirchlicher und Opernkomponist † 1711
5. Nachtanz im Tripeltakt
6. nach Art einer Fuge gearbeitet
7. englischer Organist und Komponist
8. Lobpreisung
9. Messe für die Verstorbenen
10. hervorragender ehem. Bühnentenor
11. Gegensatz zur Vokalmusik
12. Psalmvers
13. Gesang der Troubadouren
14. spanischer Dichter und Tonsetzer
15. Pseudonym von G. Ph. Telemann
16. Textbuch von Opern
17. berühmter Kontrabaßvirtuose
18. aushauchend, ersterbend
19. das kleinste zur Anwendung kommende Intervall
20. Herausgeber der Madrigale Gesualdos
21. bekannter Gesanglehrer †
22. kirchliche musikalische Veranstaltung
23. in Tabulatur bringen
24. Komponist finnischer Lieder
25. bekannter Violinvirtuose
26. Überschrift von Orgelsätzen der englischen Virginalisten
27. erblindeter tschechischer Komponist
28. bedeutender Musikverleger in Bologna (17. Jahrh.)
29. verdienstvoller Museumsleiter
30. Tonbinde-Apparat
31. Komponist und Musikalienhändler in der Schweiz

32. Komponist und Konzertmeister, Nachfolger von Johann Stamitz
33. Tüchtiger Orgelvirtuos †
34. Merkzeichen im Kanon
35. feinsinniger Liederkomponist
36. Fingersatz
37. bekannter französischer Violinist † 1845
38. Zwischenspiel
39. Einklang
40. hervorragender Meister, † 1517 in Florenz
41. zwei Brüder, angesehene Lehrer in Berlin
42. Abkürzung für „abnehmend"
43. Komponist und Musiklehrer
44. englische Universität, die den musikalischen Dr. verleiht
45. instrumentales Eröffnungsstück
46. Hofkomponist und Generalmusikdirektor in Berlin † 1851
47. französischer Chansonettendichter und Komponist
48. amerikanischer Musikkritiker und Übersetzer
49. Organist, Vorgänger von Dietrich Buxtehude
50. Hochzeitsmusik
51. Komponist und Musiklehrer in Frankfurt † 1878
52. bekannter Männerchorkomponist u. Dirigent.

Die Anfangs- und Endbuchstaben der Wörter, nacheinander gelesen, ergeben einen Ausspruch von Richard Wagner über die Melodie.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. November 1938 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Joh. Seb. Bach: 21 Stücke aus seinen Werken für Sopran, Blockflöten und Klavier, bearbeitet von Karl Bettin. Henry Litolff, Braunschweig.

L. van Beethoven: 12 Deutsche Tänze für 2 Violinen und Baß. Herausgegeben von Adolf Hoffmann. (Heft 9 der Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Sergei Bortkiewicz: Marionetten. 9 leichte Stücke für Klavier. N. Simrock, Leipzig.

Cesar Bresgen: Lumpengesindel, Kantate nach dem Grimmschen Märchen für Vorsänger, kleinen Chor, Flöten, Geigen und Baß. Partitur Rm. 2.40, 4 Instrumentalstimmen je Rm. —.40, Chorheft Rm. —.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Marie Dare: „Le lac" für Violoncello mit Klav. J. & W. Chester, London.

Norman Demuth: Badinage für Violine und Klavier. J. & W. Chester, London.

Ludwig Erk — Wilhelm Irmer: Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen. In 14 Heften. Subskriptionspreis für jedes Heft Rm. 1.50. Ludwig Voggenreiter, Potsdam. Eine originalgetreue Wiedergabe der wertvollen und einst grundlegenden Volksliedersammlung, die von allen Freunden des Volksliedes jedenfalls dankbar begrüßt wird.

Richard Flury: Träumerei für 2 Violinen und Klavier oder für Violine, Cello und Klavier. Rm. 2.—. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Hermann Grabner: Hausmusik Werk 47 Nr. 2: Variationen über einen deutschen Tanz von Melchior Franck für Streichquartett. Kistner & Siegel, Leipzig.

G. H. Grovermann: Heitere Tanzszenen für Orchester. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Hanns Hasting: Zehn Tanz- und Spielstücke zum künstlerischen Tanz für Klavier. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Günther Haußwald: Johann David Heinichens Instrumentalwerke. 172 S. 8°, kart. Rm. 4.—. Georg Kallmeyer, Verlag, Wolfenbüttel.

Joseph Haydn: 12 deutsche Tänze für 2 Viol. und Baß. Herausgeg. von Adolf Hoffmann. (Heft 7 der Sammlung „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Helmuth Jörns: Feierabendmusik für 1—2st. Chor und Instrumente. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Helmuth Jörns: „Der Himmel grau und die Erde braun", Kantate f. 1—2st. Chor, Streicher, 2 Trompeten und 2 Pauken. (Heft 2 der Werkreihe des Amtes Feierabend der NSG KdF.) Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Willy Kehrer: „Bilder aus dem Erzgebirge". 12 Klavierstücke. Werk 73. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Julius Klaas: Sechs Impromptus für Klavier. Werk 39. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Markus Koch: 24 Spielstücke für 2 Blockflöten oder 2 Streichinstrumente. Werk 80. Henry Litolff, Braunschweig.

Johann Sigismund Kuffer: Arien, Duette und Chöre aus „Erindo" oder „Die unsträfliche Liebe". Henry Litolff, Braunschweig.

Liederbuch des Eidgenössischen Sängervereins. Band 3. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Karl Marx: 15 Variationen über ein deutsches Volkslied für Orch. Werk 34, Nr. 2. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Karl Marx: Sonnwendkantate für zwei Chöre und Instrumente. Werk 33. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

W. A. Mozart: 12 deutsche Tänze für 2 Viol. und Baß. Herausgegeb. v. Adolf Hoffmann. (Heft 8 der Sammlung „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier".) Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Werner Neumann: J. S. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs. (Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, Nr. 4.) Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig.

Walter Niemann: Zwei Barkarolen für Klav. Werk. 144. Rm. 2—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Helmut Paulsen: „Jan Hinnerk", Variationen über ein althamburger Volkslied für 3 Geigen, 3 Bandoneons oder Akkordeons, Streichbaß und 1st. Chor ad. lib. (Heft 1 der Werkreihe des Amtes Feierabend der NSG KdF.) Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Karol Rathaus: 3. Streichquartett. Oxford University Press, London.

Alan Rawsthorne: Thema und Variationen für 2 Viol. Oxford University Press, London.

Wilhelm Rüggeberg: „Der Spielmann". Ein Leben in Liedern für einen Sänger, gem. Chor, Knabenchor und Orchester. Werk. 1. Klavier-Auszug Rm. 6.50. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Karl Schäfer: „Deutsches Land". Kantate für gem. Chor und kl. Orch. (Heft 3 der Werkreihe der NSG KdF.) Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Joseph Schmidt-Görg: Nicolas Gombert. Leben u. Werk. XIV u. 891 S., geh. Rm. 14.—, kart. Rm. 22.—. Ludwig Röhrscheid, Bonn/Rh.

Otto Socher: 700 Jahre Dresdener Kreuzchor. Selbstverlag des Kreuzchores, Dresden.

Richard Strauß: „Der Friedenstag", Oper. Werk 81. Klavier-Auszug. 183 S. Adolph Fürstner, Verlag, Berlin.

Das Streichquartett. 6 originale Werke alter Meister in leichter Ausführbarkeit. Band II. N. Simrock, Leipzig.

Herma Studeny: Spielmannsweisen. Versbuch. 46 S. Rm. 2.—. Tukan-Verlag, München.

Kurt Taut: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1937. Vierundvierzigster Jahrgang. C. F. Peters, Leipzig.

Roland Tenschert: Christoph Willibald Gluck. Sein Leben in Bildern. Bibliographisches Institut, Leipzig.

Karl Thieme: Deutscher Hymnus für Bariton-Solo, gem. Chor, Knabenchor, Orchester u. Orgel.

Peter Tschaikowskys seltsame Liebe mit der Nadjeschda von Meck. 319 S. 8°, geb. Rm. 4.80. Koehler & Amelang, Leipzig.

William Walton: Façade. Oxford University Press, London.

Werner Wehrli: Zwölf Variationen über das Lied „Im Aargau sind zwöi Liebi" für Klavier zu 4 Händen. Werk 45. Rm. 1.50. Gebr. Hug & Co., Zürich.

# BESPRECHUNGEN

*Bücher:*

OFFIZIELLER BAYREUTHER FESTSPIELFÜHRER 1938. Verlag der Hofbuchhandlung Gg. Niehrenheim, Bayreuth.

Für den seit 1897 in jedem Festspielsommer erschienenen Bayreuther Festspielführer zeichnet gegenwärtig der Wahnfriedarchivar Dr. Otto Strobel als Herausgeber. Die 125. Wiederkehr von Wagners Geburtstag ergab die Auswahl für die Textgestaltung der drei Hauptkapitel im diesjährigen Bande. Richard Wagners Bedeutung für das Deutschtum der Gegenwart, das Ausland in seinem Verhältnis zum Werk des Bayreuther Meisters und die Neuinszenierung des „Tristan" auf dem Festspielhügel erbringen eine abwechslungsreiche und wertgehaltige Folge von Beiträgen, für die bekannte Namen des Bayreuther Kulturkreises als Verfasser zeichnen. Zwei jüngst verstorbenen

getreuen Bayreuthern — Hans von Wolzogen und Bürgermeiſter Karl Keller — widmet der Herausgeber in ſeinem Geleitwort ein ehrendes Gedenken. Ein Gruß gilt ferner dem 75. Geburtstage Wolfgang Golthers, des „bahnbrechenden Erforſchers von Wagners Leben und Werk".

Dr. Strobel konnte dank des Entgegenkommens von Frau Winifred Wagner im Feſtſpielführer wieder bedeutſame Urkunden aus dem Archiv des Hauſes Wahnfried erſtmals veröffentlichen. Wir leſen einen überſchwenglichen Geburtstagsbrief Anton Bruckners an Richard Wagner (aus Wien vom 20. Mai 1878), „deſſen Inhalt in jeder Hinſicht für den Künſtler und Menſchen Bruckner bezeichnend iſt". Der weitgeſpannte, kernige Schopenhauer-Beitrag von Dr. Curt von Weſternhagen (Preetz) enthält einen bisher unbekannten Brief Wagners an Dr. Eiſer, den Arzt Friedrich Nietzſches (Bayreuth, 29. November 1877). Dieſes wichtige Dokument läßt „die Tragik, wie ſie Wagner durch Schopenhauer aufgegangen war, nicht als flüchtige Stimmung, ſondern als das Schickſal des Genius unter ſeinen Zeitgenoſſen erkennen". Aus dem Wortlaut dieſes Dankesbriefes für die Zuſendung einer Abhandlung über den „Ring des Nibelungen" heben wir dieſe Sätze hervor: „Gott weiß, wie lange meine Lebenskraft noch dauern mag; möge dieſe noch ſo weit reichen, ſo iſt doch gewiß nie anzunehmen, daß ich mich in Übereinſtimmung mit meiner Zeitgenoſſenſchaft finden werde: immer dürfte ein großer Reſt verbleiben, den ich einer neuen, jüngeren Generation zur Aneignung überlaſſen müßte." — Aus ſeiner Tribſchener Zeit ſchreibt Hans Richter ſeiner in Wien lebenden Mutter Briefe, aus denen Dr. Strobel charakteriſtiſche Stellen mitteilt. Sie ſind eine willkommene Ergänzung zum Bilde der Perſönlichkeit dieſes getreuen Mitkämpfers R. Wagners. Die erleſenſte literariſche Koſtbarkeit des Bandes iſt aber Strobels Aufſatz „Geſchenke des Himmels", der unter Beigabe von Fakſimiles die älteſten überlieferten „Triſtan"-Themen und eine andere — unbekannte — Melodie Wagners überprüft. Es handelt ſich hier um ein zuſammen mit einer Vorlage erhaltenes „Notenbriefchen" an Frau Weſendonk (1857), das die Urform des Motivs der „Liebesruhe" enthält, ſowie um eine kompoſitoriſche Tagebuchaufzeichnung Wagners aus dem Winter 1858/59 zum Text „Es iſt beſtimmt in Gottes Rat" — ein ergreifender Nachhall aus dem Erlebnis der Trennung von Mathilde Weſendonk. Dieſen überraſchenden muſikaliſchen Dokumenten aus dem Schaffensbereich des „Triſtan" widmet Dr. Strobel eine klar abwägende und erſchöpfende Erläuterung.

Auch der Jahrgang 1938 des Feſtſpielführers bietet ſich nach Auswahl des Bildſchmucks und der Folge ſeiner Aufſätze wieder als Sammelpunkt des geiſtigen Bayreuth der Gegenwart dar. Erfreulich berührt das Bekenntnis der Jugend zu Richard Wagner, das Obergebietsführer Cerff in ſeiner Eigenſchaft als Leiter des Kulturamtes der HJ. ablegt — Worte, die, wie die letzte Detmolder Wagner-Feſtwoche bewies, nicht allein Bekenntnis bleiben, ſondern zur Tat drängen. Die Erſcheinung Wagners ins rechte Licht der Gegenwart zu rücken, iſt das Ziel der Beiträge von Otto Tröbes („Mit Richard Wagner ins Dritte Deutſche Reich"), Dr. Oskar von Pander („Der Sieg des Muſikdramas"), Leopold Reichwein („Richard Wagner und der deutſche Dirigent der Gegenwart") und Hans Alfred Grunſky („Richard Wagner und die deutſche Philoſophie der Gegenwart"). Vom ſpeziellen Ausgangspunkt ihrer Themenwahl aus klingen dieſe Aufſätze ſchließlich in ihrem Ergebnis zu einer Einheit zuſammen, die Wagners deutſche Sendung für unſere Zeit eines allumfaſſenden künſtleriſchen Aufbruchs und einer Revolutionierung unſerer kulturellen Forderungen kundtut.

Sehr feſſelnd ſind die Stimmen des Auslandes zu verfolgen. In dieſem zweiten Hauptkapitel des Feſtſpielführers ſind Guido Pannain für Italien (der den Lebens- und Schaffensbeziehungen Wagners zu Italien bis zur Gegenwart nachſpürt), Erneſt Newman für England (behandelt das heikle Überſetzungsproblem für Wagners Schriften und Briefe und beleuchtet das Verhältnis des engliſchen Publikums unſerer Tage zur Kunſt Wagners), Guſtave Samazeuilh für Frankreich (verfolgt den ſiegreichen Durchbruch der Wagnerſchen Dramen im franzöſiſchen Muſikleben) und Viktor von Papp für das von jeher wagnerbegeiſterte Ungarn vertreten. Prof. Dr. Max Fehr beſchließt mit einem Aufſatz über „Zürich und der ‚Tannhäuſer'-Skandal 1861" dieſen wichtigen Teil des Bandes. Die Aufſätze der ausländiſchen Verfaſſer wurden im fremdſprachlichen Urtext und in der jeweiligen deutſchen Überſetzung veröffentlicht.

Im „Triſtan"-Kapitel leſen wir einen eigengeprägten Aufſatz „Vorbild und Verklärung" von Zdenko von Kraft. Aus ihrem dem Triſtandrama gewidmeten Forſchungsbezirk ſpenden Wolfgang Golther und Alfred Lorenz je eine Abhandlung über „Epos und Drama: Gottfried von Straßburg und Richard Wagner" und über den „Muſikaliſchen Aufbau von R. Wagners ‚Triſtan und Iſolde'". „Die ‚Konſtruktion' der Melodie in Wagners ‚Triſtan und Iſolde'" wählt Dr. Walter Engelsmann zum Gegenſtand einer tiefſchöpfenden Unterſuchung. Über „Triſtan"-Dirigenten plaudert Prof. Carl Kittel aus reichen Erinnerungen ſeines Muſikerlebens. Zum „Wunderreich der Nacht" äußert ſich der Schweizer Karl Alfons Meyer.

Die literariſche Umſchau des Herausgebers mit ihrer erfreulich mutigen Ablehnung ſchlimmer Erzeugniſſe in der neueſten belletriſtiſchen Wagner-

Literatur (Kronberg, Martens!), Bildnisse der am Bayreuther Werk beteiligten Künstler und die für den Festspielbesucher stets so willkommenen praktischen Hinweise vervollständigen den reichbedachten Inhalt des Bandes.

Auch im Festspielführer 1938, dem der Unterzeichnete einen Gedenkaufsatz für Hans von Wolzogen widmen durfte, beweist Dr. Otto Strobel wieder sein Geschick, aus umfassender Kenntnis des einschlägigen Materials und in klarer Planung der Textgestaltung dem Bande einen bleibenden Wert zu sichern. Im Zusammenwirken mit Frau Winifred Wagner und dem Niehrenheim-Verlag schafft er dem Bayreuther Festspiel einen geistigen Mittelpunkt der Forschung und des Wissens im Dienste des Vermächtnisses eines Genius, der seine Sendung über die rein künstlerische Offenbarung hinaus verstanden wissen wollte.

Dr. Paul Bülow.

RICHARD WAGNER UND DIE STADT DER MEISTERSINGER, den Großen von Bayreuth Richard und Cosima Wagner zum Gedächtnis in ihrem 125. und 100. Geburtsjahr. Von Richard Wilhelm Stock. 8°. 229 S. Verlag Karl Ulrich, Nürnberg und Berlin 1938.

Ein schönes Fest- und Volksbuch als Weihegabe in einem tief bedeutungsvollen Jahr! Der Generalintendant Dr. Johannes Maurach wählte in sinniger Weise die „Meistersinger", das deutscheste Meisterwerk, das der Führer ein für allemal als Aufklang der Reichstage bestimmte, zur Feier. An Frau Cosimas Geburtstag (25. Dezember 1837) berief er ihren Enkel, den Grafen Gilbert von Gravina zur Leitung; am 23. Juli bot er auch nach auswärts den Rundfunkhörern eine ausgezeichnete musikalische Wiedergabe zum Gedächtnis an das 70. Jubeljahr (Uraufführung in München am 21. Juni 1868). So wurde Wagners Wunsch im Brief an König Ludwig vom 24. Juli 1866 doch erfüllt: „Die Meistersinger weisen nach Nürnberg, dorthin gehören sie, und dort sollen sie zuerst der Welt vorgeführt werden". Damals war der Wunsch verfrüht, weil die Voraussetzungen fehlten. „Nun aber kam Johannistag!" Das Buch ist reich bebildert, voran das Lenbach-Bild des Meisters, dann die Bilder seiner Angehörigen und Vorkämpfer, darunter Hans von Wolzogen, der „Gralsritter". Bühnenbilder und Figurinen veranschaulichen die Nürnberger Festvorstellung. Bedenken erregt die Festwiese, die mit ihren in geraden Reihen ausgerichteten Flaggenmasten eine Via triumphalis von heute, nicht aber die Hallerwiese aus dem 16. Jahrhundert darstellt. Eine kurze Geschichte der Nürnberger Aufführungen, deren erste am 24. März 1874 stattfand, mit Proben der einstigen „Kunstbetrachtung" zeigt den Leidensweg des Werkes bis zum Einzug ins neue Haus. Die Vorstellung im alten Hause vom 5. November 1894 zur 400 Jahr-Feier des Geburtstages Hans Sachsens war zu erwähnen (vgl. Mummenhoff, Das Hans Sachs-Fest, Nürnberg 1899). Zwei umfangreiche Aufsätze des Studienprofessors W. J. Ruttmann behandeln Richard Wagners Nürnberger Erlebnisse und den Lebensweg Frau Cosimas, „wie sie zur Meisterin wurde". Zahlreiche Abbildungen des Buches sind den Stätten der Meistersinger, dem geschichtlichen Hans Sachs und seinen Dichtungen gewidmet. Ausstattung der Festschrift und Druck, der leider nicht ganz fehlerfrei ist, verdienen hohes Lob und bestätigen aufs neue Hans Sachsens Worte: „Daß Nürenberg mit höchstem Wert die Kunst und ihre Meister ehrt!".

Prof. Dr. W. Golther-Rostock.

F. RIEDEL: Erläuterungen zu Richard Wagners Dichtung „Der Ring des Nibelungen". Mit einem Anhang über sämtliche Bühnenwerke Wagners. Hamburg - Groß - Borstel. Eigendruck des Verfassers.

Dieses vor einem Vierteljahrhundert zuerst erschienene Werk liegt nunmehr in einer neu durchgesehenen und ergänzten Fassung vor. Es will durch eine eingehende, auf sagenwissenschaftlicher Grundlage vorgenommene Erläuterung der „Ring"-Dichtung „das Verständnis für die Kunst Richard Wagners spüren und wecken" helfen. Durch die Szenenfolge des „großen mythischen Welt-Dramas" möchte es ein Wegweiser auf durchaus volkstümlich gerichteteter Grundlage sein. Die mit ausführlichem Kommentar versehene Inhaltsangabe der „Ring"-Dichtung hat sich die Ergebnisse der Wagnerforschung (Golther, Meinck) fleißig zu eigen gemacht. Sie mutet in ihrer Absicht auf Allgemeinverständlichkeit bisweilen reichlich naiv und im sprachlichen Ausdruck nicht immer geglückt an. Immerhin: das Bemühen des Verfassers, breitere Volkskreise für die gewaltigste musikdramatische Schöpfung Wagners zu gewinnen, mag die neue Veröffentlichung dieses Buches rechtfertigen. Im Anhang gibt Riedel noch eine knappgefaßte Einführung in das übrige dramatische Schaffen Wagners. Die in diesem Erläuterungswerk unternommenen Bestrebungen, der für das Vermächtnis des Bayreuther Meisters angebrochenen Zeitreife nun auch eine vertiefte Wirkung in breiten Schichten zu sichern, sind zu begrüßen. Vor allem Volkshochschulkursen und dem Unterricht in den Oberklassen der höheren Schulen wird Riedels Buch in seiner fleißigen, jedoch nicht immer genügend gesichteten Stoffdarbietung ein nützlicher Helfer sein.

Dr. Paul Bülow.

ERNST KLUSEN: Das Musikleben der Stadt Krefeld. Ein Beitrag zur musikalischen Landeskunde des Rheinlands. Krefeld-Ürdingen: Fürst 1938. 101 Seiten.

Jede Arbeit auf dem Gebiete der musikalischen Landeskunde verlangt heute ein besonders ausgeprägtes Verantwortungsgefühl gegenüber Stoff und Methode. Dessen war sich der Verfasser der

vorliegenden Musikgeschichte Krefelds wohl bewußt. In der Einleitung entwickelt er beachtenswerte Gedanken über Sinn und Zielsetzung musikalischer Lokalforschung in heutiger Zeit. Die vorbereitenden Kapitel über die wirtschaftlichen und geistigen Voraussetzungen zeigen in vorbildlicher Weise, freilich auch an einem hierfür besonders dankbaren Material, wie die sogenannte Volkskörperforschung zwanglos und nutzbringend in den Dienst der musikalischen Landeskunde treten kann. Das Krefelder Musikleben — die Arbeit schließt, vielleicht nicht ganz überzeugend, mit dem Jahre 1870 ab — wird in der ganzen Fülle seiner Erscheinungsformen geschildert, bis in den Bereich der Kirchen-, Schul- und Volksmusik hinein. Ergiebige Statistiken ergänzen die recht lebendige Darstellung und vermitteln wertvolle kulturpolitische Durchblicke (Opernrepertoire, Verhältnis der jeweiligen Zahl der Musiklehrer oder des Bestands der Musikalienleihbücherei zur Bevölkerungsziffer). Überdies lernt man auch noch den Komponisten der „Wacht am Rhein", den Krefelder Musikdirektor Karl Wilhelm, in einer unbekannten Violinsonate als Instrumentalkomponisten kennen. So bietet die kleine Schrift mancherlei von mehr als nur lokalem Interesse. Ein Register hätte den reichen Inhalt freilich erschließen sollen, eine bei Arbeiten dieser Art für ihre wirkliche Brauchbarkeit fast unerläßliche Forderung. Prof. Dr. W. Kahl.

ERICH WENNIG: Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena. Eugen Diederichs Verlag, Jena. Erster Teil: Von den Anfängen bis zum Jahr 1750. 100 Seiten.

Erich Wennig, der im vorigen Herbst verstorbene Bibliothekar und Musikschriftsteller, hat in dieser Schrift mit großer Sorgfalt alles Material gesammelt, welches über die Entwicklung des musikalischen Lebens der Universitätsstadt Jena Aufschluß gibt. Seine Darstellung zeigt, wie sich das Musikleben Hand in Hand mit der Entwicklung der Universität entfaltete. Der Abschnitt von 1650 bis 1700 behandelt die Wirksamkeit des von Weimar her eingewanderten Adam Drese und seines Kreises. Um ihn sammelten sich die musikalischen Kräfte der Stadt. 1695 kam Johann Nikolaus Bach als Organist und Universitätsmusikdirektor nach Jena. Er beherrschte bis zu seinem Tode 1750 das Musikleben richtunggebend. Ihm ist der Neubau der Orgel in der Kollegienkirche zu danken.

Das Büchlein enthält viel Wissenswertes und gibt allerlei wertvolle Aufschlüsse über das Musikleben und die Musikübung der behandelten Zeitabschnitte. Heinrich Funk.

DEUTSCHE VOLKSLIEDER MIT IHREN MELODIEN, herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv. Balladenband II, 1. Walter de Gruyter & Co. Berlin 1937.

John Meier legt mit seinem Helferkreis wieder über 200 stattliche Seiten vor, die den deutschen Balladenschatz vom 32. bis 48. Beleg fördern; das sieht zahlenmäßig wie ein nur kleiner Schritt zur schließlichen Fertigstellung des riesenhaften Werks aus (das in der Tat noch manches Jahr währen wird), aber es steckt eine ungeheure Arbeitsleistung, ein kaum übersehbarer Reichtum in dem Gebotenen. Manchmal spürt man das Bestreben, sich knapp zu fassen, so diesmal bei dem Kölbiger Tanzlied, wo man über den merkwürdigen Kehrreim „Warum denn stehn wir, warum nicht gehn wir" und seinen möglichen Zusammenhang mit dem alten hochzeitlichen Rockenlied aus Siebenbürgen gern noch mehr gehört hätte. Manchmal jedoch, ja in der Regel schwillt das Material so gewaltig auf, daß auch bei der ausgezeichneten Arbeitsdisziplin des Archivs viele Seiten umfassende Liedgeschichten unvermeidlich werden. Wer in diesen zu lesen versteht, wird davon größten Gewinn auch kulturgeschichtlicher Art haben. So fällt bei dem hier vorgelegten dritten Halbband besonders die Verzahnung deutscher Lieder mit französischen und überhaupt abendländischen Gesängen gleichen Stoffes auf. Reizvoll ist z. B. der mit hoher Wahrscheinlichkeit gelungene Nachweis, daß bei der Geschichte von Heinrich IV. von Frankreich und der vergifteten Gabrielle d'Estrées nicht nur ein deutsches Volkslied von dem französischen abgezweigt ist, sondern daß das welsche Stück seinerseits wieder auf deutschen Marienweisen gründet, also an seinen Ursprungsquell heimgewandert ist. Noch viel weiter greift der Stoff vom Mädchenmörder Halewijn aus, oder für die „Wette" werden so gut neugriechische wie schottische und dänische Quellen zu den deutschen und flämischen mit scharfsinnigen Stammbäumen gefügt — eine Materialbeherrschung, die der deutschen Liedforschung alle Ehre macht, wenn auch das Lesen der ausgezeichneten Ausführungen nicht jedermanns Sache sein wird. Die musikalische Bearbeitung zeigt zur Hauptsache noch die bewährte Hand von Fred Quellmalz, dem nun in Walter Wiora eine trefflich ergänzende Hilfskraft zur Seite getreten ist. In Einzelheiten (etwa der rhythmischen Deutung der lothringischen Weise zum „Grafen Friedrich") wird man immer unterschiedlicher Meinung sein können, da derlei Tatbestände eben von Natur dehnbar und mehrsinnig bleiben. Aber immer muß man die Sorgfalt, Feinsinnigkeit und nicht nur philologische, sondern auch musikalisch-künstlerische Sicherheit erfreut bemerken, die hier ihre Entscheidungen fällt. Das Berliner Staatliche Institut für deutsche Musikforschung hat an Quellmalz nach solchen Ausweisen den besten Mann gewonnen, der zu gewinnen war. — Dem Volksliedwerk ist nun beschwingter Fortgang zu wünschen, um so mehr als ja solche gewaltige Unternehmung erst mit der Vollständigkeit wenigstens eines abgeschlossenen Stoff- und Gattungsgebiets die volle praktische Verwendbarkeit ge-

winnt. Auf diese Bandreihe wird Deutschland einmal besonders stolz sein dürfen.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser.

HANS MERSMANN: Volkslied und Gegenwart. 94 S. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam (1937).

Der Verfasser kommt der keineswegs einfachen Frage „Volkslied und Gegenwart", deren Inangriffnahme an sich schon ein Verdienst darstellt, mit ausgesprochen volkskundlichen Methoden bei, und die klärende Wirkung seiner Ausführungen zeugt für die Richtigkeit des Verfahrens. Der knappe Überblick über Volkslied und Volksliedbewegung seit der Jahrhundertwende ist geschichtliche Begründung unmittelbarster Gegenwart; er ist ein einziger Beweis gegen die Meinung vom Absterben des Volksliedes und für dessen Lebenskraft, die sich immer wieder neu äußert. Deshalb möchte man auch den im weiteren Verlauf der Untersuchungen aufgestellten Gegensatz „Zeitlied —Volkslied" weniger als sachlichen Gegensatz, vielmehr als methodischen, allerdings sehr fruchtbaren Kunstgriff betrachten, da es sich bei den als „Zeitlied" charakterisierten Erscheinungen im Grunde nicht um Liedtypen handelt, die außerhalb des Volksliedes stehen, sondern um Äußerungsformen volksliedhafter Haltung allgemein: das „Zeitlied" unterliegt ja auch den Gesetzen der Volkläufigkeit und Funktion. Die entschiedene Wendung der neueren Volksliedforschung zu Liedheimat, Liedträger, übergeordneten Ganzheiten von Menschen und schließlich zu den „funktionalen" Werten, zum Volkslied als zeichenhaften Bedeutungsträger oft einmaliger, nie wiederkehrender Gegebenheiten verschiedenster Art wird nachdrücklich herausgestellt. Dadurch fällt auch neues Licht auf die Variantenbildung des Volksliedes, von denen der Verfasser einige aufschlußreiche Beispiele beibringt. Die aufgestellte Typengliederung des Volksliedes der Gegenwart ist nicht aus vorgefaßten Meinungen erfolgt, sondern aus dem Stoff selbst gewonnen; sie wirkt deshalb überzeugend und ist deshalb mindestens als Ansatzpunkt für weitere Forschung brauchbar.

Dr. Horst Büttner.

HANDBUCH DER DEUTSCHEN EVANGELISCHEN KIRCHENMUSIK, nach den Quellen herausgegeben von Konrad A m e l n, Christhard M a h r e n h o l z und Wilhelm T h o m a s unter Mitarbeit von Carl G e b h a r d t. Bisher 23 Lieferungen; die Lieferung zu 64 Seiten in Notenformat zum Subskriptionspreis von 4.40 Mark. Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen.

Als ein umfassendes Quellenwerk liturgisch-musikalischer Denkmale der Blütezeit deutscher evangelischer Kirchenmusik tritt dieses Handbuch an die Stelle von Ludwig Schöberleins verdienstvollem „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges" (1865). Schon jetzt läßt sich sagen, daß es diesen alten „Schatz" nach Umfang, Vielseitigkeit und Wert hinter sich gelassen und sich den Ansprüchen angepaßt hat, die heute an die musikwissenschaftliche Forschung, auch in historischer und theologischer Hinsicht gestellt werden.

Von dem 1. Teil des 1. Hauptbandes liegen bisher sechs Lieferungen vor, die den im allgemeinen noch viel zu wenig bekannten Reichtum an einstimmigen Altarweisen, wie er den evangelischen Kirchen Deutschlands aus der Reformationszeit überkommen ist, nach „Festen Tönen" und „Modelltönen" ausbreiten. An Festen Tönen des Ordinariums, des Propriums, der Horen und Stundengebete der mittelalterlichen Kirche werden die von ihr übernommenen, teilweise eingedeutschten ehrwürdigen Melodien geboten: die Kyrie, Gloria, Sanctus usw., die konzentischen und akzentischen Introitus, Hallelujah usw., die Psalm- Canticum- und Marianischen Atiphonen, letztere in der reformatorischen Umdeutung der Jungfrau Maria auf Christus. Besondere Beachtung verdient das reiche Gut der — z. T. auch der Melodie nach — deutschen Proprium-, Metten-, Laudes-, Vesper- und Kompletgesänge, zu denen auch Stücke aus neu erschlossenen handschriftlichen Quellen beigetragen werden, z. B. das anmutige Salve Regina aus der hs. Agende Bringhausen (um 1560): „Herr Gott von Herzen wir dich grüßen, König der Barmherzigkeit". Der Umkreis noch zu erschließender hs. Überlieferung hätte freilich wesentlich erweitert werden können, wobei nur auf zwei so ergiebige Hss. hingewiesen sei, wie das Meißener Antiphonale vom Jahre 1546 (Sächs. Landesbibl. Dresden, Ms. Dresd. M. 157) und das Hamburger „Prätorianische Choralbuch" (vgl. Mattheson, Ehrenpforte, S. 397) vom Jahre 1554 (Königl. Bibl. Kopenhagen, Thott 151 fol.). An Modelltönen umfaßt dieser Band: Orationstöne (Gebete) und Lektionstöne (Bibellesungen) in responsorialer (zwischen Liturgen, bzw. Vorfänger und Chor, bzw. Gemeinde) und responsorialen (zwischen zwei Chören, Chor und Gemeinde oder zwei Gruppen der Gemeinde verteilten) Musizierform.

Die bisher vorliegenden fünf Lieferungen des 2. Teilbandes enthalten liturgische Tonsätze, d. h. mehrstimmig gesetzte Altarweisen, besonders des 17., aber auch des 16. Jahrhunderts, die stilistisch vom einfachen Kantionalsatz über die Motette in das geistliche Konzert reichen unter Ausschluß der lateinischen Musik. Hierbei vermißt man Denkmale des Traditionszusammenhanges reformatorischer Musik mit den deutschen geistlichen Gesängen des 15. Jahrhunderts, zumal deutsche Musik vom Vorabend der Reformation, die in die Reformationszeit und darüber hinaus gewirkt hat, auch sonst nur in sehr spärlichen Neudrucken zugänglich ist. In den geistlichen Konzerten ist die Aussetzung des Generalbasses zu bemängeln, der in der rechten Hand des Spielers im allgemeinen zu

hoch liegt und sogar selbständige kontrapunktische Stimmen über die Oberstimme des zu begleitenden Concertos legt (S. 304, 310, 311 usw.), was für die Schützzeit jedenfalls abzulehnen ist.

Der 3. Teilband bietet in seinen zwei bisher vorliegenden Lieferungen einstimmige Biblische Historien, Empfängnis-, Verkündigungs-, Weihnachts-, Passions-, Auferstehungshistorien und dazu eine Historie von Johannes dem Täufer. Neben der für solche Musik üblichen Choralnotation wird hier für die Darstellung der Modelltänze des Evangelisten und der Einzelpersonen eine sinnreiche Sigelschrift eingeführt.

Die einzige bisher erschienene Lieferung des 4. Teilbandes ergänzt den 3. Teilband durch Dramatische Historien mit mehrstimmigen Chorsätzen, Turbä und mehrstimmigen Einzelreden zu den biblischen Historien.

Abgeschlossen liegt bisher nur der 1. Teilband des 2. Hauptbandes (betitelt: Das gesungene Bibelwort) des ganzen Handbuches vor. Er enthält Kompositionen biblischer Texte im vierstimmigen, aber auch zwei- und dreistimmigen a cappella-Satz, ausgewählt nach ihrer praktischen Verwendbarkeit für große und kleine Kirchenchöre. Reichhaltige Register nach Komponisten, Textanfängen und Schriftstellen, ergänzt durch Verzeichnis der originalen Schlüssel und der benutzten Quellen (zeitlich geordnet, mit einigen Faksimileproben), sowie der Verwendungsmöglichkeit der Chorsätze im Kirchenjahr und zu besonderen Anläßen, erschließen und vertiefen den Inhalt des Bandes und bekunden zugleich die quellenkritische Umsicht und Sorgfalt der Herausgeber.

Der 3. Hauptband des Werkes, der bisher in zwei Lieferungen vorliegt, ist betitelt: Das Gemeindelied. Der 1. Teilband bringt das Kerngut des evangelischen Kirchenliedes in seinen Weisen, einstimmig oder mit beziffertem Baß in dreifacher Notierungsform, der sprachrhythmischen, choralen mit Notenköpfen ohne Kauda, der mensurierten mit Mensurstrichen und der taktischen mit Taktstrichen, wobei alles auf unmittelbaren Gebrauch im Gesang der Gemeinde und des Chores abgestellt ist.

Der Inhalt der 23 bisher vorliegenden Lieferungen vermittelt bereits ein sehr lebendiges Bild von der wesenhaften Einheit und Vielfalt echten kirchenmusikalischen Schaffens und damit zugleich von der geplanten Gesamtwirkung des ganzen Handbuches, das jedem Pfarrer und Kirchenmusiker ebenso wie jedem Liturgie- und Musikforscher umso unentbehrlicher sein wird, je mehr er sich mitverantwortlich weiß für das unverlierbare Erbe der evangelischen Kirche an künstlerischen und geschichtlichen Kräften und ihre liturgisch-musikalische Erneuerung und Entfaltung im Lebensraum der Gegenwart. Die Namen je eines anerkannten und bewährten Führers der liturgischen Bewegung (Thomas), der Singbewegung (Ameln) und der Orgelbewegung (Mahrenholz) als Herausgeber bürgen dafür, daß hier alles, was seit Schöberleins Tagen an wesentlichen neuen Erkenntnissen und Erfahrungen gewonnen ist, für die Kirchenmusik fruchtbar gemacht und mit den Forderungen der Gegenwart in Einklang gebracht worden ist. Damit nähert sich der von den Herausgebern bezeichnete Zweck ihres in jeder Hinsicht wertvollen Handbuches seiner Erfüllung: „das geistliche Singen in unserer Kirche immer aufs neue auszurichten nach dem Bibelwort, nach seinem geistigen Gehalt und nach seiner leibhaften uns durch Luther geschenkten deutschen Gestalt."

W. Gurlitt.

### *Musikalien:*

#### für Klavier:

JOH. SEB. BACH: Die Kunst der Fuge. Ausgabe für 2 Klaviere von Erich Schwebsch. Nach der Neuordnung von Wolfgang Gräser. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

JOH. SEB. BACH: Die Kunst der Fuge. III. Abt.: Zwei Spiegelfugen für 2 Klaviere, vierhändig. Nach der Originalausgabe unter Mitteilung der Abweichungen des Berliner Autographs, neugeordnet und herausgegeben von Dr. Heinrich Husmann. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die Schwebsche Ausgabe für zwei Klaviere, die „der lebendigen Musikpflege dienen will" — welche Ausgabe der Kunst der Fuge will das nicht? —, folgt der Gräserschen Anordnung, ist mit guten Vortragszeichen versehen und verdient besonderes Interesse durch die in einem ausführlichen Vorwort niedergelegten Anschauungen des Herausgebers über Bachs hintergründige Absichten.

Husmann sucht nachzuweisen, daß die Kunst der Fuge ein reines Klavierwerk ist; darum handelt es sich bei ihm nicht um eine eigentliche Neuanordnung oder Bearbeitung, sondern um eine Reduktion des Werkes auf den von ihm für sicher gehaltenen ursprünglichen Bachschen Plan. (Eine eingehende Darstellung aller diese Ordnung betreffenden Fragen soll im Bach-Jahrbuch erscheinen). Husmann gibt kein Vortragszeichen, dafür aber Fingersätze an.

Die mehrfachen, im Laufe der letzten Nummern der ZFM besprochenen Ausgaben der Kunst der Fuge sind ein herrliches Zeichen dafür, wie das vielleicht größte Werk der abendländischen Instrumentalmusik im deutschen Musikleben die Geister erregt. Möge die deutsche Musikwelt, auch wenn sie „nichts weiß von der Tabulatur" sich in zahlreichen Aufführungen von diesem Vermächtnis Bachs ergreifen lassen und möchten die Komponisten lebendige Anregungen daraus schöpfen!

Prof. Friedrich Högner.

CARL PHIL. EMANUEL BACH: Sonaten und Stücke für Klavier, ausgewählt und bearbeitet von Kurt Herrmann, Edition Peters, Leipzig.

Die Sammlung bietet meist unbekannte Werke des Hamburger Meisters, ist reichhaltig, Urtext und Bearbeitung gut kenntlich gemacht. Zeigt das Heft auch keine neue Seite des Komponisten, ihn auch nicht in seiner ganzen Tiefe, so ist es doch als Bereicherung zu begrüßen. Martin Frey.

PAUL HÖFFER: 100 Spielstücke zu deutschen Volksliedern aus sieben Jahrhunderten (5 Hefte). Litolffs Verlag, Braunschweig.

Hiermit liegt ein Werk vor, mit welchem sich der Musikerzieher, gleich an welchem Platze er steht, unbedingt eingehend beschäftigen sollte, da es ihm kostbares Spielgut ganz eigener Art und Prägung an die Hand gibt, welches in solch vielseitigster Art und Weise noch fehlte. Diese Instrumentalstücke über deutsches Volksliedgut aus sieben Jahrhunderten kommen, wie der Komponist dies auch beabsichtigt, dem Musiziergeist der Jetztzeit sehr entgegen und bieten für alle nur denkbaren instrumentalen Besetzungen Musizierstücke von echt deutscher, volkstümlich-edelster Art. Von zwei Blockflöten ausgehend, steigert sich die Besetzungsmöglichkeit bis zum vollen Orchester. (3-, 4- oder mehrstimmig, einzeln oder chorisch besetzt). Die Stücke sind den inhaltlichen und musikalischen Gesichtspunkten nach in fünf Gruppen geteilt und bringen Vaterlands- und Soldatenlieder, Tages- und Jahreslieder, Liebeslieder (als Streichquartette) sowie Kinderlieder (2 Blockflöten, oder Geigen). Auch enthält diese Sammlung Spielgut speziell für die HJ, dem man freudig zustimmen kann (z. B. Fanfaren-Stücke, „Marsch für Spielmannszug" und dgl.). So werden sich diese instrumentalen Volksliedsätze, die bei Wahrung der ursprünglich-naturhaften Frische des Volksliedes, von hohem künstlerischen Eigenwerte sind, auf das musikalische Empfinden der Jugend, veredelnd und vertiefend auszuwirken vermögen. Man kann darum nur wünschen, daß in Haus, Schule und HJ das Klingen und Singen dieser Weisen recht häufig zu tönendem Leben erweckt werden möge zur erhebenden Freude von Alt und Jung.

Jedem der fünf Hefte sind das klar gehaltene Leitwort, die gesamte Inhaltsübersicht sowie die Angaben der genauen Besetzungsmöglichkeiten mitgegeben. Anneliese Kaempffer.

WALTER FREY und WILLI SCHUH: Schweizer Klaviermusik aus der Zeit der Klassik und Romantik. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Ein glücklicher Gedanke, die klavierspielende Welt mit Werken von Hans Georg Nägeli (1773 bis 1836), Xaver Schnyder von Wartensee (1786 bis 1868) und Theodor Fröhlich (1803—1836) bekanntzumachen. Als die wertvollsten sind Nägelis Toccata Nr. 2, Wartensees Allegretto aus der C-dur-Sonate (von den Herausgebern als Andante bezeichnet) und Fröhlichs Sonatensatz aus op. 11 zu nennen. Jeder Musikfreund wird sich freuen, die Bekanntschaft der drei Komponisten gemacht zu haben. Martin Frey.

für Orgel

FIDELIO F. FINKE: Sieben Choralvorspiele für Orgel. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Dem Stimmungsgehalt der Choräle wird hier fein nachgegangen, die Choralmelodie, als c. f. verwendet, wird in äußerst interessanter, mitunter etwas mutwilliger Weise kontrapunktiert. Vor quälenden Dissonanzfolgen ist der Komponist nicht zurückgeschreckt, doch sind sie in ihrer linearen Kontrapunktik so motiviert, daß sie, eine klare Registrierung vorausgesetzt, dem Ohr ohne weiteres verständlich bleiben. So sind diese immerhin empfehlenswerten Choralvorspiele wohl in erster Linie im Konzert zu verwenden.

Georg Winkler.

für Violine

D. BUXTEHUDE: Sonate I und II für Geige, Gambe und Cembalo.

JOHANN PACHELBEL: Triosuiten für zwei Geigen und Generalbaß. Bärenreiter-Verlag in Kassel.

Diese Neuausgaben alter Meister sind als besondere Bereicherung der Spielmusik für Lernende zu werten. Sie kommen der Neigung entgegen, noch wenig bekannte Schätze der Vergangenheit unsrer heutigen Allgemeinheit zugänglich zu machen. Überraschungen wird niemand erwarten; diese Dinge sind einander sehr ähnlich und werden an Spannweite der Ausdrucksmöglichkeiten von den Werken der klassischen und romantischen Zeit übertroffen; aber auch der Kenner freut sich darüber wegen der schönen Ausmaße und der Gediegenheit, er freut sich über die quellende Frische und die Natürlichkeit der Empfindung. Beachtenswert sind auch die Vorworte der Herausgeber. Herma Studeny.

GERHARD MAASS: „Kleine Spielmusik für 2 Geigen. H. Litolff, Braunschweig.

Gerhard Maaß, der ja bekanntlich seit Jahren in vielseitiger Beziehung im Dienste der Kulturarbeit für HJ und BDM steht, schuf mit vorliegender Komposition ein dreisätziges kleines Werk für 2 Geigen, welches frohen, unbeschwerten Musiziergeist ausstrahlt und von der Jugend dankbar begrüßt werden wird. (Ein kleiner Irrtum: der 1. Satz schließt volltaktig, trotzdem er auftaktig beginnt.) Anneliese Kaempffer.

MARTIN GRABERT: Zwei lyrische Stücke, Klage und Arioso, für Violine und Klavier. Ries u. Erler, Berlin.

Das sind anspruchslose, aber liebenswürdige, gutklingende Stücke, die jedem Liebhabermusiker empfohlen werden können. Herma Studeny.

KURT B. MÖCHEL: Die konzentrierte Violintechnik. Edition Schott Nr. 2470, Mainz.

Konzentriert? Ja. Wir haben da ein klar und logisch aufgebautes System aller Spielmöglichkeiten von den ersten Fingerstellungen bis zu den letzten Schwierigkeiten. Es ist werdenden Geigern zu empfehlen, trotz einiger Verstiegenheiten. Haben sich seinerzeit die Geiger über Sevciks 4000 Bogenstricharten aufgeregt — hier ist gar von 1194393600 Spielmöglichkeiten die Rede, freilich mit dem stolzen Bewußtsein, sie in dieser Extratechnik auf nur 4560 reduziert zu haben. Der Wert des Werkes liegt aber nicht in den Rechenkunststücken, er liegt in seiner Reichhaltigkeit, die, wenn sie auch nichts wesentlich Neues bieten kann, doch die Vorteile bisher bekannter Systeme „konzentriert".

Herma Studeny.

### für Orchester

LUDWIG LÜRMAN: Festlicher Aufklang für großes Orchester Werk 15. Verlag Ries u. Erler, Berlin.

Ludwig Lürmans, namentlich im Rundfunk vielgespielter „Festlicher Aufklang" ist ein schönes, von sauberster künstlerischer Gesinnung zeugendes Stück wirkungsvoller Musik. Gerade gewachsen, gut empfunden und ausgezeichnet „gemacht", hält es sich frei von jeder falschen Originalitätssucht. Nobel, feinsinnig, wirksam aus eigenem Wert und unanfechtbarer künstlerischer Haltung heraus, wird der „Festliche Auftakt" zweifellos seine so glücklich begonnene Bahn erfolgreich weiter verfolgen. Für Feiern der Partei ist er das gegebene Stück, wir hoffen ihm bald bei der entsprechenden Gelegenheit (Nürnberg!) zu begegnen.

Hans F. Schaub.

### für Gesang

NIKOLAUS BRUHNS: Kirchenkantaten 1—7. Bearbeitet von Fritz Stein. (Band I: „Das Erbe deutscher Musik". Landschafts-Denkmale. Schleswig-Holstein und Hansestädte.) Henry Litolffs Verlag in Braunschweig.

Es war an der Zeit, daß das Gesamtwerk des bedeutendsten Buxtehudeschülers Nikolaus Bruhns, der im blühenden Alter von 31 Jahren 1697 dahinmußte, zur Veröffentlichung gelangt. Bisher waren nur ein paar geniale Orgelwerke und sein Konzert „Jauchzet dem Herrn alle Welt" in praktischen Ausgaben bekannt. Seine weiteren Instrumentalkompositionen müssen nach Steins Angaben als verloren gelten. Die vorliegenden sieben von erhaltenen zwölf Geistlichen Konzerten sind im Tunder-Buxtehudeschen Kantatenstil geschrieben (meist Solokantaten mit einigen Soloinstrumenten und Continuo). Wichtiger als diese stilistische Einordnung ist jedoch das Bild einer kraftvollen, liebenswerten, erzmusikalischen Persönlichkeit von stärkster Erlebnis- und Ausdruckskraft, in deren Werken leidenschaftliche Glaubensfreudigkeit und fromm ergebene Todesbereitschaft, ja Todessehnsucht eine von künstlerischem Verantwortungsbewußtsein getragene, formal fein durchgearbeitete Darstellung gefunden haben.

Prof. Friedrich Högner.

WILHELM FRIEDEMANN BACH: Sinfonia und Kantate „Dies ist der Tag". Herausgegeben von Leopold Nowak. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig-Wien. Aufführungsdauer 37 Minuten.

Ein Charakteristikum dieser Kantate ist die an den Anfang gestellte dreisätzige Sinfonia — im Gegensatz zu den sonst nur einsätzigen Einleitungs-Sinfonien W. Fr. Bachs. Der Herausgeber, der eine vortreffliche Editionsarbeit geleistet hat, spricht in seinem Vorwort den Wunsch aus, dieser Sinfonie im Konzertleben öfter zu begegnen, womit er mit gutem Grund den Nachdruck auf den Teil der Kantate mit der größeren Leistungsfähigkeit legt; denn die Sinfonia weist alle Vorzüge des aufgelockerten, gefälligen, weltfreudigen, galanten Stiles Wilhelm Friedemanns auf, während der Text der Kantate, ein Pfingsttext, im Grunde recht unproblematisch, will sagen: ohne große Tiefe aufgefaßt und musiziert ist. Der Herausgeber drückt das in seiner Weise so aus: „Dieses Werk W. Fr. Bachs ist seiner Bestimmung nach geistliche Musik, aber auch dem Konzertsaal wird es kein unwillkommenes Stück sein, vor allem die Sinfonia kann hier eine Brücke bilden von geistlich zu weltlich, denn in ihr lebt ein gutes Stück deutschen, lebensfrohen Barocks".

Prof. Friedrich Högner.

WILLY BURKHARD: Der 93. Psalm für einstimmigen Chor und Orgel, op. 49. Edition Schott, Mainz.

Eine kraftvolle, höchst eigenwillige Komposition, die in einer geistig überlegenen und überlegten Weise den Sinn der Intervalle in der Melodieführung zur Charakterisierung des bilderreichen Psalmtextes ausnützt; in gleicher Weise ist Rhythmus und Harmonik in den Dienst der Textausdeutung gestellt. Die nicht leicht zugängliche Komposition bedarf zur Aufführung eines erstklassigen Chores (gerade wegen der Einstimmigkeit!), eines fast noch besseren Organisten und eines gescheiten Dirigenten. Wenn diese drei Faktoren zusammengreifen, wird die Wirkung der lapidaren Musiksprache Burkhards ganz groß sein.

Prof. Friedrich Högner.

FRITZ WERNER - POTSDAM: „Trauermusik." Den Gefallenen zum Gedächtnis. Nach Worten von Otto Brües und Hans Friedrich Blunck für gemischten Chor, Bariton-Solo und Kammerorchester, Werk 10. Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die anläßlich der Weihe des Ehrenmals für die Gefallenen der Kameradschaft „Organum" ent-

ſtandene Trauermuſik beginnt mit einer Sinfonia, einer feinen inſtrumentalen Nachdichtung des Requiems von Hebbel. Schon in dieſem erſten Satz zeigt ſich der Komponiſt Fritz Werner-Potsdam als ausgezeichneter Beherrſcher des muſikaliſchen Ausdrucks. Klare, dem mahnenden Ton der Dichtung entſprechende Themen werden in erhebender, kontrapunktiſcher Weiſe durchgeführt. So zeigen ſich hier ſchon rein muſikaliſche Werte, die ſich würdig neben die bedeutenden Dichtungen ſtellen.

Der zweite Satz, ein vom Orcheſter begleiteter vierſtimmig gemiſchter Chor über ein Gedicht von Otto Brües (Was du ſinnſt), zeigt, mit welcher Meiſterſchaft Fritz Werner-Potsdam den Chorſatz beherrſcht. In der Stimmung ganz wundervoll getroffen, in der Chorſtimmführung und in der Formung des begleitenden Orcheſterparts erklingt hier eine geſunde und echte Muſik, ganz aus der Stimmung des dichteriſchen Vorwurfs heraus geſchaffen.

Dasſelbe gilt auch vom dritten Satz (Bariton-Solo, 4ſt. gem. Chor und Orcheſter über das Gedicht von Blunck „Wer wagt zu murren"). Im Bariton-Solo iſt der Sprache ſehr fein nachgegangen. Mit einem Dankhymnus für unſere gefallenen Helden ſchließt das Werk in ſtarker und erhebender Feierlichkeit. Georg Winkler.

# KREUZ UND QUER

## Adolf Wach (geb. 5. Februar 1892 in München, geſt. 24. Juni 1938) zum Gedächtnis.

Von Geh. R. Prof. Dr. Wolfgang Golther, Roſtock.

Einem ſchweren Leiden erlag der Roſtocker GMD Adolf Wach im Alter von 46 Jahren. Er gehörte zu den Lieblingsſchülern Felix Mottls, der ſich noch auf dem Sterbelager um ſeine erſte Anſtellung bemühte. Wachs Laufbahn begann 1913 in Darmſtadt. Nach vier Kriegsjahren wurde er für das Münchener Künſtlertheater und Schauſpielhaus unter Hermine Körner verpflichtet, wo er einige Kompoſitionen zu Schauſpielen ſchrieb. Dann kam er als erſter Kapellmeiſter nach Gera, von dort als Operndirektor nach Königsberg und München-Gladbach. Seit Herbſt 1931 wirkte er in Roſtock. Unter ſeiner Leitung erreichten die Leiſtungen in Oper und Konzert hohen Kunſtwert. Wagner, Bruckner, Mozart waren die Meiſter, denen er mit voller Hingabe und tiefem Gefühlsverſtändnis am liebſten diente. Für Darſteller und Orcheſter war er ein echt deutſcher Führer, dem alle willig folgten. Die Stadt ehrte ihn ſchon 1932 mit der Ernennung zum Generalmuſikdirektor. Sein Tod bedeutet für das Roſtocker Kunſtleben einen ſchmerzlichen Verluſt. Seine Beiſetzung war unter allgemeiner Teilnahme eine erhebende Feier. An ſeiner Bahre ſprachen der Oberbürgermeiſter, der Intendant, Vertreter der Partei und des Theaters, Geh. Rat Profeſſor Dr. Golther, der ihm folgende Gedenkworte widmete:

Ich ſpreche im Namen der Freunde und dankbaren Hörer, im Namen der Roſtocker Kunſtgemeinde unter dem Leitſpruch des einſtigen Schweriner und Münchener GMD Hermann Zumpe: „Selig ſind, die muſikaliſchen Herzens ſind, denn ſie können Gott ſchauen!" Meine Gedanken gehen zurück zu dem Sommerabend vor 7 Jahren, als Intendant Immiſch mir den neu verpflichteten Kapellmeiſter Wach zuführte. Nach wenigen Worten war unſer freundſchaftliches Verhältnis befeſtigt, auf Grund unſrer gemeinſchaftlichen Kunſt- und Weltanſchauung. Denn Wach kam aus München, von Felix Mottl und Berthold Kellermann, von den letzten Vertretern der großen Zeit, von Wagner und Liſzt. Er verſprach, der ſchönen muſik- und theaterfreundlichen Stadt Roſtock treu zu bleiben auf lange, trotz ehrenvoller Anträge auswärtiger Bühnen. Und er iſt ihr treu geblieben, bis zum Tode! Seine letzten Taten, der Ring und das Tribſchener Idyll, das er in meinem Hauſe in der Urfaſſung mit 13 Spielern vortrug, wo er zum letzten Male dirigierte, wurden heldiſch ſchwerem Leiden abgerungen. Auf ſeinem letzten Lager hegte er zwei Sehnſüchte: noch einmal die Luft der bayeriſchen Berge zu atmen, am Chiemſee, wo er oft ſchon Erholung ſuchte und fand und noch einmal erhoffte. Und dann wünſchte er die Triſtan-Partitur, um aus dieſen Klängen ‚Tröſterin Muſik' zu gewinnen. Es kam anders, als er und wir hofften. Er iſt eingekehrt ins Wunderreich der Nacht, in des Weltatems wehendem All, ertrinken, verſinken! Und wenn ſeine Aſche nach München überführt wird, ſo denken wir der Worte Kurwenals, die auch auf dem Grabe des erſten Triſtan-Sängers Ludwig Schnorr von Carolsfeld ſtehen: „Nun biſt

du daheim, im Frieden, sicher und frei; im echten Land, im Heimatland, darin von Tod und Wunden du selig sollst gesunden."

Auf der Bahre des Freundes und Meisters der Töne lege ich ein Rosenkreuz nieder, ein Sinnbild nach Goethes Gralsgedicht von den „Geheimnissen", wo an der Pforte des Klosters ein rosenumsponnenes Kreuz prangt, Erdenleid von himmlischen Rosen verklärt, im Sinne der Engelstimmen, die in der Tragödie zweitem Teil über dem toten Faust singen:

Rosen, ihr blendenden,
Balsam versendenden,
tragt Paradiese
dem Ruhenden hin!

## Siegfried Anheißer zum Gedächtnis.

Der Mann, der uns den deutschen Mozart schenkte.

Von Dr. Richard Wichterich, Köln.

Der Sechsundfünfzigjährige, den ich mit Stolz meinen Freund nannte, war noch nicht müde, als er vor wenigen Wochen die Feder niederlegte. Ein scharfer Ruf des Allbezwingers warf ihn aufs Krankenbett. Er stellte sich ihm, er rang mit ihm — und unterlag. Eine kurze Frist noch hatte er ihm in den Tagen seiner Krankheit abgetrotzt, um rastlos, wie er war, die letzten Federstriche an der Vollendung seines Werkes zu tun, und dann schloß er für immer die Augen.

Das Ende war plötzlich gekommen. Wenn er nicht die Mutter — sechsundachtzigjährig! —, die Gattin und den unerwachsenen Sohn hätte zurücklassen müssen — ich glaube, dann hätte er dem Schicksal, das ihn aus Erdenleid erlöste, in Ergebenheit gedankt. Denn war nicht sein Leben Kampf gewesen vom Anfang bis zum Ende, hatte es nicht alle Stufen körperlicher Anspannung und seelischer Erregung durchlaufen, bis es ein unergründlicher Ratschluß mit jähem Ruck zu Fall brachte?

Hierin liegt die Bedeutung des Menschen: daß er von Kindheit an gewillt war zu fechten und zu streiten für eine Lieblingsidee, die im Reich des Edlen und Schönen liegt, und daß er ihretwegen den Weg des Leidens und Opfers ging, ohne je einen Fußbreit von dem Fernziel abzuweichen. Und das Ziel war hochgesteckt: „Wie kann ich meinem Volk große deutsche Kunst nahebringen und auf immerdar fest begründen? Wie bringe ich meine Anlagen und Kräfte mit diesem Ziel in harmonischen Zusammenklang?"

Schon der Jüngling suchte und strebte. Er verschmähte den nüchternen Alltag, den ihm der väterliche kaufmännische Beruf wies. In ihm sang und klang die Stimme der Musik; in seiner musikbegeisterten Mutter fand er eine stille und treue Helferin. Sie, welche die schöpferische Zeit der Tonkunst in der zweiten Jahrhunderthälfte mit tiefem Empfinden miterlebt, hatte ihm nach dem Helden des Nibelungen-Liedes und als Bekennerin zu Richard Wagner nach dessen größtem Werk „Siegfried" taufen lassen und ihn in gewiß absichtsloser Vorahnung vorausbestimmt. Aber der seine Kindheitsjahre in Düsseldorf verbringende Junge sollte Kaufmann werden, und das widerstrebte ihm. Geschickt wich er zunächst aus: Nach der Reifeprüfung studierte er Philologie mit der heimlichen Absicht, in das Musikstudium zu flüchten, sobald die Umstände es erlaubten. In der Stille förderte die Mutter seine Pläne; als aber der Vater starb, rief ihn die Pflicht ins väterliche Geschäft.

Nun beginnt der Kampf. Äußerlich resigniert er; ihm liegt nicht an Erwerb und Vermögen, an Wohlleben und sattem Genuß. Innerlich verzehrt ihn das Feuer der Liebe zur schönen Kunst, bis ihn dann der Krieg in eine andere Bahn treibt. Mit 32 Jahren zieht er als Freiwilliger aus und kommt als Leutnant und Batterieführer, mit Orden geschmückt, nach Hause. Das verwaiste väterliche Geschäft ist, da auf das Ausland angewiesen, zusammengebrochen — und gerade hierin liegt die große Chance für sein künftiges Leben. Wieder ist es die selbstlose Mutter, die, Entbehrungen nicht scheuend, seine Absichten gutheißt und fördert. Von Köln aus, wohin sie übergesiedelt sind, studiert der Sohn in Bonn und holt sich bald mit einer Arbeit über Wagners „Tristan" den Doktorhut. Es sind keine leichten Jahre; Mutter

Sorge ist häufig zu Gast, und als erst die Studienzeit des nun bald vierzig Jahre alten Mannes zu Ende geht, eröffnet sich vor ihm der Abgrund zwischen Ideal und Wirklichkeit.

Er will zwar nicht mehr wie in seinen Jugendträumen ausübender Musiker oder gar Kapellmeister werden; aber er möchte doch auf dem weiten Feld der Musik etwas Großes leisten. Denn zu Großem fühlt der Gereifte sich berufen. Statt dessen umgarnt ihn die Not der Zeit — es sind die Verfallsjahre nach dem Krieg — und hemmt seinen Aufstieg über Gebühr. Was will da ein deutscher Künstler mit deutscher Kunst! Bei der Oper kommt er nicht an. Aber die Kunst geht nach Brot. Es gelingt ihm, Regieassistent am Kölner Schauspielhaus zu werden, er arbeitet Regiebücher durch, schreibt zwei Schauspiele und einige Filmmanuskripte, die er in kluger Selbstbescheidung dem Ofen anvertraut; er bearbeitet das Regiebuch des Tasso, leistet als Regieleiter mit einer Aufführung von „Kabale und Liebe" das Gesellenstück, findet Beachtung in der Öffentlichkeit, wird Spielleiter an verschiedenen Bühnen und kommt schließlich, 1923, nach Essen. Da inszeniert der heiß vaterländisch empfindende Mann den „Wilhelm Tell" — im schweren Jahr der Ruhrbesetzung, vor den Augen der Franzosen! Es ist eine Glanzaufführung; als die Szene des Rütli-Schwurs sich darbietet, da stehen alle Zuschauer spontan auf und sprechen hingerissen den Schwur mit. Das ist den französischen Machthabern zu viel! Die Wiederholung des Schauspiels wird verboten; mehr noch, das Theater wird geschlossen!

Für den deutschen Mann aber, der diesen Zwischenfall ‚leichtfertig' herausforderte, bedeutet dies gnadenlose und fristlose Entlassung!

Wieder hat das Schicksal gewinkt. Schauspiel — Regisseur? Die O p e r ist doch sein Feld. Dieses muß er erobern! Und wenn der Weg durch Zeiten des Hungers und Elends führt: Er w i l l ihn gehen, er w i r d ihn gehen! Wahrscheinlich: Es folgen furchtbare Jahre. Die Uhr seines Lebens läuft unerbittlich weiter. Der Mittag ist überschritten; der Abstieg von der Lebenshöhe beginnt.

Damals lernte ich ihn kennen, den hageren Mann mit dem durchgeistigten Gesicht, menschenscheu, verbissen, ohne Hoffnung mehr, des Daseins überdrüssig.

Wenn da seine Mutter nicht gewesen wäre, die ihn aufrichtete und in deren stiller Kraft und Güte er sein eigenes Wertbewußtsein wiederfand! Die Frau, deren künstlerisches Erbgut sich allen drei Söhnen mitgeteilt hatte! Durfte er vor dieser heldenhaften Mutter, die Sorgen und Not mit ihm teilte, schwach werden?

Nun rafft er sich auf: Sein früherer Kampf war Spiel gegen den nun anhebenden Wettstreit mit dem Geschick, das ihm stets einige Ellen voraus zu sein scheint und das er doch eines Tages einholt und unter seinen Willen zwingt. Die deutsche Kunst wollte er dem deutschen Volke schenken. Nicht neue Kunstwerke schaffen, sondern in weiser Beschränkung auf die in ihm wohnenden Werte die nicht in Gemüt und Herz gedrungenen Werke deutscher Meister seinem Volke zu blutvollem Bewußtsein bringen, und das mit dem Mittel der wahrhaft deutschen Sprache! Noch tastet er nach dem Ziel und den Möglichkeiten, Hoffnung streitet mit Resignation, Glaube mit Verzweiflung, da singt ihm die wundervolle Musik Mozarts in den Ohren: Der im Urtext italienisch geschriebene „Figaro", der „Don Giovanni", der „Re Pastore", „Cosi fan tutte", und wie die Opern heißen. Kennen die Deutschen ihren Mozart? Kennen die Italiener ihn nicht besser, weil dieser deutscheste Genius gezwungen war, seine Opern nach italienischen Texten zu komponieren und waren nicht die meisten seiner Epigonen Italiener?

Hier winkt eine Aufgabe. Zwar gibt es verdeutschte Texte für diese Opern, so die von Knigge, von Niese, von Levi — aber waren diese Übersetzer keine sentimentalen Verseschmiede, die den Versrhythmus völlig verkannten und zerstörten? Klafft nicht derart zwischen der Musik Mozarts und der deutschen Übersetzung ein weiter Riß?

Siegfried Anheißer sieht hier nicht nur eine Aufgabe, sondern eine Lebensarbeit. Ohne Auftrag und ohne Aussicht auf Erfolg begibt er sich ans Werk und beginnt zuerst mit der Übersetzung des „Figaro". Er nimmt Zuflucht zur Presse, um für seinen Plan Verständnis zu finden. 1926 erscheint in der Kölnischen Zeitung ein Aufsatz aus seiner Feder, der sich für die B e e n d u n g d e r T e x t s c h m a c h i n M o z a r t s O p e r n einsetzt. Die Fachkreise

werden aufmerksam, der damalige Generalintendant Ernst Hardt interessiert sich für den Verfasser, erkennt seine künstlerische Begabung und beruft ihn bald als Oberspielleiter für Musik an den neu gegründeten Westdeutschen Rundfunk (1926). Das ist das Sprungbrett. Denn nun kann eine Aufgabe, die er ein halbes Leben lang dunkel als Berufung empfunden hatte, tatkräftig in Angriff genommen werden.

Das fruchtbare Wirken Anheißers am Rundfunk ist nicht Sache dieser Rückschau. Jedenfalls hat er das Verdienst, in einer trostlosen Zeit der Verflachung und der Unterschlagung unserer großen Meister, die deutsche klassische Musik in der Öffentlichkeit und in Haus und Familie wieder heimisch gemacht zu haben, mit seinem Beispiel allen deutschen Sendern fruchtbare Anregungen gebend.

Doch sein Hauptverdienst ist die Durchführung seines spät begonnenen, aber glücklich vollendeten Lebenswerkes: Er hat gegen den Unverstand des „Publikums", gegen die Geringschätzung der Bühnenleiter, Kapellmeister und Bühnengrößen, gegen die kühle Ablehnung durch die früheren Regierungen für den deutschen Mozart gerungen, für eine gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts.

Wie hat sich hier sein Kämpfergeist bewährt! Ich weiß aus den Gesprächen mit ihm, gegen welche Vorurteile er anrennen, welche Geduldsproben er bestehen, welche Gleichgültigkeit er besiegen, welche Enttäuschungen er erleiden mußte, bis er sich in vieljähriger harter Arbeit bei den meisten deutschen Bühnen durchsetzte und ihnen mit der Überzeugungskraft seiner Meisterschaft als Übersetzer seinen deutschen Operntext aufzwang.

Er selbst sagte einmal: „Eine solche Frage läßt sich nicht nebenher lösen, man muß sie schon als Lebensaufgabe betrachten." Und um sich ganz dieser Lebensaufgabe zu widmen, gab er — der Idealist reiner Ausprägung — 1933 seinen existenzsichernden Beruf beim Westdeutschen Rundfunk auf: ein Glück für den Erfolg seines Bestrebens, denn nur durch diese völlige Hingabe gelang es ihm, alle italienischen Opern Mozarts aus dem Geiste der deutschen Sprache heraus und in höchster Treue zur Musik in vorbildliches Deutsch zu übertragen und uns wahrhaft zugänglich zu machen.

Die sprachgestaltende Leistung Siegfried Anheißers, welche dem Genius Mozart ehrfurchtsvollen Tribut zollt und seinem musikalischen Wollen aus tiefster Erkenntnis seiner Schöpfung gerecht wird, ist ein unvergängliches Denkmal für diesen zu früh dahingegangenen Menschen. Diese Leistung, die das Werk Mozarts zu lebendigem, unverfälschtem Ausdruck bringt, muß solange gelten, wie die Musik Mozarts Gemeingut des deutschen Volkes bleibt.

Dies ist die mahnende Verpflichtung, die uns das Kämpferleben des geradlinigen deutschen Mannes auferlegt.

## Daniel Gottlieb Türk.

Zur 125. Wiederkehr seines Todestages, des 26. August 1813.

Von Fritz Müller, Dresden.

Wer war Daniel Gottlieb Türk?

Wer nicht Musikwissenschaftler ist, kennt vielleicht die 1933 als Nr. 93 von Nagels Musik-Archiv erschienene Neuausgabe „Kleine Handstücke für angehende Klavierspieler". Diese reizenden Sätzchen, die meistens lustige Überschriften tragen, sind den Übungsbeispielen der beiden Klavierschulen unsers Daniel Gottlieb Türk entnommen. Schon dieser Stücke wegen ist es der Mann wert, daß man seiner gedenkt.

Türk wurde am 10. August 1750 in Claußnitz bei Chemnitz als Sohn eines Schreibers, Strumpfwirkers und Musikers geboren. Er besuchte später die Kreuzschule zu Dresden, wo Homilius sein Lehrer war, und genoß dann in Leipzig als Student den Unterricht Hillers. 1776 kam Türk nach Halle, wo er bis zu seinem Tode blieb. Er war erst Gymnasiallehrer und Kantor an der Ulrichkirche, wurde später Universitätsmusikdirektor und Organist an der Liebfrauenkirche und erhielt 1808 den Titel eines Ehrendoktors der Philosophie und der freien Künste.

Mit Bienenfleiß und trefflichem Geschick arbeitete Türk daran, zusammenzufassen, was sich in Halle als Musikpflege auf einzelne Bürgerhäuser und unscheinbare Vereinstätigkeit ver-

zettelte. Durch Privatunterricht*) zog er außerdem verschiedene ausübende Musiker heran. So konnte er es schließlich wagen, z. B. jeden Karfreitag Grauns „Tod Jesu" aufzuführen. Durch Einstudierung verschiedener Oratorien Händels legte er in Halle, in welcher Stadt vor ihm Friedemann Bach sich in musikalischer Hinsicht gar nicht wohl gefühlt hatte, den Grund zu der Händelpflege. In Orchesterkonzerten, deren Programme abwechslungsreich und gediegen waren, bot er sogar Beethovens erste Sinfonien. Da es in Halle kein Opernhaus gab, führte Türk verschiedene Opern mit Weglassung des Szenischen auf!

Außer einigen Kirchenmusikwerken hinterließ Türk 30 Klaviersonaten, die gleiche Zahl von vierhändigen Stücken und Lieder zum Klavier. Außer den bereits genannten Klavierschulen verfaßte er eine sehr wissenschaftliche Anleitung zu Temperaturberechnungen, eine Anweisung für Organisten und eine Generalbaßlehre, die sogar Beethovens Lob fand.

Der 1806 erfolgte Zusammenbruch Preußens erschütterte das Hallesche Musikleben schwer. Zwei Jahre später starb Türks Frau, mit der er 25 Jahre lang in glücklicher Ehe gelebt hatte. Diesen Schicksalsschlag konnte Türk nicht verwinden. Dazu traten noch der Kummer über des Vaterlandes Not und der Zwang, dem verhaßten König Jerôme („Bruder Lustick") mit Musikstücken dienen zu müssen. Türk starb am selben Tage, an dem Theodor Körner für des Vaterlandes Freiheit sein junges Leben lassen mußte.

## Albert Fuchs.

Erinnerungsworte an den Dresdner Meister.

Von Univ.-Prof. Dr. Th. W. Werner, Hannover.

Nicht auferwecken können wir unsere Toten; aber wir können uns ihrer erinnern und sollten es tun: das Gedenken ist die einzige Form, in der wir ihnen Dank sagen können. Es wird dem Nachgeborenen zur Verpflichtung, wenn er darin zugleich die einzige Möglichkeit sieht, ein von der Welt begangenes Unrecht an seinem Teile gutzumachen.

Albert Fuchs würde am 6. August seinen 80. Geburtstag feiern, wenn ihn das Schicksal nicht zu früh, in der besten Manneszeit, abgefordert hätte. Das Menschenalter, das uns von seinem Tode (am 15. Februar 1910) trennt, hat der deutschen Welt nun allerdings eine solche Fülle von Erschütterungen schwer bedrückender und hoch erhebender Art gebracht, daß nicht nur er, sondern seine Epoche vergessen wurde: von seinen näheren Zeitgenossen — Fuchs stammt aus dem Jahre 1858 — kann man doch nur dem einen Hugo Wolf eine Krieg, Revolution und endliche Erhöhung überdauernde Wirkung zusprechen.

Frühere Zeiten haben, von gelegentlichen Wiederbelebungen älterer Meister durch Theoretiker abgesehen, eine Bindung an die Vergangenheit nicht gekannt. Wenn wir darin anders denken, so geschieht es weniger unter dem Drucke einer geschichtlichen Sinnesart, wie man wohl gemeint hat, als unter dem der seelischen Notwendigkeit: wir fühlen die Verantwortung vor dem Erbe, das gerade uns Deutschen zugefallen ist. Von hier aus möchten wir ohne Vergrößerungsversuch die Erscheinung des teuren Mannes betrachten.

In Basel geboren kam Fuchs in jungen Jahren nach Leipzig, um dort am Konservatorium zu studieren; er hat sich als Deutscher gefühlt und sich als solcher in der ihm eigenen Zartheit und Mannhaftigkeit bewährt. Er strebte eine vielseitige musikalische Durchbildung an und begab sich nach dem Abschluß der Klavier- und Kompositionsstudien nach Dresden, um bei dem bekannten Gesanglehrer Gustav Scharfe zu arbeiten. In seinem Schaffen nimmt das Lied einen breiten Raum ein.

Nachdem er kurze Zeit in Trier Musikdirektor gewesen war, erwarb Fuchs (1889) das Freudenbergsche Konservatorium in Wiesbaden. Er erweiterte die Anstalt durch Um- und Anbauten und bereicherte die Instrumentensammlung um echte alte Stücke (Klaviere, Violinen, Gamben). Als Lehrer, nicht als Komponist, hatte er eine Vorliebe für das Geschichtliche und die Vergangenheit. Auf dieser Linie liegen seine vortrefflichen Bearbeitungen älterer Musikwerke

*) Einer seiner Schüler war Carl Loewe, der berühmte Balladenkomponist. Ihm stellte Türk ein vollständig ausgestattetes Musikzimmer zur Verfügung.

(Violinsonate von C. Ph. E. Bach, mehrere Hefte italienischer Arietten); von hier aus erklärt sich aber auch die Berufung eines Mannes als Geschichtslehrer an sein Konservatorium, der bald an die Spitze der deutschen Musikwissenschaft treten sollte: es war der damals in Sondershausen tätige Dr. Hugo Riemann. Und er brachte einen siebzehnjährigen Schüler mit, der schon bald als Lehrer für Klavier und Orgel, dann auch für Theorie angestellt werden konnte: Max Reger.

Im Jahre 1898 trat Fuchs als Lehrer für Kunstgesang in das Dresdner Konservatorium ein. Für die Schumannsche Singakademie, deren Leitung er drei Jahre später übernahm und in deren inneres und äußeres Dasein er belebend eingriff, schrieb er seine beiden Oratorien „Selig sind, die in dem Herrn sterben" (op. 42) und „Das tausendjährige Reich" (op. 48). Über einer Oper „Nirwan", die die Tragödie der letzten, in Eis und Schnee erstarrenden Menschen behandelt, ist dem rastlos Schaffenden die Feder entsunken. Fuchs war in diesen großen Werken sein eigener Dichter. Er mußte es werden; denn nicht zufällig führt sein Weg von der Kirche zur Bühne. Schon früh hat sich ihm ein musikdramatisches Ideal gezeigt, das er gerade am Oratorium verwirklichen will: die Ausmerzung des Kunstmittels der Erzählung und damit die Versammlung alles Geschehens in einer Handlung, die sich vor dem inneren Auge des Hörers vollzieht. Der Vergleich mit Händels Verfahren ist nur unter der Voraussetzung zulässig, daß man sich die Veränderung gegenwärtig halte, die der Begriff des Dramas seither erfahren hat; gleichzeitig muß aber auch die Vermutung einer stilistisch-musikalischen Beziehung auf Wagner abgewiesen werden. Fuchs hat seine Schüler immer zur höchsten Sauberkeit der Durcharbeitung angehalten, und so trägt seine eigene Schreibweise in Kammermusik (Streichquartett in e-moll, op. 40) und Lied neben den unverkennbar eigenen leise Züge der Leipziger Romantik, die bei der Zuziehung des Orchesters eine Bereicherung eher aus der Lisztschen als aus der Wagnerschen Gegend erfahren. Daß die Singstimme mit besonderer Kundigkeit behandelt wurde, möchten wir noch anmerken; stilistisch steht sein Lied dem Wolfschen Typus ebenso ferne wie dem Brahmsischen: es hat musikbestimmte Form, aber keine strenge, sondern eine gefällig-natürliche.

Der Vielfalt der Liedformen (lyrische Stücke stehen neben Balladen, Romanzen, geschlossenen Liederkreisen, Gesangsszenen, Duetten, Vokalisen und Chören) entspricht die Mannigfaltigkeit der angebauten Gebiete: der Klavierspieler findet eine Sonate in f (op. 11) und Tänze (op. 9 und 17); der Geiger ein Konzert in g (op. 25), zwei Romanzen (op. 33) und drei Sonaten (op. 36); für das Violoncello sind zwei Suiten (op. 28 und 37) und eine Sonate in D (op. 27) vorhanden. An der Seite der Oratorien steht eine Passionsmusik „Golgatha" für Streichorchester (op. 49), an der der Oper ein italienisches Melodram (op. 30). Eine „Ungarische Suite" für Orchester (op. 12) erhielt das Lob Liszts.

Die Landesbibliothek in Dresden bewahrt das Gesamtwerk des Mannes, der in seiner Art ein Meister war. Wir wissen es dort geborgen. Doch wir wissen auch, daß seine Bestimmung eine andere war.

## Reichsmusiktage der Hitler-Jugend 13.—16. Oktober in Leipzig.

Die Reichsmusiktage der Hitler-Jugend werden in diesem Jahre vom 13. bis 16. Oktober in Leipzig durchgeführt. Den Reichsmusiktagen geht ein achttägiges Musikschulungslager voraus, das die Musikerzieher der HJ aus dem ganzen Reich vereinigt. In dem Musikschulungslager werden u. a. die Arbeiten der Musikschulen für Jugend und Volk, die Blasmusik und die Orgelarbeit der Hitler-Jugend sowie Literaturfragen behandelt werden. Ein Meisterkonzert für die HJ wird im Laufe des Arbeitslagers unter Leitung von Generalmusikdirektor Weisbach mit dem Orchester des Reichssenders Leipzig stattfinden.

Die anschließenden Reichsmusiktage sollen erstmalig in mehreren großen Veranstaltungen die eigene musikalische Leistung der Jugend auf verschiedenen Gebieten herausstellen. Sie wird in einem öffentlichen Konzert zur Geltung kommen, in dem Chöre und Instrumentalgruppen der HJ musizieren, weiterhin in einem Konzert mit neuer Bläsermusik, das von drei Musikzügen der HJ bestritten wird und in der Durchführung einer

großen Schlußkundgebung, in der der Reichsjugendführer Baldur von Schirach sprechen wird. Eine bei den Kulturtagungen der HJ schon zur Tradition gewordene Werkfeier wird in der Wollkämmerei Stöhr, Leipzig, stattfinden. In einer Bachfeier in der Thomaskirche wird der Thomanerchor unter Leitung von Prof. Straube singen und Günther Ramin wird auf der Bachorgel spielen. Ein Konzert mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth wird den musikalischen Höhepunkt der Leipziger Reichsmusiktage bringen.

## Was ist ein „Volkskomponist"?

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Der Londoner „Daily Telegraph" brachte am 25. Juni einen Aufsatz „A German on the new relations between state and artist", der sich kritisch mit meinen Ausführungen über „Die gegenwärtige Lage der deutschen Musik" in der ersten Nummer der „Revue Internationale de Musique" (Brüssel) auseinandersetzt.

Es erscheint notwendig, der mißverständlichen Auffassung des englischen Blattes entgegenzutreten, die sich im wesentlichen auf das neugewonnene Verhältnis zwischen Komponist und Volk bezieht. Aus meinen Darlegungen über die völkischen Grundlagen der heutigen Komposition, die dem Volkstum künstlerische Anregungen entnimmt und nicht dem Einzelnen, sondern der Allgemeinheit dient, folgert der „Daily Telegraph" eine Abkehr von der großen klassischen Tradition Deutschlands, eine Aufhebung der künstlerischen Individualität und eine Hörigkeit („tributary") des deutschen Komponisten gegenüber dem Volke.

Die Mißverständnisse zwischen englischer und deutscher Musikauffassung lassen sich in eine einzige Frage zusammendrängen: nämlich die Frage nach dem Wesen des „Volkskomponisten" und seiner Aufgabe.

Dem Ausland mag lediglich der Begriff neu erscheinen. Wäre der „Volkskomponist" selbst einzig und allein eine Errungenschaft der Neuzeit — nun, so wären Beethoven, Wagner usw. niemals musikalische Vertreter des Volkstums gewesen und hätten lediglich für „cliques of snobs and pedants" komponiert!

Die Tatsache, daß Deutschland in hohem Maße sich seiner großen Tradition bewußt ist, daß unseren klassischen Meistern alljährlich Feste bereitet werden, daß unsere Regierung wie in kaum einem anderen Staat über musikalische Sachkenntnisse verfügt und namentlich in Richard Wagner den Gipfelpunkt völkischen Musikschaffens erblickt, hätte wahrhaftig auch jenseits des Kanals bekannt sein dürfen. Aus dieser hohen Achtung vor dem musikalischen Erbe Deutschlands ergibt sich aber ohne weiteres, daß der heutige „Volkskomponist" nicht als Gegenspieler oder Überwinder der Tradition auftritt, sondern nur jene künstlerische Sendung fortzusetzen trachtet, die unsere volksverbundenen klassischen Meister übernommen hatten!

Selbstverständlich wäre es falsch, eine „Hörigkeit" des Komponisten gegenüber seinem Volke anzunehmen. Denn mit der Komposition von Volksliedern, von Volksliedvariationen und Volkstänzen ist das Wesen des „Volkskomponisten" keineswegs erschöpft, und gewisse Konjunktur-Erscheinungen, die ebenso verständlich wie verzeihlich sind, können für den gerechten Beurteiler nicht zum Maßstab des gesamten neudeutschen Musikschaffens werden. Es ist dringend davor zu warnen, den Begriff des Volkskomponisten allzu eng zu fassen. Richard Wagner darf nicht minder den Ehrentitel des Volkskomponisten tragen als der sinfonische Sänger von „Freude schöner Götterfunken", und das Meistersinger-Vorspiel, die Schlußansprache des Hans Sachs gehören zu dem musikalischen Bestand aller nationalsozialistischen Feierstunden. Ist aber die Erkenntnis ihres völkischen Wertes nicht erst vorwiegend nach ihrem Tode erfolgt? Galten sie nicht zu Lebzeiten als kühne Erneuerer des musikalischen Stils, als Vorkämpfer für eine Zukunft musikalischen Erlebens, das eine weit höhere Reife völkischer Musikauffassung voraussetzen mußte als jene Komponisten von ihren Zeitgenossen erwarten durften? Und wenn der „Daily Telegraph" meine Ausführungen in der „Revue Internationale" aufmerksam gelesen hätte, dann hätte er die von ihm aufgeworfenen Probleme in folgenden Worten beantwortet gefunden:

„Das musikalische Kunstwerk von heute . . . kann selbstverständlich unter den Händen des Genies in eine heute vielleicht noch unverständliche völkische Zukunft hineinragen, es wird aber niemals seine innere Abstammung vom Volke her verleugnen, ebensowenig wie das Kind im Laufe seines Erdendaseins selbst bei stärkster individueller Entwicklung jemals seine seelischen Beziehungen zur Mutter abstreifen kann."

Was also entscheidet letzthin über das Wesen des Volkskomponisten? In allererster Hinsicht die Gesinnung, die künstlerische Ehrlichkeit, die Liebe zum Volke und das stolze Bewußtsein, selbst ein Bestandteil jenes Volkes zu sein, das im Komponisten seinen künstlerischen Sprecher und Fürsprecher erblickt. Und was noch bleibt — das ist die für „a mystic like Dr. Stege" selbstverständliche Achtung vor den letzten, tiefsten Geheimnissen seelischer Mystik, die den Tonsetzer mit seinem Volk zu einer unenträtselbaren unlöslichen Einheit verbinden.

## Orgelarbeitsgemeinschaft der Hitler-Jugend.

Anläßlich der zweiten Freiburger Orgeltagung fand die erste Arbeitsbesprechung der neugegründeten Orgelarbeitsgemeinschaft der Hitler-Jugend statt. Prof. Gotthold Frotscher, der Leiter der Orgelarbeitsgemeinschaft hatte bereits auf dem Musikschulungslager der HJ in Düsseldorf die Aufgaben dieser Orgelarbeit umrissen. Er hatte darauf hingewiesen, daß der Klang der Orgel nicht allein auf die Kirchen beschränkt bleiben dürfe, daß vielmehr die Orgel als deutsches Feierinstrument in stärkstem Maße in die Musikausübung unserer Zeit einbezogen werden müsse. In Freiburg sprach Prof. Frotscher in sehr interessanten Ausführungen über die Wechselbeziehungen zwischen Orgelmusik und Orgelbau in Geschichte und Gegenwart, zwei weitere Mitglieder der Orgelarbeitsgemeinschaft der HJ waren ebenfalls mit Referaten auf der Freiburger Tagung vertreten. Herbert Haag-Heidelberg brachte Geschichtliches und Grundsätzliches zu dem Thema „Die weltliche Orgel", und Wolfgang Auler-Hirschberg gab, unterstützt von praktischen Beispielen, einen Überblick über die weltliche Musik auf dem Positiv.

Die Arbeitsbesprechung, die sich der Tagung anschloß, galt in der Hauptsache praktischen Arbeitsaufgaben, unter denen hier die Herausgabe eines demnächst erscheinenden „Orgelbuches der Hitler-Jugend" erwähnt sei. Im Vordergrund der Arbeit steht die Planung und Gestaltung von Orgelbauten in den Heimen und Schulen der Hitler-Jugend, die bei der großen Zahl der Bauvorhaben eine umfangreiche wissenschaftliche und musikalische Arbeit bedeutet. Die Arbeiten der Orgelarbeitsgemeinschaft der HJ werden damit einen sehr realen und weit über die problematische Behandlung von Orgelfragen hinausreichenden Beitrag zu dem Thema „Die neue Orgel" darstellen. In den Erziehungsstätten der deutschen Jugend werden Orgeln entstehen, die einer späteren Zeit Zeugnis von den musikalischen Kräften unserer Gegenwart ablegen sollen.

## Hitler-Jugend auf der Berliner Rundfunkausstellung 1938.

„Laßt doch der Jugend ihren Lauf".

Dies ist die Parole der Hitler-Jugend für die Berliner Rundfunkausstellung 1938, die zugleich das Thema einer großen zweistündigen Abendsendung am 10. August ist. Wie auf allen bisherigen Ausstellungen ist die Hitler-Jugend auch in diesem Jahr wieder sowohl an der Schau wie auch an der Programmgestaltung weitgehend beteiligt. Welche kulturellen Werte für die Erziehungsarbeit der Hitler-Jugend vom Rundfunk ausgegangen sind, beweisen die vielen Lieder, Kantaten und Dichtungen, die junge schöpferische Kräfte in den meisten Fällen für den Rundfunk schufen und die dann Kulturgut der ganzen deutschen Jugend und aller Deutschen geworden sind.

Bemerkenswert für die Beteiligung der HJ an der diesjährigen Rundfunkausstellung ist die Einberufung der besten Rundfunkspielscharen aus dem Reiche. Diese wirken an verschiedenen großen Sendungen, ganz besonders aber in der zweistündigen Abendveranstaltung im Großen Sendesaal des Berliner Funkhauses am 10. August mit, die unter dem Thema: „Laßt doch der Jugend ihren Lauf" ein Beispiel für Fröhlichkeit und Geselligkeit der Jugend ist. Als „Stunde der jungen Nation" geht diese Abendveranstaltung über alle deutschen Sender und wird den

deutschen Hörern zeigen, in welcher Weise die Hitler-Jugend einen großen bunten Abend auszugestalten versteht und welches ihre Auffassung von neuer Geselligkeit ist. Die Spielscharen bringen in der Form von Einzelleistungen wie auch Gemeinschaftsleistungen eine Reihe landschaftlicher Sendungen. Im Mittelpunkt dieses Abends steht das schon erwähnte Lied „Laßt doch der Jugend ihren Lauf", das von mehreren Komponisten zu Tänzen verarbeitet worden ist. Die Komponisten und Musiker Walter Girnatis, Siegfried Wöhrlin und Cesar Bresgen haben hierzu besondere Aufträge erhalten. Die Spielscharen werden Proben ihres chorischen Könnens ablegen. Blas- und Streichmusiken und gemeinsame Lieder mit allen Orchestern, Spielscharen und anwesenden Gästen werden mit Tanzeinlagen abwechseln.

Aus der Fülle der kleineren Sendungen, die die Hitler-Jugend während der Funkausstellung durchführt, seien folgende erwähnt:

Am 9. August vom Reichssender Berlin eine Gemeinschaftssendung mit der Wehrmacht „Soldaten singen Lieder der Jugend — Hitler-Jugend singt alte und neue Soldatenlieder".

Am 10. August eine Dreieckssendung „Berlin — Rom — Tokio". Die Jugend großer Nationen singt Weisen und Chöre ihrer Heimat.

Am 11. August eine Sendung mit alter und neuer Blasmusik.

Am 17. August „Rhythmus und Tanz in sportlicher Bewegung".

## Das Richard Wagner-Museum in Tribschen bei Luzern.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

In diesem Wagner-Gedenkjahre steht das idyllisch am Vierwaldstätter See in Tribschen bei Luzern gelegene Wagnerhaus anläßlich der verschiedenen Schweizer Musikfeste, bei denen das Schaffen des Meisters besondere Bevorzugung erfährt, im Mittelpunkte des musikalischen Interesses. — In dieser „ländlichen Stille und im Frieden der Welt", wie Wagner einmal sagte, verlebte der Meister von 1866 bis 1872 die sechs glücklichsten Jahre seines vielbewegten Kampfdaseins. Hier vermählte er sich zum zweitenmale mit der Frau, „die ihm den rechten Sinn gab", Frau Cosima, hier wurde ihm sein Sohn Siegfried geschenkt, der einstmals sein Kunsterbe übernehmen und verwalten sollte, hier schrieb sich der Meister die tiefsten Bekenntnisse von seiner Seele und von hier sollte ihn — wie er beim Betreten dieses herrlichen Fleckchens Erde ausrief — keine Macht der Welt wieder in den Strudel des ihm verhaßt gewordenen Kunsttreibens zurückführen. — Wir wissen, daß es anders kam, denn in dieser Einsamkeit der wundersamen Natur wuchs der Keim seines großen Festspielhausgedankens zur Verwirklichung heran, hier verklärte sich sein „Wähnen" zur letzten Erfüllung dieser Kulturtat und zur höchsten Offenbarung seiner Künstlerschaft. — Das bis dahin unbekannte Tribschen wurde zum Sammelpunkte der schöngeistigen Gesellschaft, hier erfuhr die Freundschaft zwischen König Ludwig II. von Bayern und ihm ihre herrlichste Vertiefung, hier trafen sich die genialen Eingebungen seiner Kunst mit der Gedankenwelt Friedrich Nietzsches zum erstenmale in ihrer ganzen Intensität, hier diktierte er seiner jungen Gattin seine Selbstbiographie „Mein Leben" in die Feder, hier entstand das überirdisch verklärte „Siegfried-Idyll", hier beendete er seinen „Nibelungenring", hier beschloß er sein deutschestes Werk die „Meistersinger" und hier empfing er die letzten Segnungen seiner menschlichen und künstlerischen Vollendung. — Als Richard Wagner trotz seines Willens, seiner inneren Berufung folgend, am 22. April 1872 das schöne Tribschen verließ um ständig nach Bayreuth zu übersiedeln, fand mit diesem weittragenden Entschluß eines der bedeutendsten Kapitel seines Lebens sein Ende. Wagner hatte aber durch Tribschen die letzte Reife zur Erfüllung seines epochalen Lebenswerkes Bayreuth empfangen! — Nach seinem Wegzug verfiel das Tribschner Haus wieder dem profanen Alltagsleben und geriet nach und nach fast in Vergessenheit. Durch die Initiative des begeisterten Luzerner Wagnerfreundes Anton Schmid, des tatkräftigen Stadtpräsidenten von Luzern Dr. Zimmerli und die hochherzige Förderung des Basler Bayreuthenthusiasten Adolf Zinßtag gelang es endlich im Jahre 1933 nach vielen Schwierigkeiten diese Wagner-Gedenkstätte durch die Stadt Luzern für alle Zeiten käuflich zu erwerben und zu einem bedeutsamen „Wagner-Museum" auszubauen, nachdem das Gebäude wieder in jenen Zustand zurückversetzt wurde, in welchem

es seinerzeit der Meister bewohnt hatte. Durch freiwillige Spenden und Leihgaben mehrten sich die Erinnerungsstücke und Andenken zu einer stattlichen Sammlung, die heute gegen zweihundert hochinteressante Kostbarkeiten enthält. Darunter sind viele Gegenstände mit der Tribschner Schaffenszeit verbunden u. a. Wagners eigenhändige Partitur-Urschrift des „Siegfried-Idylls" vom 4. Dezember 1870; eine Seite des Kompositions-Entwurfes zu „Lohengrin" III. Aufzug; (geschrieben in Groß-Graupa 1847) das „Schusterlied" aus „Meistersinger"; die Vermählungsanzeige von Richard und Cosima Wagner; das unvermeidliche Sammetbarett des Meisters; Wagners Erard-Flügel, auf dem er den II. und III. Akt zu „Tristan und Isolde" komponierte; viele Leihgaben von Frau Eva Chamberlain und des Hauses „Wahnfried" in Gestalt interessanter Briefe und Zeichnungen; zahlreiche Bilder und Büsten des Meisters und seines Freundschaftskreises. — Im ersten Stock des Tribschner Wagnerhauses befinden sich mehrere entzückend eingerichtete Wohnzimmer, die für ständig den Mitgliedern der Familie zum Aufenthalte zur Verfügung stehen. So haben in den letzten Jahren wiederholt Frau Eva Chamberlain, Daniela von Thode und Hans v. Wolzogen, der unlängst hochbetagt verstorbene getreueste Gralshüter von Bayreuth hier gewohnt. Von den Fenstern aus genießt man einen geradezu bezaubernden Blick über die wohlgepflegte Tribschner Halbinsel, die märchenhaft emporragenden Baumgruppen und über den herrlichen Vierwaldstätter See mit seinen mächtigen Bergen. — Ein Idyll, wie man es sich schöner kaum zu denken vermag. — Die derzeitige Verwaltung ist dem idealgesinnten Kustos F. Landoldt anvertraut, der diese Wagner-Gedenkstätte vorbildlich betreut und bereitwilligst allen Wagnerfreunden zugängig hält. — Man versäume daher bei einem Besuche Luzerns keinesfalls diese Weihestätte deutscher Kunst!

## Musikalische Philatelie.

Von Oskar Kroll, Wuppertal.

Im April-Heft des vorigen Jahrganges der ZFM veröffentlichte der Verfasser dieser Zeilen einen Aufsatz über Briefmarken, deren Bilder Darstellungen aus dem Reiche der Musik zeigen. Seitdem haben einige Länder wiederum neue „musikalische" Briefmarken verausgabt, auf die hier kurz hingewiesen werden soll.

Zunächst sei der Poststempel anläßlich der letzten Bayreuther Festspiele genannt, der außer den üblichen postalischen Angaben und einigen auf die Festspiele hinweisenden Worten den sehr schön im Profil gezeichneten Kopf Richard Wagners zeigt. — Italien brachte eine prachtvolle Serie mit den Bildnissen bedeutender italienischer Männer heraus, für die 1936—37 ein besonderes Erinnerungsjahr war. Je zwei Marken sind Antonio Stradivari († 1737), Giovanni Battista Pergolesi († 1736), Gasparo Spontini, sowie dem Maler Giotto di Bondone († 1337) und dem Dichter Giacomo Leopardi († 1837) gewidmet. — Von Venezuela wird sodann gemeldet, daß in der allernächsten Zeit die berühmteste Tochter dieses Landes, Teresa Carreño, durch Ausgabe einer Briefmarken-Serie geehrt werden soll. Teresa Carreño, die übrigens mit Eugen d'Albert verheiratet war, errang nicht nur internationalen Ruf als Pianistin, sondern trat auch kompositorisch hervor und verfaßte u. a. die venezuelanische Volkshymne.

Briefmarken mit Musikinstrumenten sind ebenfalls in größerer Anzahl erschienen. Eine Violine zeigt neben dem Brustbild der Königinmutter Elisabeth von Belgien — eine große Förderin der Musik — die Eugène-Ysaye-Ausgabe, deren Einkünfte für die Errichtung eines Denkmals des berühmten Violinvirtuosen bestimmt sind. — Die Tschechoslowakei gab sodann einen Wohlfahrtssatz (für Kinderhilfe) heraus, deren 2-Kronen-Wert die Wiedergabe einer Suchard'schen Plastik zeigt: Eine Mutter bettet ihr Kind in die Wiege, während der Vater violinspielend daneben sitzt.

Nord-Ingermanland am Ladosee (zu Sowjet-Rußland gehörig) brachte eine Marke, die einen Mann und eine Frau auf einer Zither spielend abbildet. Eine Harfe zeigt Montserrat (eine der kleinen Antillen), und ein banjoartiges Volksinstrument finden wir auf einem abessinischen Wertzeichen.

Eine Marke mit einer Trommel vor einem Fahnenwald veröffentlichte Holland anläßlich des Pfadfindertreffens (Wereldjamboree).

Zum 100jährigen Bestehen der von Lönnrot gesammelten „Kalewala", dem Nationalepos der Finnen, gab Finnland einen schönen Markensatz heraus, dessen niedrigster Wert einen Runensänger zeigt, während wir auf dem Höchstwert den Helden Kullervo hornblasend zum Kampf reiten sehen. — Und in Frankreich erschienen zum 100. Todestage des Schöpfers der „Marseillaise", des Straßburger Ingenieur-Offizieres Rouget de l'Isle, zwei Marken, die eine symbolische Figur und einen Freiheitssänger zeigen.

Zum Schluß seien noch einige ältere „musikalische" Briefmarken genannt, die der Aufmerksamkeit des Verfassers bisher entgangen waren: Ein Posthorn zeigen die 1900 bzw. 1908 herausgegebenen Porto- und Dienstmarken der damals selbstständigen Insel Kreta, ein zitherähnliches Instrument — eine Kantele? — finden wir auf dem niedrigsten Wert des Bärentöter-Satzes von Lettland (1932), und das Nationaltheater von Costa Rica wurde auf einer Marke dieses Staates im Jahre 1901 abgebildet.

## Gespräch mit einem blinden Organisten.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Ein leuchtender Frühlingsmorgen führte mich in einen der traulichen Winkel um Lübecks altehrwürdige Kirchen. In der Nachbarschaft von St. Petri erhebt sich in bescheidener Höhe der schlanke Turm von St. Petri. An dieser von engen Gäßchen umschlossenen Kirche wirkt der jetzt 30jährige blinde Organist Freiherr Hans Georg von Massenbach. In unmittelbarer Nähe seiner Berufsstätte liegt in einem der altertümlichen Häuser auch seine Wohnung. Hier saß ich dem Organisten für ein kurzes Gespräch gegenüber. Der äußere Anlaß unserer Begegnung war die Uraufführung einer neuen kirchenmusikalischen Komposition von Massenbachs: der Choralkantate „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Werk 12 für Sopransolo, dreistimmigen Kinderchor und Instrumente) am diesjährigen Karfreitag. Während sein fast dreijähriges Bübchen uns mit munterem kindlichen Geplauder erfreute, erzählte mir der Petriorganist aus seinem Leben.

Der im Jahre 1908 geborene Freiherr Hans Georg von Massenbach entstammt einer ostpreußischen Offiziersfamilie, die ihre Ahnenreihe bis ins zwölfte Jahrhundert zurückverfolgen kann. Im Alter von sechs Jahren mußte er das unvorsichtige Spiel mit einem Eisendraht mit dem tragischen Unglück der Erblindung büßen. Nach dem Besuch mehrerer Blindenschulen genoß er privaten Musikunterricht und erfreute sich nach der Übersiedlung seiner Familie nach Lübeck bei hamburgischen Lehrern weiterer Förderung seiner musikalischen Neigungen. Orgel, Klavier und Theorie waren hier die Lehrfächer. Zu Beginn des Jahres 1932 wurde v. Massenbach als Organist an St. Petri berufen und legte im Vorjahre am Lübecker Staatskonservatorium die „Staatliche Prüfung für Organisten und Chorleiter" ab.

Seine jetzt bis zum op. 12 gediehene kompositorische Arbeit folgt den Bedürfnissen der kirchenmusikalischen Praxis, die er ja aus eigener Erfahrung kennt. Seine beiden jüngst an St. Petri uraufgeführten Werke — die Choralpartita „Vater unser im Himmelreich" (auf den Luthertext nach den Evangelien des Lukas und Matthäus) und die Choralkantate „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Text von Johann Rist) mögen dafür als Beispiel gelten. Beide Stücke sind für dreistimmigen Kinderchor und Begleitinstrumente gesetzt. Sie wollen eine der Gemeinde eingängliche Gebrauchsmusik für gottesdienstliche Zwecke sein. Massenbach befleißigt sich eines durchsichtigen formalen Aufbaus und klarer Stimmführung. Seine melodische und stilistische Haltung bleibt von den Meistern des 17. Jahrhunderts beeinflußt, wobei er stets dem Gesetz der Einfachheit folgt. Er denkt bewußt an die Aufführungsmöglichkeit auch in kleineren Kirchen, die ja zumeist nur über recht bescheidene Mittel verfügen und für eine wertgehaltige Gebrauchsmusik aus gegenwartsnaher Haltung dankbar sind.

Dieser Organist schreibt seine Kompositionen zunächst in Blindenschrift nieder, wobei es sich nicht um die ganze Partitur, sondern um die einzelnen Instrumental- oder Vokalstimmen handelt. Danach diktiert er dann seiner Frau, der getreuen Helferin seiner künstlerischen Arbeit, die Partiturniederschrift.

Ein stiller idyllischer Winkel mitten in der gewaltigen Brandung unserer Zeit — so empfanden wir dieses Heim eines von tragischem Schicksal heimgesuchten, aber tapfer in seinem Lebenskreise wurzelnden Musikers, der an der Orgelbank von St. Petri und am Schreibtisch daheim um beglückende Arbeit weiß.

## Theodor Storm als Sänger.

Von Richard Dobel, Hamburg.

Eine geheimnisvolle, wunderbare Musik klingt uns aus fast allen Schöpfungen Theodor Storms entgegen und verrät seine tiefe musikalische Natur. Aber nicht nur in seinen herrlichen Gedichten und Novellen hat der Dichter seine musikalische Seele ergossen; er selbst war ein eifriger und begeisterter Musiker. Seine Liebe zur Musik hat er von seiner Mutter geerbt. Früh schon hörte er sie mit ihrem schönen Sopran alte Kinder- und Volkslieder singen. Als Knabe genoß er Gesangunterricht bei Gottfried Hermann, der damals Musikdirektor und Gesanglehrer am Katharineum in Lübeck war. Neben dem Klavierspiel war es vor allem der Gesang, dem er sich sein ganzes Leben lang mit besonderer Hingabe zuwendete.

Storm hatte eine angenehme Tenorstimme, die er besonders in jüngeren Jahren fleißig übte. Gern sang er Volkslieder. „So viel Stern am Himmel stehen" und „Ich stand auf hohem Berge" zählten zu seinen Lieblingsliedern. Bei Liedern von Schumann und Schubert begleitete er sich oft selbst am Klavier. Der „Zauberflöte" und dem „Freischütz" zollte er hohe Bewunderung und hat aus den Tenorpartien dieser Opern viel und mit Begeisterung gesungen. An seinen hochverehrten, ihm seelenverwandten Freund Mörike schreibt er einmal: „Gluck, Weber, Schubert, das ist es, was ich am liebsten singe. Augenblicklich bin ich ganz hingenommen von Richard Wagners ‚O du mein holder Abendstern' aus dem ‚Tannhäuser'."

Später bereitet es ihm große Freude im Soloquartett zu singen, wo denn die Schumannschen Lieder und das „O, säh' ich auf der Heide dort" vorgenommen wurden. Ein von seinem Freunde Ludwig Scherff komponiertes Lied „Der Heini von Steier" packt ihn so sehr, daß es ihm gar nicht aus dem Sinn geht und bald sang das ganze Stormsche Haus vom Keller bis zum Dache „Der Heini von Steier ist wieder im Land!"

Überall, wohin er kam, suchte Storm von seiner Sangesfreude und seinem Sangesfrohsinn mitzuteilen. Ja, wo er Sangesbrüder oder Sangesschwestern fand, fühlte er sich bald daheim. In all seinen vielen Briefen an Freunde und Verwandte nehmen die Mitteilungen über Musik und Gesang einen großen Raum ein. Da heißt es in einem Brief an seine Frau: „Mit dem alten Woldsen habe ich gesungen und Flöte geblasen. Da ich einen Zweifel hegte, ob die Lieder, die er da hatte, mir gefallen würden, ging er eifrig daran, mich zu überzeugen und nahm seine Flöte von Glas. Ich mußte die Lieder singen und er blies die Stimme mit, denn Flöte und Menschenstimme zusammen, meinte er, sei das Schönste, was man hören könne." Oder ein andermal: „Gestern abend war ich bei Landrat von Wussow. Nach zehn Uhr kamen wir noch heftig ins Musizieren; ich sollte noch einmal singen. Und ich sang gut. Ich glaube das „Hörst du mein Horn" hab ich so noch niemals gesungen. Alle Lieder der Sehnsucht finden jetzt die rechte Resonanz in mir." (Zärtliche Anspielung, da Storms Gattin verreist war.)

In ausgelassener Laune singt er auch rezitativisch Rezepte aus einem Kochbuch ex tempore, die ihm Adolf Möller aus dem Stegreif begleitet. Wenn ihm das Amt einmal etwas arg zugesetzt hatte, suchte er Erholung im Gesang. Seine Gattin Konstanze hatte eine schöne Altstimme, die mit seinem „silbernen Tenor" im Duett zu harmonischer Wirkung kam. „Goldene Stunden waren es," schreibt Ludwig Pietsch, „wenn Storm mir Schumanns und Schuberts Lieder zum Klavier sang und Frau Konstanzens weiche volle Altstimme begleitete."

In ganz hervorragendem Maße pflegte Storm auch den Chorgesang. Schon in jungen Jahren gründete er in seiner Vaterstadt Husum einen „Singverein", mit dem er größere Aufgaben wie den „Paulus" und die „Walpurgisnacht" wagen konnte. Als er nach Heiligenstadt versetzt wurde, war seine erste Sorge auch dort einen Gesangverein ins Leben zu rufen. „Ich habe ein Singkränzchen gestiftet, das bei einer Tasse Thee alle Montag bei den Teilnehmern wechselt. Es waren zuerst vierzehn Sänger, bald schon zwanzig, später achtzig", teilte er den Eltern mit. „Der Gesang wird hoffentlich immer mein Begleiter bleiben. Meinen Gesangverein halte

ich treu und regelmäßig jetzt alle Freitag abend. Es erquickt mich jedesmal, wenn ich in dem geräumigen Saal auf dem Rathaus den vollen Chorgeſang höre", heißt es in einem andern Brief.

Mit Freuden kehrt Storm im Jahre 1864 nach Huſum zurück. Nur der Abſchied von ſeinem Geſangverein in Heiligenſtadt wird ihm ſchwer: „Geſtern Abend hielten wir noch Konzert: „Die Zerſtörung Jeruſalems" von Hiller, worauf wir fünf viertel Jahr geübt hatten. Als ich zuletzt den vollen prächtigen Chor von über achtzig Sängern, den ich geſtiftet, dirigierte, als ſo aller Blicke an meinem Stäbchen hingen und die Tonwellen nun zum letzten Mal aus begeiſterter Menſchenbruſt brauſend hervorſtrömten, da mußte ich mein Herz in beide Hände faſſen, um nicht in Tränen auszubrechen. Auch ich ſang noch und ſang aus meinem bewegten Herzen und mit mächtiger Stimme: „Du wirſt ja dran gedenken, denn meine Seele ſagt es mir". Es war eine lautloſe Stille. So, nachdem eben der volle Chor ausgebrauſt, zu ſingen und ſo gehört zu werden, iſt einer der glückſeligſten Momente des Menſchenlebens."

Ohne Geſang und ohne den Chorgeſang kann Storm einfach nicht leben. In die Heimat zurückgekehrt, iſt er alsbald beſtrebt, wieder einen Geſangverein zu gründen. Dieſe Tätigkeit betrachtet er nicht etwa als Spielerei, ſondern ſetzt ſeine ganze Kraft für größere Choraufgaben ein und es zeigt ſich, daß er auch ein bedeutendes Talent zum Dirigenten hat. Mit Luſt und Ernſt iſt er bei der Sache. Er kann heftig werden, wenns nicht klappt und etwas beim Einüben nicht „haargenau" gehen will. Iſt aber der letzte Ton verklungen, ſo ſchließt er ſtumm das Klavier, greift zu Hut und Mantel und eilt hinaus, um ſich die Stimmung auf dem Heimweg noch zu bewahren.

Bis in ſein hohes Alter hinein hat Storm Chormuſik und Lied gepflegt. War er einmal krank, ſo war ihm, ſobald die Luſt zum Singen zurückkehrte, dies ein Zeichen der Geſundung. Als er Klaus Groth beſuchte, ſang er auch ihm vor und Groth ſagte ein über das andere Mal: „Theodor, dat is ja as Oel!"

In Hademarſchen, ſeinem Altersſitz, entbehrte Storm ſeinen geliebten Geſangverein. Eine um ſo größere Pflege ließ er der häuslichen Muſik angedeihen. Und Jahr für Jahr, wie in ſeiner Kinderzeit, ſang er auch dort noch das ernſte ſchöne Lied von Johann Heinrich Voß „Des Jahres letzte Stunde ertönt mit ernſtem Schlag" am Sylveſter-Abend. Seine jährlichen Reiſen nach Huſum galten nicht zuletzt ſeinem Geſangverein, deſſen Gedeihen er mit ſorgender Liebe verfolgte und deſſen Konzerte er gern beſuchte.

So iſt die Muſik die Begleiterin ſeines Lebens geweſen, wie er es ſelbſt gewünſcht hat und wer aufmerkſam in ſeinen Werken, die er „die Zeugniſſe meines Lebens" genannt hat, lieſt, findet vielfältig darin Lob und Preis des Geſanges.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Hermann Ambroſius: Klavierſonate in C (Hirſchberg i. Rieſengeb., Soliſtin: Hildegard Schreiber-Stoll).

Johannes Brahms: Inſtrumentalfaſſung der Liebesliederwalzer op. 52, ausgewählt und inſtrumentiert vom Komponiſten (Leipzig, 6. Serenade im Gohliſer Schlößchen unter Sigfried Walther Müller).

C. Jörns: Waldſzenen (Göttinger Händel-Feſtſpiele).

H. F. Micheelſen: „Suite für Orcheſter" (Göttinger Händel-Feſtſpiele).

Walter Petzet: „Vaterunſer mit Schlußfuge" für 4ſt. Chor (Veſper in der Kreuzkirche zu Dresden, 21. Mai).

Günter Raphael: „Vom rechten Glauben". Motette für 6ſt. Chor a cappella (Veſper in der Kreuzkirche zu Dresden, 18. Juni).

Günter Raphael: „Chriſtus, der Sohn Gottes". Motette für 7ſt. Chor a cappella (Veſper in der Kreuzkirche zu Dresden, 18. Juni).

Emil Röhrig: Orcheſtervorſpiel über die Aachener Hymne „Urbs aquensis" (Aachen).

Jens-Jürgen Rohwer: „Und da iſt Gottes Name" für Sologeſang, Sprecher, Chor und Orcheſter (Schlußfeier der ſtaatlichen Hochſchule für Muſikerziehung, Berlin).

Franz Schmidt: „Das Buch mit ſieben Siegeln". Oratorium für Soli, Chor und Orcheſter (Wien, unter Oswald Kabaſta).

Fritz Sporn: „Deutſchland". Oratorium (Zeulenroda, 500-Jahrfeier der Stadt).

*Bühnenwerke:*

Willi Hübner: „Der Geist". Kurzoper (Prag, Schlußfeier der Deutschen Musikakademie).

Richard Strauß: „Der Friedenstag". Oper (München, 24. Juli).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Walter Böhme: „Der Weg zur Ewigkeit". Oratorium. (Reichenbach i. V., unter Leitung des Komponisten).

Johann Nepomuk David: 2. Symphonie (Leipzig, Gewandhaus).

Otto Siegl: „Freundschaft". Ein Liederwerk für Tenorsolo, Männerchor und Instrumente. Werk 102. (MGV der RWS Troisdorf, November).

*Bühnenwerke:*

Paul von Klenau: „Elisabeth von England". Oper (Preuß. Staatstheater, Kassel).

Arthur Kusterer: „Katharina". Oper (Deutsches Opernhaus, Berlin).

Julius Weismann: „Die kluge Pernille und der Mann, der keine Zeit hat". Oper (Leipziger Städtisches Theater, 7. Januar 1939).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## STÄDTISCHE SINGSCHULE AUGSBURG.

### Junggesang 1938.

Von Gustav Heuer, Augsburg.

In viermaligen Vorführungen gab die Schule unter Prof. Otto Jochum ein Bild von ihrem Wirken und Streben innerhalb des letzten Jahres und legte zugleich ein Bekenntnis ab zur gegenwärtigen Zeit, zur Neugestaltung des Reiches und Wandlung seines Geistes. Volkwerdung der Nation, Kantate zu einer deutschen Chorfeier hieß Jochum diese seine Zusammenstellung des Stoffes, die am besten charakterisiert wird durch die Wiedergabe seines Programm-Geleitwortes:

„Zum erstenmal in der Geschichte der Augsburger Singschule gehen wir vom bisherigen Brauch des Klassenwechsels in den Darbietungen ab und vereinigen unsere 2000 kleinen und großen Sänger von Anfang an mit der gesamten Zuhörerschaft, um in einer geschlossenen Chorfeier das Bekenntnis zum Großdeutschen Reich und Volk abzulegen. Die Kantate „Volkwerdung der Nation", die unserem heurigen Junggesang Inhalt und Form gibt, versucht das gleichnamige wunderbare, fast unbegreifliche Geschehen der letzten fünf Jahre in Wort und Weise zu fassen.

Ihr erster Teil zeigt, wie die verschüttete Seele einer ganzen Nation wieder singen lernt — in der stolzen Erkenntnis und im sieghaften Erlebnis der eigenen Volkwerdung, die der Führer nach den ewigen Gesetzen des Blutes aufzeigt und vollbringt: „Volk will zu Volk und Flamme will zu Flamme! — Wir Werkleute all schmieden ein neues Volk in stolzer Freiheit wieder zusammen!"

Im zweiten Teil wird die neue deutsche Jugend von der Frontgeneration Adolf Hitlers aufgerufen, eiserne Wacht, Sturmschar und Vollenderin des geschaffenen Baues zu sein: „Junges Volk, tritt an vor deiner Stunde, eine zweite wird dir nicht gegeben!" Das junge Deutschland aber übernimmt im heiligen Fahnenschwur das große Vermächtnis des einstigen Feldheeres: „Nun tragen wir die Gewehre, die eure Fäuste geweiht, größer als unsere Ehre ist nichts, wir sind bereit."

Aus Tat und immer neuer Tatbereitschaft aber erwächst im dritten Teil der innere Segen geeinter völkischer Schaffenskräfte: Freude! Freude ob des Vollbrachten, Freude im Erleben der reichen, wieder aufblühenden Heimat, heiterer Sinn und Übermut, Saitenspiel und Lied, Tanz und Scherz bei frohen Festen unter freiem Himmel!

„Wann aber die Wolken den Himmel verhängen
und bang die Schatten unser Herz umdrängen,
o, wäre da die Trübsal nicht zu zwingen
mit einem neuen, einem tiefern Singen?"

Dieser Gedanke führt zum Ausgangspunkt zurück; das neue, tiefere Singen schildert der Schlußchor, in dem sich alle Stimmen im brausenden Lied der vollbrachten Volkwerdung vermählen:

„Volk ist dem Schoße des Volkes entsprungen,
Volk, das die Wege zum Kommenden zieht."

Sein Lied aber heißt: „Deutschland"!

Das Ganze ist in drei Teile gegliedert.

I. Teil: „Dich will ich singen, Deutschland!": 1. Orchesterfanfaren (Otto Jochum); 2. „Hymne an Deutschland", 5st. gem. Chor (Karl Kraft); 3. „Singe, mein Volk!", 1st. Volkschor mit Orchester und Orgel (Otto Jochum); 4. „Daheim", 5st. gem. Chor (Karl Lampart); 5. „Lied der Auslandsdeutschen", 1st. Jugendchor mit Streichern (Walter Rein); 6. „Volk will zu Volk", 1—2st. Chor mit Blechbläsern (Walter Rein); 7. „Wir Werkleute all", 3st. Kanon mit Blechbläsern und Orgel (E. Lothar von Knorr).

II. Teil: „Heraus, wir Jungen!": 8. „Junges Volk, tritt an!", 2—4st. Chor mit Orchester (Hans Sachße); 9. „Durch vier eiserne Jahre", 1—3st. Kinderchor mit Klavier und Streichern (Hans Sachße); 10. „Nun tragen wir eure Fahnen", 1—2st. Jugendchor mit Orchester (Hans Sachße); 11. „Aufbruch", 4st. gem. Chor (Th. B. Rehmann);

12. „Schnitter Tod", altdeutsche Volksweise für Männer-, Jugend- Frauen- und Volkschor mit Blechbläsern und Orgel (Otto Jochum); 13. „Abendlied der Fahne", 1st. Kinder- und Jugendchor mit Streichern, Klavier und Orgel (Otto Jochum).

III. Teil: „Strömt Lebensluft aus allen Dingen ...": 14. „Wem wohl das Glück die schönste Palme beut?", 5st. gem. Chor mit Tenor-Solo (Otto Jochum); 15. „Kommt mit zum Tanz!" Zwei 3st. Kanons für Jugendchor mit Streichquintett und Klavier (Antonio Caldara); 16. „Im Frühtau", schwedisches Volkslied für 1st. Kinderchor mit Klavier; 17. Zwei alpenländische Duette, 2st. Jugendchor mit Streichquintett; 18. „Pfingstreihen", 2st. Kinderchor mit Kammerorchester nach J. A. P. Schulz; 19. „An den Frohsinn", 3st. Rondo für Frauenchor und Klavier (Joseph Haas); 20. „Unser Lied: Deutschland!" Volksdeutsche Hymne für Männer-, Jugend-, Frauen- und gem. Chor mit Orchester und Orgel (Otto Jochum).

Das letztere Werk hat Jochum Gauleiter und Regierungspräsidenten Karl Wahl gewidmet. Dieser, der zielbewußt, mit fester Hand und großzügig den Gau Schwaben leitet, gab durch zweimaligen Besuch der Konzerte seinem Dank Ausdruck.

Eine Fülle an Musik, die dargeboten ward! Sie im einzelnen zu werten, würde zu weit führen. Man kennzeichnet sie am treffendsten wohl, wenn man all den Kompositionen bezeugt, daß sie der Tendenz dieses Junggesangs, diesem Gesang von der Volkwerdung einer Nation den würdigen musikalischen Ausdruck gaben. Zeiteingefühlt war alles und zwecksicher gestaltet. Und die Wiedergabe? Sie stand (wie immer die Leistungen der Schule) fest in Wollen und Können, erfolggeleitet im Großen wie im Kleinen. Die Chöre von Sachße, das Rondo von Haas und Jochums Schlußchor — um einiges herauszugreifen — konnte man sich besser gesungen kaum vorstellen.

In seinem „Unser Lied: Deutschland" zeigte sich Jochum wieder als der bewußte Könner und der straffe Formgestalter, der seinen Ideen und Empfindungen eindeutigen Ausdruck zu geben vermag.

## II. MOZART-FEST IN BAD CANNSTATT.

24.—27. Juni.

Von Prof. A. Eisenmann, Stuttgart.

In Bad Cannstatt, das zu Groß-Stuttgart gehört und eben wegen dieser Nähe von jeher darunter gelitten hat, sich zur Geltung zu bringen, regen sich die Kräfte. Der Ehrgeiz geht dort nicht so weit, Stuttgart auszustechen, aber man will und man erreicht das gut, den Besuchern auch auf künstlerischem Gebiet einen Genuß verschaffen. Sinfonische Konzerte finden regelmäßig den Sommer hindurch statt, durch sie wird die Verbindung mit dem zeitgenössischen Schaffen unterhalten und klugerweise darauf Rücksicht genommen, den Besuchern keine allzuschwere Kost zu bieten. Der Kurverein und die Kulturgemeinde der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" haben sich jetzt auch zum zweiten Mal vereinigt, um ein mehrtägiges Mozartfest zustande zu bringen. Auch hier war der Gedanke maßgebend, Musik nicht in möglichster Fülle erklingen zu lassen, sondern in solcher Verteilung, daß der Besuch jedes Konzerts wirklich zur Erholung werden konnte. Der Aufführungsort wechselte zwischen Großem und Kleinem Konzertsaal und Kirche. Ob man nicht den Mut finden wird, Mozartmusik ihren Platz unter freiem Himmel anzuweisen? Ein Wagnis bleibt es ja nur, weil wir der Willkür der Witterung ausgesetzt sind, aber man hat es doch sonst schon versucht und es gelang. Eine Serenade, auch ein Quartett, vor allem mehrstimmige Gesänge, im Garten oder Park ertönend, ja, das müßte köstlich sein! Ein anderer Wunsch läßt sich gleichfalls anbringen. Man versäume doch nicht die Gelegenheit eines solchen Festes, jedem Programm seinen besonderen Reiz durch Hereinnahme unbekannter Stücke zu geben. Das ist nicht vollständig unterlassen worden, hätte aber leicht noch in größerem Umfang geschehen können. Gedacht ist hiebei ebenso an die Kammermusik, wie an die Sinfonie. G-moll- und Jupitersinfonie, jede bleibt herrlich, auch die D-dur ohne Menuett, aber es gibt noch andere Mozartsinfonien, die man kaum kennt. Überrascht wurde man durch die Vesperae solennes (K.-V. 339). An ihnen fand man tatsächlich das unbekannte Mozartstück. Es erklang durch den Philharmonischen Chor unter Prof. Karl Leonhardts Leitung in der Stadtkirche, die vor dem geistigen Auge des Hörers zu einem fröhlich ausgeschmückten Barockraum wurde. Dankbar sind wir aber dem ausgezeichneten Mozartkenner Leonhardt auch für die Vorführung der Sinfonie in g-moll und der Haffner-Serenade. Bei den weiteren Orchesterstücken (Sinfonie in D und Jupiter) übernahm Erich Ade die Leitung des Landesorchesters. Herrn Ades Verdienst ist ferner zu rühmen als das eines Orgel- und Klavierspielers bei dem Feste, dessen Gesamtleitung ihm übertragen war. Das Wendling-Quartett erfüllte den schmucken Raum des Wilhelmaschlößchens mit den Klängen edelster Streichquartettmusik, solistisch traten des weiteren hervor die Altistin Gerty Molzen, Juna Roster (Sopran), Prof. Dreisbach (Klarinetten-Konzert), Frau Ada Hofmann (Flöte) und ein von Gerhard Koch angeführtes Streichquartett. — Vier von den in fröhlicher Stunde geschaffenen Singekanons des Meisters ließ Erich Ade von seinem Kammerchor vortragen. Wie sich doch bei diesen Kanons so hübsch alles rundet und fügt! Ja, er bleibt eben doch unser Lehrmeister, der unvergleichliche Wolf-

gang Amadeus. Irgendwie ein Zusammenhang **muß** mit ihm bleiben, sind uns auch alle Wege offen gelassen.

## DAS HAYDN-FEST IN BAD EMS.

Von Ernst Peters, Koblenz.[1]

Das Haydn-Fest, welches die Kurverwaltung des Bades Ems vom 13. bis zum 22. Juli veranstaltete, bewies wiederum überzeugend die deutsche Kraft des Haydnschen Genius und die universale Bedeutung dieses Großmeisters als Klassiker in der Musik, als Vollender der klassischen Sonatenform, als Schöpfer der modernen Instrumentalmusik. Das ganze Fest erstrahlte im Glanze seiner sonnigen Musik. Was haben wir Haydn nicht alles zu verdanken! Welcher Reichtum an Werken jeder Gattung in der Tonkunst ist uns von ihm hinterlassen worden! Haydns Kunst ist durchaus lebensbejahend, natürlich, kraft- und ausdrucksvoll; sein Melodienquell sprudelt aus der Fülle mit schönstem Fluß und erquickt durch seine Frische und Klarheit. Seine wahrhaft ursprünglichen Melodien erfreuen, erheben und begeistern durch Gemütstiefe, durch Gefühlswärme und Innigkeit, durch hohen Schwung, durch goldigen Humor und Anmut. Dabei ist seine Thematik von äußerster Prägnanz und seine Formgebung knapp und Maß haltend. Die Musik Haydns erweckt im Hörer den Eindruck des Naiven, sie wirkt dadurch unmittelbar. Hinter dieser Naivität steckt aber ein scharfer musikalischer Verstand. Man betrachte nur seine Kontrapunktik, man zergliedere seine so straff gebauten und schön klingenden Fugen; wie ist da alles wohl geordnet und verständnisvoll durchdacht und erwogen! Und wie schön, ja manchmal geradezu raffiniert ist seine Instrumentation! Wie köstlich, wie farbenprächtig seine Malerei! Hier wird mit den kleinsten Mitteln die größte Wirkung erzielt. Die Kunst Haydns muß auch den modernsten Musiker interessieren und fesseln, sofern er wahrhaftig denkt und fühlt. Die Naivität seiner Musik ist die höchste Lebens-Philosophie in Tönen. Mir erscheint Haydn in seiner Kunst wie ein Weltweiser, der über den irdischen Dingen steht und sie mit Gleichmut, ja mit Heiterkeit betrachtet und empfindet. **Der** ringt nicht mehr nach den irdischen Schätzen, er hat sie überwunden und kennt ihre Nichtigkeit im Weltgeschehen. Sein innerer Blick ist stets in reiner Anschauung nach oben gerichtet, er strebt nach höhern Sphären. In der Tat strömt aus Haydns Musik, namentlich aus seinen großen Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten" tiefe Religiosität, sie erhebt seine Kunst wesentlich.

[1] Da ich am Besuch der ersten Veranstaltungen leider verhindert war, stütze ich mich in meinen Ausführungen insoweit auf die Mitteilungen meines Gewährsmannes. E. P.

Das Haydn-Fest in Bad Ems stand unter dem Protektorate des Prof. Dr. Fritz **Stein**, die Gesamtleitung lag in den Händen von KM Hans **Leger**. Ausführende waren: das Staatliche Kurorchester Bad Ems, das Dresdner Fritzsche-Quartett, der Oxford-Bach-Choir, sowie verschiedene Solisten. Eingeleitet wurden diese Veranstaltungen mit dem fesselnden Vortrage des Hamburger Musikwissenschaftlers Dr. H. J. **Therstappen** „Die deutsche Sendung Josef Haydns", in dem der Redner die Stellung des Meisters in der Musikgeschichte charakterisierte und namentlich nachzuweisen bestrebt war, daß Haydn gemäß seiner Persönlichkeit und seelischen Einstellung unbedingt vom nordischen Geiste, dem Geiste der Aufklärung, erfaßt gewesen und daß gerade durch diese Berührung sein künstlerischer Werdegang bestimmt worden sei. Umrahmt wurde dieser Vortrag durch die Haydnschen Symphonien Nr. 1 und Nr. 101 („Die Uhr"). Die stilvolle Wiedergabe dieser Werke seitens des Staatlichen Kurorchesters unter der temperamentvollen, zielsicheren Leitung von KM Hans **Leger** vollendete diesen Festauftakt und erweckte das Vertrauen für die weitere Festfolge. In der Tat bedeutete das Programm des zweiten Abends eine Steigerung; es enthielt die B-dur-Symphonie von Joh. Chr. Bach, dem jüngsten Sohne des großen Sebastian, Haydns Klavierkonzert in D-dur, seine Es-dur-Symphonie Nr. 55 („Der Schulmeister") und Mozarts Symphonie Nr. 28 in C-dur. Hierbei war es interessant und lehrreich, durch Gegenüberstellung dieser drei Zeitgenossen Haydns Eigenart in seinem volkstümlichen Schaffen zu erkennen und die klassische Symphonie gewissermaßen in den Anfangsstadien ihrer Entwicklung zu erleben; gegenüber Bach war der Fortschritt Haydns und Mozarts in Form, Plastik und damit im Ausdruck unverkennbar. GMD **Stein** leitete diese Aufführung verständnisvoll, er holte mit hohem Schwung und Temperament aus dem nicht großen, aber künstlerisch gediegenen Kurorchester alle Kraft und alles Können heraus und vollbrachte so eine der Meister würdige Leistung. Das Klavierkonzert spielte Dr. **Therstappen** mit feiner Einfühlung und stilgerecht; vielleicht wäre an einigen Stellen etwas dramatische Färbung am Platze gewesen. Übrigens eine Frage: Ist die lautsprachliche motivische Um- oder Ausdeutung wie „Der Schulmeister", „Die Uhr" irgendwie erforderlich und von Nutzen, wie Prof. Stein in seiner Einführung meinte? Das dritte Konzert, der Kammermusikkabend des **Dresdener Fritzsche-Quartetts** war ein Glanzpunkt in der Gesamtlinie der Veranstaltungen. Hier kam es wieder klar zum Bewußtsein, wie Haydn auch auf dem Gebiete der Kammermusik bahnbrechend und vollendend war; besonders seine Streichquartette sind und bleiben als Höchstleistungen nach Form, Instrumentation und Inhalt muster-

giltig. So bot denn G. Fritzſche mit ſeinen Getreuen Guſt. Weigmann (II. Violine), Heinrich Probſt (Bratſche) und Volkmar Kohlſchütter (Cello) dem begeiſterten, leider nicht zahlreichen Zuhörerkreis auserleſene Genüſſe — dank ihres edlen, kraftvollen Klangkörpers und dank ihrer künſtleriſchen Qualitäten. Sie ſpielten op. 64 (das Lerchenquartett), op. 76/III (das Kaiſerquartett) und op. 76/II (Quintenquartett), drei liebe und ſchöne Kinder der Haydnſchen Muſe, in ſchönſtem Zuſammenſpiel mit hinreißendem Schwung, feinſter Abtönung und kongenialer Ausdeutung; namentlich das Kaiſerquartett kam zu außergewöhnlich großer Wirkung.

Intereſſant und feſſelnd verlief die vierte Veranſtaltung, ein Serenadenabend, der vom Staatlichen Kurorcheſter und Soliſten in Rokoko-Koſtümen beſtritten wurde. Wirkten hier die beiden Notturnos für Orcheſter erfreuend, ſo ſteigerte ſich dieſe Wirkung beim „Echo" einem Sextett für 4 Geigen und 2 Celli, noch mehr bei dem Konzert für Solo-Violine, Klavier und Streichorcheſter und erſt recht bei dem Bläſer-Oktett (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner). Das Oktett bildete kompoſitoriſch den Höhepunkt des Abends. Es iſt erſtaunlich mit welcher Natürlichkeit, mit welcher Grazie Haydn hier ſeine ſchlichten, lieblichen Themen bearbeitet und die Farben miſcht. Das alles iſt Sonne, die dem Hörer warm macht und erhebt. In der Wiedergabe dieſes köſtlichen Stückes zeigten die Bläſer des Kurorcheſters die erforderlichen Eigenſchaften für kammermuſikaliſches Spiel: Durchweg reine Intonation, gute Abtönung und charakteriſtiſcher Vortrag. Auch das Konzert für Solovioline, Klavier und Streichorcheſter erfreute gleichmäßig durch Inhalt und Wiedergabe. Es iſt im Stile des alten Kammerkonzertes geſchrieben mit Anſätzen von Kadenzen. Die Solovioline und das Klavier wurden von Konzertmeiſter Aug. Mangelsdorff und Emma Sagebiel mit künſtleriſchem Verſtändnis zur Geltung gebracht; namentlich die Pianiſtin verſtand es, mit modulationsfähigem Anſchlag, ſauberer Technik und feiner Einfühlung Haydnſchen Geiſt zu erfaſſen. Den Schluß des Abends bildete die Aufführung des Finale aus der Abſchieds-Symphonie in fis-moll Nr. 45.

Im fünften Konzert erlebten wir die „Jahreszeiten". Gleich zu Anfang dieſes Abends wurden ſeitens der Kurkapelle die deutſchen und engliſchen Nationalhymnen intoniert, die die ganze Verſammlung ſtehend und grüßend mitſang. Es geſchah dies zur beſonderen Ehrung der engliſchen Gäſte, die in dieſer Aufführung mitwirkten; der Oxford-Bach-Choir mit ſeinem Dirigenten Dr. Thomas Armſtrong hatte ſich nämlich in den Dienſt des Haydn-Feſtes geſtellt und beſtritt den vokalen Teil des Oratoriums. Dr. Armſtrong leitete anfeuernd und mit ſuggeſtiver Kraft und brachte das ewig junge, herrliche Werk gut heraus. Von den Soliſten war der Baß-Bariton Arthur Cranmer überragend; er ſang ſeinen Part mit mächtiger ſonorer Stimme recht ausdrucks- und geſchmackvoll. Die Sopraniſtin Neſta Trueman erfüllte ihre Aufgabe mit künſtleriſcher Einfühlung und gutem Vortrage; ihre Stimme iſt ſympathiſch und ſchön klingend, aber nicht ſtark genug, um größere, namentlich dramatiſche Akzente entſprechend zum Ausdruck zu bringen. Der Tenor Frederick Burton litt noch mehr unter dieſem Kraftmangel — er ſchien indiſponiert zu ſein. Wohl charakteriſierte der Sänger mit ſeinem weichen Organ klangſchön die feinen Pianoſtellen, allein die Stimme war zu matt und ſchwach, um Forte und Piano richtig kontraſtieren zu laſſen. Der nicht große, aber ſtimmfriſche, gut geſchulte Chor ſang mit Hingabe und Begeiſterung, er wurde weſentlich unterſtützt durch das Kurorcheſter, das muſizierfreudig ſich allen Regungen und Nuancen anpaßte.

Als heiteres Finale des ganzen Feſtes kam Haydns Einakter „Der Apotheker" zur Aufführung. Wenn auch die Opern des Meiſters, ca. 20 an der Zahl, heute überholt und nicht mehr lebensfähig ſind, ſo bewies doch dieſer Einakter, daß Haydn auch auf dem Operngebiete Schönes und Fruchtbares zu leiſten vermochte. „Der Apotheker", eine opera buffa, iſt im altitalieniſchen Opernſtil geſchrieben. Die Muſik untermalt hier rezitativiſch, in Arien und Enſembles Text und Handlung des humorvollen Sujets mit jenen heiteren, köſtlichen Weiſen, wie ſie eben einem Haydn eigen ſind. Die Wiedergabe des Werkes war durchaus lobenswert. KM Hans Leger führte mit künſtleriſchem Schwung und Verſtändnis den Stab; er meiſterte die Partitur und brachte ihre Einzelheiten zur vollen Geltung. Die Soliſten wetteiferten miteinander, ihre Rollen charakteriſtiſch zu geſtalten. Theo Gaulrapp gab den ſchrullenhaften Apotheker Sempronio mit natürlicher Komik und entſprechender Geſte; ſein kraftvoller, modulationsfähiger Baß-Bariton unterſtützte weſentlich ſeine künſtleriſche Geſtaltung. Auch Kurt Großkurt war ſeiner Aufgabe vollauf gewachſen; er verſtand es, die Figur des Apothekergehilfen Mengone beſchwingt und temperamentvoll darzuſtellen und mit ſeinem ſchönen Tenor gute Wirkungen zu erzielen. Grilletta, Sempronios Mündel, wurde von Erna Köhler recht anmutig und lieblich verkörpert. Die Künſtlerin beſitzt einen ausgiebigen, hohen Sopran, der eine Reihe ſchöner Töne hervorquellen läßt und mit Leichtigkeit die Höhe beherrſcht; ſie muß aber noch mehr Stimmausgleich erzielen und namentlich Tonrundung und Weichheit, beſonders in der Höhe erſtreben. Guſtel Dienz als Volpino, ein reicher Geck, befriedigte durchaus, ſie bot ſtimmlich und darſtelleriſch eine gute Leiſtung. Ihr Spiel

ist gewandt und charakteristisch, und sie vermochte es, mit ihrem umfangreichen, wohlklingenden Mezzosopran seelischen Ausdruck zu geben. Die Vorzüge ihres Gesanges traten besonders in Erscheinung bei der Kantate „Ariadne auf Naxos" für eine Altstimme und Orchester, die nebst der Ouvertüre zur Oper „Armida" vor dem Einakter wohlgelungen zu Gehör kam. So brachte dieser Abend einen schönen Ausklang des Festes. Das zahlreiche Publikum spendete spontan lebhaften, wohlverdienten Beifall.

Das Haydn-Fest in Bad Ems war eine schöne Veranstaltung, für die man der Kurverwaltung Dank schuldet. Es betätigte den Grundsatz des Dritten Reiches, deutsche Musik mit aller Kraft in das Volk zu tragen und erfüllte die deutsche Forderung: Deutsches Volk, ehre deine deutschen Meister!

## MUSIKALISCHE FEIERSTUNDE DER STUDENTENSCHAFT BRESLAU.

Von Wolfgang Scholz, Liegnitz.

Nach langjähriger Pause gab die Studentenschaft der Universität Breslau am 17. Juni 1938 wieder einmal einen eigenen musikalischen Abend. Der musikalische Teil wurde bestritten von dem Collegium musicum der Universität unter Leitung von Gerhard Friedrich. Mit gutem Geschmack stellte Friedrich an den Anfang des Abends zwei Gesänge von Hans Leo Haßler „Nun fanget an" und „Tanzen und Springen" ferner „O Musika, du edle Kunst" von Paul Peuerl und schließlich den „Echo-Kanon" von Orlandus Lassus. Diese reinen a-cappella-Sätze fanden eine fein durchgearbeitete, reine und klanglich abgerundete Wiedergabe. Eine kurze und klare Einführung leitete nun zu der folgenden Kantate Nr. 201 „Streit zwischen Phoebus und Pan" von J. S. Bach über. Das Orchester des Collegium musicum, in einigen Instrumentengruppen von Studierenden der Landesmusikschule unterstützt, zeigte in seinem schwierigen Part die Frucht eines zielbewußten, strengen und ausgefeilten Musizierens, das durch einige kleine Nervositätsfehler aber gar nicht beeinträchtigt wurde.

Würdig stellten sich die Solisten des Abends den Leistungen des Orchesters an die Seite: Carola Behr (Momus) erfreute wieder durch ihren hellen, kräftigen, anpassungsfähigen Sopran, während Hilde Hubrich dem Mercurius mit ihrem ausgeglichenen, vollen Alt Gestalt verlieh. Den Tmolus sang in altbewährter Weise Karl Brauner (Tenor) und den Midas Hans Bresler (Tenor). Für den erkrankten Siegfried von Oelffen trat Kurt Maibaum (Baß) ein. Seine Leistung und Hilfeleistung in letzter Minute ist besonders anerkennenswert. Daß der Breslauer Bassist Bruno Sanke den Pan in seiner derb natürlichen Weise so gestaltete, wie ihn Bach sich gedacht hatte, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Den Cembalopart meisterte wie stets unser heimischer Künstler Hans Pischner. Allen Beteiligten, Chor, Orchester, Solisten und Dirigenten wissen wir herzlichen Dank für den Abend, der ein Beweis für das ernste Arbeiten und Streben, für ihr hohes Ziel, das sich ihr Leiter Gerhard Friedrich gesteckt hat, ist. Möge Friedrich mit seinem Collegium musicum uns noch manchen schönen Abend schenken und seine Hörer mit den echten deutschen Meistern bekannt machen, „um so bei ihnen wie bei allen Studierenden Sinn und Verständnis für echte deutsche Kultur zu wecken und zu fördern", wie Kulturamtsleiter Georg Pohl in seiner Begrüßungsansprache treffend ausführte. Der prächtige Barocksaal der Universität gab dem Abend auch schon rein äußerlich ein festliches Gepräge.

## MUSIKALISCHES AUS DEN RÜCKERTTAGEN 1938 IN COBURG.

Von F. Peters-Marquardt, Coburg.

Franken, die Heimat des Dichters, dessen Geburtstag sich am 16. Mai zum 150. Male jährte, Friedrich Rückert, beging denselben durch drei vornehmlich im Zeichen der Tonkunst stehende Festlichkeiten: in Schweinfurt, wo Rückert zur Welt gekommen ist, in Erlangen, wo er an der Universität lehrte und in Coburg, wo er seinen Lebensabend verbrachte und (in Neuses) begraben liegt. Es ist nicht zu verwundern, daß man die Musik so erheblich in Erscheinung treten ließ; sind es doch in hervorragendem Maße die unzähligen Vertonungen Rückertscher Verse, die seine Dichtungen bis heute im Volke lebendig gehalten haben. „Weshalb nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich dann immer an der Musik rächen muß? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres!" sagt Robert Schumann, „Was mir nicht gesungen, ist mir nicht gelebet" Friedrich Rückert.

Bei allen drei Veranstaltungen der Rückert-Städte hielt Prof. Dr. B. v. Wiese-Erlangen den alle Gebiete des Dichters erfassenden Festvortrag. Die Feiern der Stadt und Kreisleitung Coburg mit dem Landestheater am 25./27. Juni unter der Schirmherrschaft von Gauleiter Fritz Wächtler-Bayreuth trugen als passendes Kennwort die Zeilen aus dem „Liebesfrühling" Friedrich Rückerts:

Schön ist das Fest des Lenzes,
doch währt es nur der Tage drei!
Hast du ein Lieb, bekränz' es
mit Rosen, eh' sie geh'n vorbei!
Hast du ein Glas, kredenz' es,
o Schenk, und singe mir dabei!

Es war ein für diesen Zweck besonders sinnvolles Beispiel der vielen Gedichte Rückerts, die bekanntlich von so manchem Romantiker der Musik vertont worden sind. Robert Schumann brachte diese Verse festlicher Stimmung als wundervollen Quartettsatz in seinem leider zu Unrecht vernachlässigten „Minnespiel aus F. Rückerts „Liebesfrühling" mit Begleitung des Pianoforte". Er allein komponierte nahezu ein halbes Hundert Rückertscher Lieder. „Seine Verse gewinnen im Schlepptau einer schönen Melodie" heißt es bei einem Schumann-Biographen mit Bezug auf unseren Dichter. Über dieses Thema hatte F. Peters-Marquardt am Geburtstage des Komponisten in dessen Heimatstadt Zwickau bei der Hauptversammlung der Robert-Schumann-Gesellschaft (8. Juni) gesprochen. Die letzten Gründe, aus denen der Tonpoet gerade die Texte Friedrich Rückerts so auffallend bevorzugte, waren bis jetzt noch nicht restlos geklärt. Unbekanntes, neu aufgefundenes Material aus Freundeskreisen wird wesentlich zur Erforschung der geistigen Zusammenhänge beitragen können. Ein Coburger Privatgelehrter der Musik, Stadtgerichtsrat Ferdinand Scheler (1797—1857), der Freund und juristische Berater Rückerts, hat nebst einem ausgedehnten Briefwechsel mit Geistesgrößen seiner Zeit bisher unveröffentlichte akustische Entdeckungen zusammen mit einem umfangreichen handschriftlichen Werk über Rhythmik und Metrik hinterlassen, dessen praktische Auswertung durch lebensvolle Darstellung in Angriff genommen ist. — Vor hundert Jahren: „1838 war Scheler der Vermittler gewesen, durch welchen sich die Fischersche Familie zur Abtretung des Rittergutes in Neuses an Rückert und dieser zur Übernahme desselben bestimmen ließ."

Die drei vom Wetter begünstigten Rückert-Festtage in Coburg begannen am Samstag, den 25. Juni, mit einer durch Chöre verschönten Abendfeier am Denkmal im Park von Neuses, wo von der Coburger Sängervereinigung (Leitung F. Zapf) Beethovens „Fahr wohl, du goldne Sonne" und Radeckes „Aus der Jugendzeit" als würdige Umrahmung der Gedenkrede eines Rückert-Urenkels, Prof. F. Beck, stimmungsvoll vorgetragen wurden. Der anschließende Gemeinschaftsabend stand im wesentlichen im Zeichen des Singens volkstümlicher Texte Friedrich Rückerts, die von Coburger Heimatkomponisten vertont worden sind. Der Liederkranz Neuses (Leitung: H. Leonhardt) machte sich gemeinsam mit dem Musikverein Coburg um die gesangliche Ausgestaltung des musikalischen Rückert-Abends in Neuses verdient.

Am Vormittag des 26. Juni fand im Coburger Landestheater als offizieller Festakt der Behörden unter Anwesenheit einer Reihe von Nachkommen des Dichters eine in erster Linie dem Sololied geweihte Friedrich-Rückert-Morgenfeier statt, für die der Bariton Hans Kunz aus Zwickau gewonnen worden war. Er erwies sich als ein ganz vortrefflicher Schubert-, Loewe- und Schumann-Sänger, welcher der Geburtsstadt des bedeutendsten Rückertkomponisten insbesondere alle Ehre machte. Man wird sich der gepflegten Stimme des sympathischen Konzertsängers aus der sächsischen Schumann-Stadt in unserer fränkischen Rückert-Stadt immer gern erinnern. Das andere bedeutsame Ereignis der musikalischen Rückertstunde war die vorzügliche Uraufführung von drei ad hoc für 4st. gemischten Chor klangvoll in markige Weisen gesetzten „Geharnischten Sonetten" Friedrich Rückerts. Die drei vaterländischen Gesänge des begabten Coburger Kammermusikers Martin Lorenz: „Ketten — Gelübde — Sieg" (1812/13) sind aber keineswegs als Gelegenheitsarbeiten zu werten, sondern verdienen es durchaus, bei den 125jährigen Befreiungsfeiern im Herbst zumal in Leipzig gehört zu werden! Die Leitung der Chorvereinigung des Landestheaters und die Liederbegleitungen befanden sich bei Kapellmeister M. Reisch in gewissenhaften Künstlerhänden.

Der Sonntag Abend brachte als ausverkaufte Festvorstellung auf der ständigen Freilichtbühne im äußeren Schloßhof der Ehrenburg L. v. Beethovens „Fidelio", jenes Hohelied auf „die edle Frau", wie eine solche auch Rückert in Gestalt seiner Louise in der angrenzenden damaligen Schloßgasse (heutigen Rückertstraße) im Hause ihres Stiefvaters, des Archivrats Fischer, gefunden und 1821 geheiratet hat — dem Schauplatz seines „Liebesfrühlings" . . . „Es ist eine richtige Probe für die Gesundheit einer Nation, wenn ihre Dichter reine Frauen zu zeichnen, Frauen rein zu lieben und zu schätzen wissen. Rückert vorzugsweise ist ein solcher Dichter. Achtung des Weibes, Ahnung des Unendlichen in der Erscheinung des Weibes, Treue bis in den Tod und über den Tod hinaus, innige, einzige Liebe — das ist der Grundzug von seinem „Liebesfrühling" (Dr. C. Beyer-Coburg). So mußte denn auch ohne weiteres die gedankliche Verbindung zu Leonore (A. Brunner) und Florestan (G. Sauer) jedem darum wissenden Rückertfreunde offenbar werden. Die Oper „Fidelio" stand unter der musikalisch beschwingten Stabführung von 1. Kapellmeister W. Tuebben, während Intendant E. Dieterich in dem für die Handlung bestgeeigneten Schloßgeviert das Meisterwerk Beethovens organisch der Umgebung angepaßt hatte.

Die Schüler der Oberklassen der Coburger Schulen versammelten sich gegen Mittag des 27. Juni im Adolf-Hitler-Haus, wo in einer heimatlichen Dichtergedenkstunde auf diese bezügliche Schumannsche Klavierstücke vorgetragen wurden. Wieder konnte sich die Musik als Fürsprech von Dichtungen erweisen, die der inneren

Haltung unserer heutigen Jugend naturgemäß entfernter liegen, als jene ewig jung bleibenden Kompositionen des großen Romantikers der Tonkunst. Schumann ist mehr als einmal und mit vollstem Rechte der Jean Paul der Musik genannt worden, „wie ja denn in der Tat die gleichen Teile unseres Wesens angefordert und sozusagen in Betrieb gesetzt werden, um diese beiden nach manchen Seiten allerdeutschesten Meister, die in der oft unscheinbarsten Einkleidung Großes zu verkünden wissen, zu begreifen und zu lieben" (Ludwig Schemann, Lebensfahrten eines Deutschen)! Jean Paul hat in Coburg seine „Flegeljahre" geschrieben, nach deren Lektüre (letztes Kapitel) Robert Schumann seine 12 „kleinen, flatternden und schäkernden Stücke" (R. Batka), die „Papillons" Werk 2 komponiert hat. Der ehemalige Coburger Seminarist, stud. mus. Hans Hein-München, spielte das geniale Jugendopus des Jean-Paul-Schwärmers mit Vertiefung in die geistigen Zusammenhänge. Friedrich Rückert begann hier im Dichtererker seine einzig im Schrifttum dastehende Nachdichtung der „Makamen des Hariri", welche Schumann im Revolutionsjahr 1848 zu den vierhändigen phantasievollen und farbenprächtigen „Bildern aus Osten" Werk 66 angeregt haben. Die, Coburger Blut entstammende, junge Pianistin Hilde Feyler-Berlin und die Abiturientin Erdmute Peters-Coburg widmeten sich mit Eifer und Hingabe der Ausdeutung dieser tondichterischen Klaviersätze. Über den Heimatdichter und Rückertförderer Friedrich Hofmann (Gartenlaube-Redakteur), zu dessen „Schulfest", „Weihnachtsfest", „Pfingstfest" und „Vaterlandsfest" für Kinder der Dresdner Julius Otto die Musik geschrieben hat, sprach der Coburger Rückertforscher Prof. Dr. A. Gruner an Hand von Lichtbildern.

Den durchaus würdigen und vielbeachteten harmonischen Ausklang der durch deutsche romantische Tonkunst im weitesten Sinne verschönten Coburger Rückert-Feiern bildete schließlich erstmalig auf der herrlichen Veste, der fränkischen Krone, von welcher der Blick zum langjährigen Wohnsitz des Dichters in seinem geliebten Neuses hinüberschweift, eine Burgmusik mit großem Orchesterapparat. Zu dieser war ein kundiger Führer aus der Westmark des Reiches erschienen, dessen Name guten Klang hat: Erhard Krieger, der Betreuer der musikalischen Tagungen auf Schloß Burg an der Wupper. Der bekannte Verfasser der Bücher „Die Spätwerke J. S. Bachs" und „Das innere Reich deutscher Musik" hielt zur Einführung im dicht mit andächtigen Hörern gefüllten Kongreßsaal der Veste Coburg einen aufschlußreichen Vortrag über „Deutsche Romantik als völkischer Idealitätsausdruck" und zeigte sich in seinen klaren Ausführungen über das Wesen der deutschen Musik als ein beachtenswerter Kulturpolitiker von Rang. Sein fesselnder Vortrag bedeutete für die zahlreich erschienenen Musikliebhaber unserer Kunst- unnd Theaterstadt ein seltenes Ereignis und bewies eindrücklich, daß für derartige zeitnahe und kulturell grundlegende Erörterungen in Verbindung mit hochstehenden künstlerischen Darbietungen die begeisterungsfähigen Volksgenossen Coburgs wohl zu haben sind! Zum ersten Male abendlich erklangen im Anschluß unter freiem Himmel hier oben sinfonische Werke von Bach (3. Brandenburgisches Konzert), Schubert (Unvollendete Symphonie), Wetz (Kleist-Ouvertüre), Graener (Marschmusik aus „Der Prinz von Homburg") unter sachgemäßer Leitung von Erhard Krieger-Düsseldorf, gespielt vom jederzeit anpassungsfähigen und stets gewappneten Orchester des Coburger Landestheaters, das auch gelegentliche Höhenluftströmungen der bewegten Sommernacht nicht aus dem dynamischen Gleichgewicht zu bringen vermögen. Der großzügig dirigierende Orchesterleiter brachte so mit der willig seinen Intentionen folgenden verstärkten Landestheaterkapelle eine rühmliche Leistung zustande, so daß der künstlerische Erfolg der ersten Coburger Burgmusik außer Frage steht. Diese einzigartige Freiluftveranstaltung in dem akustisch einwandfreien zweiten Hofraum der herrlichen Veste, endend mit der während der Goetheschen Turmwächterlied-Variationen Paul Graeners langsam verlöschenden stimmungserhöhenden Beleuchtung, wurde den Hunderten von gleichgestimmten Besuchern zu einem nachklingenden Erlebnis. Es wird nicht zum wenigsten dazu beigetragen haben, das Gedenken an den fränkischen Dichter wieder zu beleben, der wie nur wenige andere — z. B. Goethe — die deutschen Tonsetzer zur Komposition seiner Verse angeregt hat: Friedrich Rückert!

## DIE ZWEITE FREIBURGER ORGELTAGUNG.

Von Dr. Herbert Haag, Heidelberg.

Vom 27. bis 30 Juni fand in Freiburg die zweite dortige Orgeltagung statt, an der Orgelbauer, Orgelkomponisten, Organisten, Orgelsachverständige und Orgelwissenschaftler des In- und Auslandes teilnahmen und mitwirkten. Das Musikwissenschaftliche Seminar der Freiburger Universität, der Arbeitskreis für Hausmusik und die Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen waren die Veranstalter, womit zugleich die geschäftstragenden Kräfte der Orgelbewegung stark vertreten waren.

Diese Orgeltagung durfte insofern besonderes Interesse beanspruchen, als es die erste Tagung der „Orgelbewegung" seit dem nationalen Umbruch war, der alle geistigen Kräfte und Strebungen der Nation zur Klärung und Neugeburt in der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen

Weltanschauung gezwungen hat und immer noch zwingt. Es konnte sich dabei neben den großen positiven Ergebnissen auch die ganze Problematik einer Bewegung zeigen, deren Höhenkurve in den Jahren 1923 bis 1928 etwa lag und die andererseits neuen wertvollen Erkenntnissen schon frühzeitig Bahn gebrochen hat. Diese Problematik ist bereits seit Jahren latent erkannt und von bedeutenden Männern, auch der Orgelbewegung selbst, schon aufgezeigt worden: in den Aufsätzen von Herbert Birtner (Die Probleme der Orgelbewegung, Theol. Rundschau 1932, Heft 1/2), Günter Ramin (Stil und Manier, Musik und Kirche 1937, Heft 5), Christhard Mahrenholz (Fünfzehn Jahre Orgelbewegung, Bärenreiter, 1937), wobei in letzterem Aufsatz auch ein deutliches Gefühl für den Abschluß einer Epoche in der Orgelbewegung, ja vielleicht der „Orgelbewegung" im herkömmlichen Sinn überhaupt spürbar wird.

Hatte die Orgelbewegung nach dem Krieg grundsätzliche, wesentliche und umwälzende Fragestellungen zu lösen und wirklich bahnbrechend Neuland erobert, so mußten nach Klärung dieser Hauptfragen natürlicherweise Spezial- und Sonderfragen in den Vordergrund rücken, die einerseits orgelbaulicher Art waren, andererseits in geschichtlich immer weiter zurückliegende Gebiete mit Konsequenz führten. Dabei wurden historische Erkenntnisse oft zu Bekenntnissen, zu Historismus, Manier und Mode. Heute sind nun wiederum grundsätzliche Fragen aufgebrochen, die besonders von der nationalsozialistischen Jugend her in Angriff genommen werden: Die Frage nach der Feierorgel insbesondere, die würdig ist, Ausdruck nationalsozialistischer Weltanschauung und seines Gestaltungswillens zu sein.

Beide Linien: die von der alten Orgelbewegung herkommende spezialistische und die neu anhebende grundsätzliche trafen sich im Thema der Orgeltagung: Kleinorgel und Weltliche Orgel. Freilich wäre auch der Versuch, die in Mittelalter und Renaissance schon einmal dagewesene geschichtliche Situation: Kleinorgel = weltliche Orgel, zu erneuern, manchen berufsmäßigen Historisten angelegen; aber er würde nichts als eine hoffnungslose Repristination bedeuten, über dessen Einseitigkeit unsere Zeit wohl bald hinwegschreiten würde. Denn es erscheint wichtig zu betonen, daß viel wesentlicher und von weittragenderer Bedeutung als die Kleinorgel, die im Haus und in der kleinen Gemeinschaft ihre Berechtigung hat, und die in Freiburg schon allein durch die Ausstellungen und Vorführungen betont im Vordergrund stand, die Frage der Orgel als Bekenntnisinstrument der großen Gemeinschaft in der politischen Feiergestaltung ist. Es geht dabei nicht um Spezialfragen, sondern um die Orgelfrage überhaupt.

Die Tagung gliederte sich in Vorträge, Vorführungen und drei Abendmusiken. Die Tagung wurde mit Begrüßungsworten des verdienten und umsichtigen Tagungsleiters Müller-Blattau und Karl Matthaeis herrlichem Spiel auf der Praetorius-Orgel eröffnet. Christhard Mahrenholz behandelte klar und sachlich die Grundfragen der Kleinorgel, die er orgelbaulich fundierte und gegen die große Orgel abgrenzte. Die beiden folgenden Tage waren fast ausschließlich der Kleinorgel gewidmet: insbesondere geschichtliche Fragen behandelten Klotz und Fellerer; vom Standpunkt des Orgelbauers her gab Schuke Richtlinien für das Positiv bekannt, das er von der „Kleinorgel" abgrenzte; über die organistische Praxis auf der Kleinorgel sprachen für die weltliche Orgelmusik Auler und für die geistliche Orgelmusik Walcha, der freilich sein Thema keineswegs erschöpfte, aber durch sein Spiel entschädigte. Der letzte Tag brachte vor allem zusammenfassende Vorträge über die weltliche Orgel: Haag behandelte ihre Gesamtgeschichte im Überblick und die grundsätzlichen Gegenwartsfragen, insbesondere die der Feierorgel mit der Forderung nach Klarheit und innerer Größe, Ehmann wies die überaus fruchtbaren Beziehungen zwischen Orgel und Volkslied nach, Frotscher diejenigen zwischen Orgelmusik und Orgelbau, um schließlich auch seinerseits auf die Aufgabe der Orgel in der heutigen Feier der Gemeinschaft hinzuweisen. Dazu kamen Referate von Akustikern, Architekten und Orgelfreunden. Eine angeregte Aussprache, die die oben aufgezeigte Problematik fühlbar werden ließ, und eine verbindende Schlußansprache Müller-Blattaus schlossen die Tagung, deren reiche Kleinorgelschau mit Vorführungen besonders interessant war, wie auch die Ausstellung von Orgelbildern.

Die drei Abendveranstaltungen stellten geistliche und weltliche Musik in der ganzen fruchtbaren Weite der Darstellungsmöglichkeiten mit großer und kleiner Orgel heraus, wobei in der neueren Musik bewußt auch Versuche und Ansätze zum Zeichen neu aufbrechender Möglichkeiten und vor allem Notwendigkeiten zum Vortrag gelangten. Die ausgezeichnete Durchführung und Wiedergabe lag bei den Organisten Auler, Haag, Kaller, bei der Sopranistin Charlotte Bonsa und dem Baritonisten Horst Günther, sowie dem Collegium musicum der Universität, die Leitung bei Müller-Blattau und Ehmann.

Ein Tagungsbericht erscheint im Druck; die nächste Tagung der Orgelbewegung findet in Ottobeuren statt.

## DAS SCHUBERTFEST IN FREIBURG/Br.

9.—17. Juli.

Von Dr. von Graevenitz, Freiburg/Br.

„Keiner, der den Schmerz des andern, und keiner, der die Freude des anderen versteht. Man glaubt immer zueinander zu gehen, und man geht

immer nur nebeneinander her. O Qual, für den, der dies erkennt! Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen." Es ist schwer, zum vollen Verständnis dieser Tagebuch-Aufzeichnungen des großen süddeutschen Komponisten zu gelangen, wenn man unter dem Erlebnis eines 7 Tage umfassenden Schubert-Festes steht, dessen geistige und organisatorische Formung dem Nachfolger von Konwitschny, dem GMD Bruno Vandenhoff zu danken ist, und das durch stets gefüllte, oft ausverkaufte Säle gekennzeichnet wurde. Der „größte Erbreichtum an Musik", der nach der Fassung von Friedr. Nietzsche Schubert vor allen anderen großen Meistern der Musik auszeichnete, und der in der Festschrift von Univ.-Prof. Müller-Blattau hervorgehoben wurde — die von Arthur Schneider umsichtig redigierten Theaterblätter erinnerten an den tiefsinnigen Ausspruch Schuberts „Kennen Sie lustige Musik? Ich nicht" — kam zum vollen Ausdruck in einer Abendmusik*) in einem Liederabend unter der Führung von Heinrich Schlusnus (am Flügel Seb. Peschke), in zwei Kammermusikabenden, in denen Elly Ney, Max Strub, Ludwig Hoelscher, die Mitglieder unsres Orchesters Hugo Hormes (Bratsche) und Walter Hempel (Kontrabaß) und der Damenchor unseres dem Stadttheater eng verbundenen Chorvereins ein reiches vielfach kaum gekanntes Kompositionsschaffen von Schubert in das helle Licht gepflegter Darbietung stellten. Nicht weniger als drei große Orchesterkonzerte — das letzte brachte auch die umfangreiche Messe Nr. VI für Solostimmen, Chor und Orchester — gaben GMD Vandenhoff Gelegenheit, das ihm anvertraute Orchester zu gefeierten Siegen zu führen und seine einwandfreie geistige und orchestrale Beherrschung des weitgespannten Schubert-Schaffens zu erweisen, wozu natürlich besonders die 3., 5., 6. und 8. Sinfonie des Wiener Meisters und deren warmblütige Auffassung und Darstellung beitrugen. Der erste Orchesterabend wurde durch eine gedankenreiche Begrüßungsansprache des kunstsinnigen Bürgermeisters Dr. Hofner eingeleitet. So durfte dies 4. Freiburger Musikfest wohl für sich in Anspruch nehmen, durch künstlerische Tat einem tiefsinnigen Tagebuch-Wort Schuberts zur Gestaltung verholfen zu haben: „O Phantasie! Du höchstes Kleinod des Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken! O bleibe noch bei uns, wenn auch von wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener sogenannten Aufklärung, jenem häßlichen Gerippe ohne Fleisch und Blut zu bewahren."

*) Für Musik im Freien ist im Hof der alten Jesuiten-Universität ein malerischer und umfriedeter Ort an der verkehrsreichen Bertholdstraße gefunden worden.

## KONZERT UND OPER AM TAG DER DEUTSCHEN KUNST IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Bei manchem Musikfreund, der in der Vorschau die Reihe der musikalischen Veranstaltungen, vor allem der gleichzeitig stattfindenden Festkonzerte am Abend des Haupttages überflog, mag sich zunächst der Eindruck einer schier verwirrenden Fülle eingestellt haben. Es gab in der Tat kaum einen der größeren Plätze der Stadt, wo, zum Verweilen und Lauschen lockend, nicht Musik erklang, dargeboten von den führenden Orchestern des ganzen Deutschland. Sollte dabei nur die Zahl, die noch kaum dagewesene Häufung der Veranstaltungen Trumpf sein? — Ich glaube, der fehlte wohl, der vorschnell darauf riete! Musik wandte sich in diesen Tagen wahrlich an die Gesamtheit unseres Volkes, ward an Menschen herangetragen, die sonst nicht in einem unmittelbaren Verhältnis zu ihr stehen, warb um Herzen, die ihr bis dahin nur wenig oder gar nicht erschlossen waren. Aber gerade für diese schuf sich, dank der Allmacht, die der Musik in diesen Stunden verliehen ward, ein Gleichnis, das jeder verstehen konnte, verstehen mußte, der guten Willens gekommen war. Und gerade, wer, zunächst mehr von Neugier getrieben, etwa von Platz zu Platz wanderte, immer wieder in einen neuen Strom von Musik zu tauchen, in dem mußte die Erkenntnis dämmern, daß die Welt der deutschen Musik wahrhaft eine Welt der verschwenderischsten Fülle ist, der konnte nicht anders als überwältigt werden von dem Reichtum, der sich in ihr offenbart. Mehr als ein Dutzend Konzerte, und bei jedem andere Namen, neue Klänge! Wem hätte sich da nicht ein Gefühl der Unermeßlichkeit ins Herz prägen müssen? Mich dünkt, solchem Eindruck hat sich gerade der naivste Hörer am wenigsten verschließen können. Ihm, der sonst vielleicht noch nie über diese Dinge nachgedacht hatte, mußte hier bewußt werden, wie unbegrenzt, wie steter neuer Wunder voll das Reich der deutschen Musik ist. Überall, wo man hinkam, klang sie in unsterblichen Meisterwerken dem Hörer entgegen, und doch war solche Fülle nur ein kleiner Teil des großen Kosmos, eines künstlerischen Vollbesitzes, wie sich dessen kaum ein anderes Volk der Erde rühmen kann.

Wer die vorstehenden Ausführungen nur als Ausstrom einer dichterisch beschwingten Begeisterung zu werten geneigt ist, der möge sich durch die nüchterne Sprache der zahlenmäßigen Statistik belehren lassen:

Es waren am Tage der Deutschen Kunst auf öffentlichen Plätzen ohne jede Entgeltsgebühr für jedermann zu hören: Alte Volkslieder und Madri-

gale, alte Spielmuſiken von Joh. Ph. Krieger und Chr. Förſter, Werke von J. S. Bach (Präludium Es-dur), von Joſeph Haydn (Sinfonie in C-dur und in e-moll), Mozart (Klarinettenkonzert A-dur, Concertantes Quartett, Kleine Nachtmuſik, Contratänze, Türkiſcher Marſch, Divertimento K. V. Nr. 334), Gluck (Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“), Beethoven (5. und 9. Sinfonie, Deutſche Tänze), Schubert (Balletmuſik aus „Roſamunde“, Deutſche Tänze, die große C-dur-Sinfonie), C. M. von Weber (Freiſchützouvertüre, Aufforderung zum Tanz), Joſef Lanner (Die Romantiker), Johann Strauß (Fledermaus-Ouvertüre, An der ſchönen blauen Donau, Frühlingsſtimmen, Roſen aus dem Süden, Leichtes Blut, Perpetuum mobile, Kaiſerwalzer), J. Brahms (1. Sinfonie), Ant. Bruckner (8. Sinfonie), Max Reger (Böcklin-Suite), Richard Strauß (Tod und Verklärung, Till Eulenſpiegels luſtige Streiche), Herm. Unger (Altflämiſche Tänze), Jakob Trapp (Deutſche Tänze mit Trommel), ſowie zahlreiche Chöre von Schubert, Weber, Cornelius, R. Wagner, Bruckner, Othegraven, Trunk, Reger u. a. m. Es ſpielten und ſangen: Die Wiener Philharmoniker, die Berliner Philharmoniker, die Sächſiſche Staatskapelle Dresden, die Münchener Philharmoniker, das NS-Reichsſinfonieorcheſter, das Orcheſter des Reichsſenders München, die Kammerorcheſter Fritz Büchtger, Jakob Trapp und Auguſt Schmid-Lindner, der Wiener Männergeſangverein, der Kölner Männergeſangverein, die Regensburger Domſpatzen, der Münchener Lehrergeſangverein, der Münchener Philharmoniſche Chor, die Rundfunkſpielſchar 5 der HJ am Reichsſender München. Es dirigierten Richard Strauß, Hermann Abendroth, Oswald Kabaſta, Leopold Reichwein, Karl Böhm, Franz Adam, Hans Adolf Winter, Rolf Schröder, Fritz Büchtger, Jakob Trapp, Auguſt Schmid-Lindner, Eugen Papſt, Richard Trunk, Carl Ehrenberg, Theodor Schrems, Ferdinand Großmann, Richard Roßmayr und Otto Jochum. Als Soliſten wirkten mit: Käthe Heidersbach (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Heinz Marten (Tenor), Rudolf Watzke (Baß), Hermann Sagerer (Orgel), Guſtav Steinkamp (Klarinette). Die Liſte macht übrigens keinerlei Anſpruch auf Vollſtändigkeit.

Als eigentliche Feſtoper hatten Wunſch und Wille des Führers Richard Wagners „Lohengrin“ auserſehen. Der äußeren wie inneren Gründe mögen gar manche für dieſe Wahl geſprochen haben. Der Freund von Erinnerungsdaten mag ſich dabei entſonnen haben, daß juſt vor nunmehr 80 Jahren „Lohengrin“ zum erſten Male in München dargeſtellt wurde. Eine jener erſten Aufführungen hat übrigens den damaligen Kronprinzen Ludwig ſo feſt und tief in ihren Bann gezogen, daß damals ſchon der Entſchluß in dem Jüngling reifte, ſobald es in ſeiner Macht läge, den Schöpfer nach München zu berufen. So iſt „Lohengrin“ das eigentliche Schickſalsband geworden, das urſprünglich Richard Wagner mit ſeinem königlichen Gönner zuſammenknüpfte. Wenn man das Werk, ſo wie es diesmal in der Hochſtimmung der Feſttage beglückender Fall ward, wieder einmal in voller Unmittelbarkeit und Aufgeſchloſſenheit erlebt, dann offenbart ſich zugleich die unbedingte Eignung des „Lohengrin“ zur krönenden Feſtoper. In wundervollem künſtleriſchen Gleichnis formt ſich hier die Erkenntnis aus, daß das Große und Erhabene ſich nur dem erſchließt, der bedingungslos vertraut. So verhält es ſich in der Kunſt, wo man ſich eine Schöpfung erſt dann zu vollkommenem Eigen zu machen vermag, wenn man an ſie glaubt; nicht anders iſt es aber auch im Leben und in dem, worin dieſes Leben wurzelt, denn nur wer „zweifellos“ an ſein Volk, an deſſen Berufung zur Größe glaubt, wird dieſe unendlichen Werte zugleich in ihren Tiefen und Weiten begreifen können. Solche für Kunſt wie Volkstum gleich entſcheidende Erfahrung prägte ſich dem Beſucher der „Lohengrin“-Aufführung, der auch der Führer die Ehre ſeines Beſuches gab, gleichſam als Gipfelung ſämtlicher Eindrücke ins Herz. Die Aufführung, über die im Rahmen der Münchener Feſtſpiele noch eingehender zu ſprechen ſein wird, rechtfertigte das hohe Vertrauen, das mit dieſem Neuinſzenierungsauftrag in die Münchener Staatsoper geſetzt worden war. Der Bühnenbildner Emil Preetorius, der Spielleiter Rudolf Hartmann und der Dirigent Clemens Krauß hatten nichts verabſäumt, der Bedeutſamkeit des Ereigniſſes vollgewichtig zu entſprechen. Trude Eipperle war eine poeſieumfloſſene Elſa, Gertrud Rünger eine zu grandioſer Dämonie ſich aufreckende Ortrud (nach ihrer Anrufung der alten Götter brach das Haus in Beifallsſtürme aus!), Torſten Ralf ein mit hohen Stimmtugenden geſchmückter Gralsritter, Hanns Hermann Niſſen ein impulserfüllter Telramund, Ludwig Weber als König Heinrich ein Urbild der Reckenhaftigkeit und Mathieu Ahlersmeyer der ideale Heerrufer. Die vier Edelknaben waren mit Wiener Sängerknaben beſetzt, die kleine Stelle vor Elſas Münſtergang gewann damit jenen keuſchen und rührenden Klangreiz, wie ſolcher einzig von Knabenſtimmen ausgehen kann. Die Chorſzenen, die einen Höhepunkt des Abends bedeuteten, erklangen dank der Vereinigung des Münchener mit dem Wiener Opernſingchor mit bis dahin kaum erlebter Ausdrucksgewalt. Allein das höchſte Entzücken riefen die wundervolle Weichheit und Durchſichtigkeit des Pianoklangs, des hauchzarten Pianiſſimos hervor, die der Vorbereitungsarbeit der Chordirektoren Joſeph Kugler (München) und Ferdinand Großmann (Wien) zu höchſtem Preis gereichten.

„Lohengrin“ als Mittelſtück des feſtlichen Opern-

geschehens wurde umrahmt durch die weiteren Festaufführungen von „Ariadne auf Naxos" und „Palestrina". Richard Strauß, Münchens großer Sohn, durfte in dieser Reihe naturgemäß nicht fehlen. Für eine Köstlichkeit wie seine „Ariadne auf Naxos", die blühend duftigste aller Strauß-Partituren, ist der Rokokobau des Residenztheaters der stilgemäße, in Wahlverwandtschaft mitschwingende Ort, der feinnervige Clemens Krauß ein berufener Deuter. Enthüllte sich dem Hörer in „Ariadne" in glitzernd buntem und betörenden Abglanz eine Welt des Spiels, so fand man sich mit Hans Pfitzners „Palestrina" wiederum zurückgeführt in eine Welt des tiefsten Sinns. Damit schloß sich beziehungsvoll der Kreis der Festopern; denn gleich „Lohengrin" ertrachtet auch Pfitzners musikalische Legende eine Antwort auf die innersten Fragen des Menschtums aus den Tiefen einer bewußt deutschen Seelenhaltung. Hans Pfitzners Tonsprache als Ausdruck des wesenhaft Deutschen durfte im großen Zusammenklang deutscher Musik wie der Tag der Deutschen Kunst ihn bot, gewiß nicht fehlen; daß man ihr mit der Aufgabe des Epilogs der festlichen Tage sogar eine Art Sonderstellung zugewiesen hatte, das war's, was den Pfitznerfreund innerlichst beglückte. Denn Pfitzners Kunst faßt in sich ja schier alles zusammen, was deutsch und echt. Man kann das deutsche Kunstschaffen nicht feiern, ohne seiner zu gedenken. Im übrigen darf von der Münchener „Palestrina"-Aufführung füglich dasselbe gelten, was von der Wiedergabe der „Ariadne auf Naxos" zu rühmen ist: trotzdem der Zettel mit vielen prominenten Namen prunkt, beherrscht beide Vorstellungen die Kultur eines Ensemblegeistes, der schlechthin nicht mehr zu verfeinern und zu überbieten ist!

## EINE CHORFAHRT DURCH SIEBENBÜRGEN.

Von Dr. Martha Bruckner, Hermannstadt.

Wie schon so manches Mal, so unternahmen auch in diesem Jahr die Hermannstädter Chorknaben (Brukenthalchor) unter Prof. F. X. Dreßler gegen Ende des Schuljahres eine Chorfahrt. Ihr Ziel war diesmal Nordsiebenbürgen, wo das Deutschtum im Leben der größeren Städte keine führende Rolle mehr spielt. Darum wurde dort der Brukenthalchor als Sendbote des geistigen Mittelpunktes der Siebenbürger Sachsen, als der Hermannstadt sich rühmt, doppelt freudig empfangen. Und für die jugendlichen Mitglieder des Chores sind diese Fahrten jedes Mal ein Erlebnis. Sie lernen dabei ja nicht nur ihre Heimat kennen, sondern auch den Geist frischer Kameradschaft und fröhlicher Gemeinsamkeit. Wie leuchten ihre Augen, wenn sie von früheren Reisen nach Bukarest (Altreich), Temeschburg (Banat), Czernowitz (Buchenland) oder gar nach Deutschland erzählen.

Heuer führte die Fahrt über die kleinen Städtchen Mühlbach und Broos nach Karlsburg (berühmt durch die Karlsburger Beschlüsse, wo sich die Rumänen Siebenbürgens unter Zubilligung aller Freiheiten und Rechte für die Minderheiten für den Anschluß an Rumänien erklärten), nach Straßburg a. Mieresch und nach Klausenburg, der Hauptstadt des Landesteils Siebenbürgen. Die Konzerte fanden als geistliche Abendmusik in der evang. Stadtpfarrkirche des jeweiligen Ortes statt, die gewöhnlich auch der größte Raum ist, der den Deutschen ohne Kosten und Schwierigkeiten zur Verfügung steht.

Das Programm der Fahrt, das bei der sorgfältigen Schulung des Chors leicht erarbeitet wurde, zeigte einen vielseitigen Ausschnitt deutschen Musikschaffens vom 16. Jahrhundert angefangen bis zur Gegenwart und damit zugleich die Vielseitigkeit des Chores. Zur Einleitung spielte Prof. Dreßler mit meisterlichem Können die Toccata Dorisch von J. S. Bach. Das reichhaltige Programm des Chores enthielt: J. Eccard „Vom Leiden Christi", J. S. Bach Zwei Passionsgesänge, J. Kuhnau „Tristis est anima mea", J. Brahms Zwei Motetten, M. Reger „Unser lieben Frauen Traum", „Nachtlied", G. Vierling „Osterlied", und es schloß mit dem Osterlied des M. Prätorius „Es ist erstanden Jesus Christ".

Wie sehr die deutsche Bevölkerung das musikalische Ereignis zu schätzen wußte, das bewiesen die bis auf den letzten Platz gefüllten Kirchen und die überaus herzliche Aufnahme der Brukenthaler. Überall wurden der geschliffene Klang und die feinfühlige musikalische Gestaltung des Chores aufs höchste gerühmt, so daß Prof. Dreßler mit dem Widerhall und dem Erfolg seiner vorbildlichen und hier geradezu bahnbrechenden Arbeit vollauf zufrieden sein kann.

## XVII. MOZARTFEST IN WÜRZBURG.

25.—30. Juni.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Anläßlich des vorjährigen Mozartfestes brachte ich an dieser Stelle zwei Anregungen. Die eine ging dahin, es möchte künftig noch ein weiterer Raum des großartigen Schlosses für die Feste herangezogen werden, nämlich die Hofkirche im rechten Seitenflügel. Ich schlug vor Mozarts „Requiem" da aufzuführen. Der Leiter der Würzburger Mozartfeste, Geh. Rat Dr. Hermann Zilcher, verwirklichte heuer diesen Wunsch. Dadurch erhielt das Mozartfest eine Ausweitung und Bereicherung, die dankbarst gewürdigt wurde. Die Aufführung des Requiems stand auch hoch, sie brachte den objektiven Werksinn Mozarts ebenso zur Geltung wie das Einschweben von Mozarts ergreifender Innigkeit. Die Aufführung fand leider nicht, wie vorgeschlagen, bei Nacht und im Schim-

mer natürlicher Kerzen ſtatt, doch nur aus äußerlichen Gründen. Vielleicht läßt ſich auf einem der künftigen Mozartfeſte auch dies noch verwirklichen. In dem Spätlicht der Abendſonne, das ſich kühl und ſilbern in dem ſchweren Marmorprunke ſpiegelte, erlebte man beim Erklingen des Mozartwerkes eine ganz eigentümliche, man möchte ſagen, fürſtliche Schwermut. Das „Requiem" wurde dann als Nachklang der Feſtwoche in der Stephanskirche nochmal gegeben. Die akuſtiſchen Verhältniſſe lagen hier zum Teil beſſer, zum Teil aber auch ungünſtiger, inſoferne nämlich als die Steinmeyer-Orgel einem ſo ganz anderen Klangideal verhaftet iſt und überdies weit entfernt vom Orcheſter und Chor erſcholl.

Die zweite Anregung betraf die Geſtaltung der Tänze bei der großen „Tanzphantaſie an Mozart", die als Krönung der Nachtmuſik im Hofgarten herkömmlich geworden iſt. Ich ſprach davon, daß die Tanzgeſtaltung der eigentlichen Vollendung entbehre. Der herrliche Gartenraum hinter dem Kaiſerſaalriſalit, umgrenzt von hohen Baſtionen, iſt auf Mitte komponiert. Der Springbrunnen iſt der Quellpunkt des ganzen Raumgefühls. Deshalb ſchlug ich vor, es möchte gerade dort ſich das Tanzgeſchehen vollenden. Und zwar auch deshalb, weil bisher kein Zuſchauer die ganze Darbietung aufnehmen konnte, jenen Ausſchnitt aber, der ſich unmittelbar vor ſeinen Blicken darbot, allzu realiſtiſch ſah. Es fehle die idealiſche Ferne für ein inneres Mitſchaffen, für ein freies Erlebnis. Zilcher nahm auch dieſe Anregung auf und ſuchte ihr in Zuſammenarbeit mit dem ſtädtiſchen Kulturamt gerecht zu werden. Es flammte plötzlich Licht im Waſſerbecken auf und man ſah dort Nixen im grünen Gewande tanzen, während der Springbrunnen ſtärker ſprühte und an der äußerſten Einfaſſung des Raſenplatzes bläuliche Lichter glommen. Dieſer Löſungsverſuch wurde allgemein als etwas ſehr Schönes aufgenommen. Auch iſt nicht zu verkennen, daß man einen inneren Zuſammenhang mit dem Gartengeſchehen herzuſtellen ſuchte. Wenn ich dennoch glaube die heurige Löſung könne nicht die letzte ſein, dann aus folgenden Gründen. Sie geht aus vom Naturgeiſtweben, von deutſcher Märchen- und Naturpoeſie, aber n i c h t v o n M o z a r t. Die wirkliche Löſung muß offenbar liegen in einem Zuſammenklang der Naturſtimmung mit Mozarts Weſen, das immer d e n M e n ſ c h e n meint. Das Mozartiſch-Menſchliche müßte mit dem Naturerlebnis zuſammenſchmelzen zu einer phantaſievollen Erſcheinung von Licht und Klang. Welche Seite Mozarts man hier hervorzuheben hätte, ſcheint doch wohl klar. Jene, worin ſich ſeine Urmächte mit jenen der bewußtloſen Natur berühren: das Dämoniſche in Mozart. Die „Tanzphantaſie", an ſich von Zilcher erſtaunlich einnehmend geſchrieben, käme dann aus dem heuer faſt allzu Lyriſchen heraus, in das ſie infolge des Nixentanzes notwendig gedrängt wurde. Gewiß wurde auch bisher der Verſuch gemacht, durch hereinraſende Solotänzer das Dämoniſche anzudeuten, doch war das ſchon immer der ſchwächſte Punkt in der Tanzphantaſie; heuer gar blieben dieſe Partien noch ſchattenhafter und ohne rechte innere Verbindung mit dem übrigen. Und vor allem, die Frage der Mittelbetonung wurde durch ſie nicht gelöſt, vielmehr gerade durch dieſe über den Raſen hineilenden Solotänzer beſonders dringlich geſtellt. Die Geſamtumſtände drängen eben nach einer neuen ſchöpferiſchen Bildviſion hin, die aus Mozart gewonnen werden müßte.

Für die Kaiſerſaalkonzerte hatte Zilcher Vortragsfolgen angelegt, die den jugendlichen und den ſpäten Mozart beſonders betonen. Sie waren ſehr abwechſlungsreich und gaben einer großen Anzahl von Soliſten dankbare Aufgaben. Zu nennen ſind vor allem die Vokalſoliſten: Helene F a h r n i, Heinz M a r t e n, Hildegard H e n n e c k e, Fred D r i ſ ſ e n (ſämtlich Berlin), dazu Margret Z i l c h e r - K i e ſ e k a m p (in der Nachtmuſik), deren große Leiſtungen den ſtarken Erfolg des Feſtes weſentlich mittrugen. Von den Inſtrumentalſoliſten muß zuerſt H e r m a n n Z i l c h e r ſelbſt genannt werden, der das G-dur-Klavierkonzert (K.-V. 453) in einer betont plaſtiſchen Auffaſſung ſpielte. Heinz K n e t t e l s Spiel am Cembalo und auch am Flügel hatte Innenwuchs, feſſelte perſönlich. Neben ihm Hans Martin T h e o p o l d s tonſchöne Eleganz (Konzert in Es-dur für zwei Klaviere, K.-V. 365). Das S c h i e r i n g - Q u a r t e t t iſt jetzt umgebildet (Schiering, Wyrott, Bender, Faßbender). Es ſpielt fein ausgeglichen, beſitzt atmendes Muſikgefühl und Kultur des Tons (Quartett in C-dur, K.-V. 465, Quintett in A-dur für Klarinette und Streicher, K.-V. 581 u. a.) Karl B e n d e r, als Nachfolger Schallers am Staatskonſervatorium zum erſten Mal auftretend, ſchuf ſich auch als Soliſt Freunde; edles Spiel, getragen von innerer Welt. (Bratſchen-Konzert von Stamitz Werk 1; Concertante Symphonie in Es-dur für Violine und Viola, K.-V. 364, zuſammen mit Adolf Schiering). Karl W i t t e r zeigte ſich als Kontrabaßvirtuoſe von leidenſchaftlicher Auffaſſung und glänzendem Können (Arie für Baß und obligaten Kontrabaß „Per questa bella mane", K.-V. 612). Die ausgezeichnete Würzburger Bläſervereinigung — Hermann Z a n k e, Eugen G u g e l, Guſtav S t e i n k a m p, Ernſt G r o ß m a n n, Fritz H u t h, dazu Richard S t e g m a n n (Trompeten-Konzert in Es-dur von Haydn) — bereicherten die Folge mit wertvollen Gaben (Serenade für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotten K.-V. 375, Concertantes Quartett mit Orcheſter in Es-dur K.-V. Anhang I Nr. 9). Als Dirigent machte ſich neben dem Leiter der Orcheſterkonzerte (Hermann Z i l c h e r) auch Dr. Eduard E i c h l e r verdient. Die Mozartfeſte bringen ſtets auch Kom-

poſitionen Zilchers, diesmal außer der „Tanzphantaſie an Mozart" eine angenehm klingende „Kleine Klaſſiſche Suite für 3 Blockflöten und Cembalo, Werk 85", die infolge ihres muſikantiſchen Mutes ſehr gefiel.

Der Andrang zu ſämtlichen Veranſtaltungen war außerordentlich ſtark, erfreulicherweiſe aus allen Bevölkerungskreiſen. Viel fremde Gäſte. Der Zauber des Schloſſes, deſſen Mozarteignung ja einzigartig iſt, kam infolge der heiteren Sommertage voll zur Geltung.

## 500-JAHR-FEIER DER STADT ZEULENRODA.

Von W. Güther, Löhma.

Die aufſtrebende thüringiſche Kleinſtadt feierte vom 16. bis 24. Juli aus Anlaß des 500jährigen Stadtjubiläums ein wohlgelungenes Heimatfeſt, bei dem die muſikaliſchen Veranſtaltungen einen breiten Raum einnahmen, darunter eine Uraufführung alles Dargebotene weit überragte.

Ein gediegenes Kammerorcheſter (Mitglieder der Plauener Kapelle; Leitung und am Flügel: Fritz Sporn) ſpielte bei der feierlichen Eröffnung der Feſtwoche im neugeſtalteten Rathausſaal ein Concerto grosso von Händel und das Brandenburger Konzert Nr. 4 von Bach. Welche andere Kleinſtadt würde mit ſolch einem ſtilechten Programm aufwarten? — In einer kirchlichen Abendfeier ſang der Oratorienchor (Kantorei) unter dem ſtädtiſchen Muſikdirektor KMD Fritz Sporn Teile aus der „Schöpfung". Als Soliſten wirkten mit: Marta Schilling-Berlin (Sopran), der aus Zeulenroda gebürtige Tenor Fritz Dreher-Aachen, Karl Heerdegen-Weimar (Bariton) und Ernſt Röhler (Orgel). Den Orcheſterpart beſtritt das ſtädtiſche Orcheſter Plauen. In einem bunten Abend der Geſang- und Turnvereine bemühte man ſich um die Aufführung eines kleinen Chorwerkes „Bilder aus einer alten Stadt" von Walter Böhme. (Der Komponiſt wirkt als Kantor in Reichenbach i. V.) Als namhafte Soliſtin war Edith Heidenreich-Laux-Leipzig gewonnen worden. Die Chöre ſangen die Geſangvereine Liederkranz, Orpheus und Thalia; die Orcheſterbegleitung führte die Stadtkapelle Greiz unter Lehrer Opitz aus.

Mit der Ausgeſtaltung eines würdigen Feſtkonzertes wurde der weit über Thüringens Grenzen hinaus bekannte ſtädtiſche Muſikdirektor und Muſiklehrer der Oberſchule Kantor Fritz Sporn beauftragt. Er ſchrieb aus dieſem Anlaß ein zeitgemäßes Oratorium „Deutſchland", mit dem er ſich und ſeiner Vaterſtadt in der geſamten deutſchen Fachmuſikerſchaft alle Ehre macht. Das vielverſprechende Werk für Sopranſolo, Baritonſolo, einen Sprecher, Chor und Orcheſter wird demnächſt u. a. in Köln und Leverkuſen zur Aufführung gelangen. Fritz Sporn hat den Text einem Gedichtband „Ewiges Deutſchland" von Wolfram Brockmeier entnommen und ihn zu fünf Gruppen zuſammengefaßt: 1. Ewiges Deutſchland, 2. In deutſcher Landſchaft, 3. Der deutſche Ahn, 4. Der deutſche Dom, 5. Deutſcher Glaube. Daß ſich der Komponiſt aus der kleineren Form (gemiſchte Chöre, Lieder für Klavier, Motetten, Schütz-Bearbeitungen) hinaufgearbeitet hat zu den großen Ausmaßen des Oratoriums, daß die formellen Elemente auch die großen Formen zu tragen vermögen, ſtellt unter Beweis, daß ſie echtem Muſikantentum entſprießen. Stiliſtiſch geht Fritz Sporn unabhängig ſeine eigenen Wege. Neben Händelſcher Maestoso-Wucht begegnen wir glutromantiſchen Wendungen (Nocturno, Walzer) mit einem prächtigen Klangkolorit; einzelne Fäden führen auch zu Brahms und Bruckner hinüber. Stellenweiſe verfährt er ziemlich herb im Kontrapunkt, trotzdem bleibt in den plötzlich auftretenden Modulationen das Harmoniſche jederzeit gewahrt. Die feine Untermalung der geſprochenen Texte, die intime Verbindung von Wort und Ton und nicht zuletzt die ſouveräne Behandlung des Orcheſters werden der Neuſchöpfung die Tore öffnen. Das in ſeiner Thematik plaſtiſche Werk iſt reich an wirkungsſicheren und reizvollen Partien. Mit großem Geſchick hat es der Komponiſt verſtanden, die Themen in neuer Form und Inſtrumentierung wiederkehren zu laſſen, bis ein mitreißender Chor das Ganze in einer gewaltigen Doppelfuge dem Schluſſe zuführt, worauf als gemeinſames, feierliches Bekenntnis von allen Anweſenden das Deutſchlandlied geſungen wird. Von dem Werk geht ein Zug überlegener Geſtaltungskraft aus, die Mitwirkende und Zuhörer in Feſſeln hält.

An der künſtleriſch hochwertigen Wiedergabe waren in gleicher Weiſe die geſamte ſtädtiſche Kapelle Plauen, vor allem Marta Schilling (Sopran) und Karl Heerdegen (Bariton), beide Soliſten großen Formates, beteiligt. Als Sprecher hat Dr. Walter Staegemann-Berlin den Text ſicher und echt zu blühendem Leben erweckt. Der Chor (Oratorienchor und die vereinigten Chöre Erholung und Solle) erwies ſich als eine klangſchöne Einheit, die auf Sporns künſtleriſche Abſichten feinfühlig einging. Die unvorhergeſehene Wiederholung des Feſtkonzertes in der mehr als 1000 Perſonen faſſenden, akuſtiſch einwandfreien Werkhalle von A. Lang war bereits wenige Tage vorher wiederum ausverkauft.

Daß in Zeulenroda mit ſeinen 13000 Einwohnern das Muſikleben (Sinfoniekonzerte, Oratorien) ſo lebendig iſt, wenn es auch nach außen weniger blendet, das iſt das Verdienſt des Leiters der ſtädtiſchen Konzerte Fritz Sporn, der demnächſt als 100. Konzert Beethovens Neunte in erſtklaſſiger Beſetzung bringen wird und mit ſeinem Oratorium „Deutſchland", dem weit über den heimat-

lichen Charakter der Festwoche Zeulenrodas hinaus die gebührende Anerkennung und Bedeutung zuteil geworden ist, einen großen Wurf getan hat.

## DIE JUNI-FESTSPIELE IN ZÜRICH.

Von Prof. Dr. Fritz Gysi, Zürich.

Die erste Woche im diesjährigen Festprogramm war Richard Wagner reserviert und bedeutete eine Zusammenfassung des im Laufe der Winterspielzeit Erarbeiteten, wobei unsern hiesigen Darstellern prominente Vertreter deutscher Bühnen, vornehmlich aus dem Bayreuther Kreise, zu Hilfe kamen. Als geschlossenes Ganzes und in neuer Inszenierung wurde der „Ring des Nibelungen" aufgeführt, eine hoch zu bewertende Leistung, die sich auf die gemeinsame Regie von Direktor Karl Schmid-Bloß, Hans Zimmermann und Roman Clemens (Bühnenbilder) sowie auf die rastlos aufopfernde Tätigkeit unseres von Robert F. Denzler kraftvoll geführten Tonhalleorchesters stützen konnte. Gäste und eigenes Personal überstrahlte mit dem heldischen Glanz seiner Stimme und seines Auftretens Max Lorenz, der den Siegfried vom ungebärdigen Naturkind zum souveränen, seiner selbst bewußten Recken heranreifen ließ. An Paula Buchners Brünnhilde (Stuttgart) bewunderte man die schöne Übereinstimmung, die sich zwischen dem Walkürenhaften und dem rein Menschlichen ergab, während das gesangliche Können von dem ihres überragenden Partners überschattet blieb. Unbestrittenen Gewinn brachten die beiden Altistinnen: Carin Carlsson (Erda) und Gusta Hammer (Fricka), als Fafner von wuchtigem Format begrüßten wir Kurt Böhme (Dresden), und unübertrefflich in seiner scharf prononzierenden, in der Realistik der Darstellung das Kühnste wagenden Art war das aus Bayreuth entsandte Nachtalbenpaar: Eduard Habichs dämonischer Alberich und Erich Zimmermanns in verbissener Wut hantierender Mime. Das übrige besorgten mit dankenswerter Ausdauer und Zuverlässigkeit Mitglieder unsres eigenen Ensembles, unter denen Asger Stigs sonorer Wotan, Albert Emmerichs wachsamer Hagen und Max Hirzels prächtiger Siegmund an erster Stelle genannt werden müssen.

Ihren Höhepunkt haben die außerordentlich stark besuchten Veranstaltungen erreicht mit der von Wilhelm Furtwängler dirigierten Aufführung des „Fidelio". Nichts hat der hohe Gast verleugnet von jenen typischen Eigenschaften, die ihn als durchaus autokratische Führerpersönlichkeit kennzeichnen; Beethovens Willen und Empfinden aber ließ er unberührt. Werk und Nachschaffen standen im absoluten Einklang. Da bewunderte man einerseits die prachtvolle rhythmische Straffheit, den vorwärts stürmenden Zug des Ganzen und die beklemmenden dynamischen Steigerungen, anderseits ein zauberhaft durchleuchtetes Pianissimo, ein beinahe lässiges Verweilen beim reinen Schönklang und das Ausruhn im Gefühlvollen, wobei alsdann der Romantiker über den logischen Denker oder dramatischen Eiferer siegte. Die Darsteller (voran das Orchester) gaben, was Furtwängler forderte, und so stellte sich denn dieser vom Publikum geradezu stürmisch aufgenommene „Fidelio" (in den Hauptrollen Hilde Konetzni, Max Hirzel und Asger Stig) als eine Gesamtleistung von kaum noch zu übertreffender Geschlossenheit und Einheitlichkeit dar. Zu gegenteiligem Resultat leider führte unter Hans Swaroswskys schlapper Leitung eine Vorstellung der „Carmen", deren ganze Festspielwürde sich beschränkte auf die Leistung der Titelheldin, die allerdings groß und temperamentvoll genug ausfiel. Dusolina Giannini, die wundervoll gestaltende italienische Tragödin, war es auch, die in Verdis „Macht des Schicksals" zur Führerin des belcanto wurde, einem Festabend, der (mit Marko Rothmüller, Peter Baxevanos und Albert Emmerich in den Hauptrollen) einen weit organischeren Eindruck hinterließ.

Das letzte Wort im Wettstreit der Gesangskräfte hatten die Italiener. Bedauerlicherweise ist die von Max Sauter-Falbriard für unsre Stagione getroffene Auswahl diesmal sehr willkürlich ausgefallen. Neben ganz erstklassigen Leistungen wurden uns da Dinge zugemutet, die sich mit dem Niveau unsres Stadttheaters schlecht vertragen und sich im Rahmen von Festspielen vollends als unmöglich erwiesen. Einigermaßen geschlossen wirkte die Aufführung der „Traviata" mit Toti dal Monte in der Titelpartie, obwohl hier weder der Tenor (Ettore Parmeggiani) noch der Baritonist (Luigi Montesanto) an die hohe Kunst dieser musikalisch und darstellerisch gleichermaßen fesselnden Violetta heranreichten. Verdi blieb Trumpf auch an den folgenden Abenden, wo wir Aureliano Pertile und Pietro Biasini bewunderten, jenen als ungemein temperamentvollen Titelhelden im „Otello", diesen als Jago von schurkischer Beweglichkeit und raffinierter Überredungskunst. Von der dünnen, ausdruckslosen Stimme Maria Caviglias, die als Desdemona auch schauspielerisch gänzlich versagte, war kaum etwas zu hören. Ein ähnliches Mißverhältnis ergab sich in der „Aida" zwischen dem grobschlächtigen und unerträglich detonierenden Rhadames (Francesco Battaglia) und den beiden königlichen Prinzessinnen. Ebe Stignanis Amneris war in gesanglicher Hinsicht wohl die vollkommenste Pharaonentochter, die auf unsrer Bühne je erschienen ist, und herrlich ließ Gina Cignas Aethiopierin ihre Klagelieder, ihre Lock- und Liebesgesänge erblühn. Von den das Ensemble ergänzenden Sängern sind hauptsächlich Duilio Baronti (Ramfis) und Enrico de Franceschi (Amonasro) hervor-

zuheben. Die Gasttruppe, mit trefflichem Chor ausgerüstet, unterstand einer reichlich veralteten Regieführung. In lebendigste Berührung mit Verdis Musik dagegen brachte uns Maestro Arturo Lucon, der mit größter Gewissenhaftigkeit und südlichem Brio seines Kapellmeisteramtes waltete.

# OPERN-URAUFFÜHRUNG

RICHARD STRAUSS: „FRIEDENSTAG".

Uraufführung in der Bayerischen Staatsoper.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

So unwahrscheinlich es manchem klingen mag: München, der Geburtsort des Komponisten, hat endlich mit dem „Friedenstag" die erste Uraufführung einer Bühnenschöpfung von Richard Strauß in seinen Mauern gesehen.

Ein symbolischer Titel? — Ward der „Frieden" geschlossen nach so mancherlei, noch ins vergangene Jahrhundert fallenden Mißhelligkeiten, über die einst Meister Kunrad in der „Feuersnot" aus liebegrollendem Herzen zornflammende Abrechnung hielt? Tempi passati! Die Erinnerung jener weit zurückliegenden Fehden, die übrigens nur gewissen zeitbedingten Unarten, niemals aber dem Münchnertum an sich galten, ist längst schon aus dem Bewußtsein des heutigen Geschlechts verschwunden. Und deshalb muß ich leider allen denjenigen den Wind aus den Segeln nehmen, die in dieser Uraufführung so etwas wie eine „Geste" erblicken könnten, denn „Gesten" sind in dem Verhältnis zwischen Richard Strauß und seiner Vaterstadt nicht mehr not. Beide sind heute zwei Begriffe, die man schlechthin nicht mehr trennen kann; sie gehören zusammen und wissen, was sie aneinander haben. Auch wenn man nicht viel Aufhebens davon macht, denn es liegt schwerlich in der Art des echten Münchners, sein Herz auf den Lippen zu tragen. Und demgemäß sind mit einer Selbstverständlichkeit, als sei dies die natürlichste Sache von der Welt, die Werke von Richard Strauß neben Mozart und Wagner allmählich Münchener Festspielbestand geworden, den anzutasten heute niemand mehr wagen dürfte. Die heurigen Festspiele sind nun gar im Zeichen von Münchens großem Sohne eröffnet worden, und wenn schon in der Uraufführung des „Friedenstages" ein Symbol erblickt werden soll, dann kann dieses einzig der Bestätigung einer Zusammengehörigkeit gelten, die seit Jahren feststehende Tatsache ist.

Man hat der Kunst von Richard Strauß zuweilen einen Mangel an innerem Ethos vorgeworfen. Das blieb insbesondere denjenigen vorbehalten, die zu übersehen beliebten, daß der Meister, der letzte Sproß vielleicht, der noch einmal das Lebensgefühl des bayerisch-österreichischen Barock in sich zu überragender Ausdrucksgültigkeit zusammenfaßte, naturgemäß näher bei dem Wirklichkeitssinn und der Wertordnung Mozarts als bei Beethovens idealer Forderung stehen mußte. Mit seinem „Friedenstag" rückt Richard Strauß allerdings enger an letzteren heran. Nicht der Stoff war zunächst da, sondern die ethische Idee, die dann in diesem Stoffe schauhaft gemacht wurde. Diese Idee ist gewissermaßen auf Beethovensche Maße geeicht. Aber als eine ausgesprochen deutsche hat sie stets Heimat gehabt im Herzen der Besten unseres Volkes.

Der inspiratorisch zündende Funke flammt Rich. Strauß diesmal vom Gedanken einer großen Völkerversöhnung. Vielleicht hat den Komponisten zuvörderst die Musikhaltigkeit dieser Vorstellung gereizt. Die Dissonanzen des Kampfes, des Haders, der Mißkennung zu lösen in eine einzige gewaltige Harmonie, Wehklagen in Jubel, das Grauen in eitel Wonne zu wandeln — welches Musikerherz schlüge nicht bei diesen Gedanken in rascheren Pulsen? Die Musik vermag hier mit ihrem eigentlichsten Material zu arbeiten. Also keimte selbst hier das Ethos im Grunde aus einer ästhetischen Wurzel?

Ich glaube, diesen Argwohn widerlegt die Art, wie Richard Strauß den Stoff angepackt hat. Denn er läßt den erhabenen Gedanken der Versöhnung keineswegs aus den lahmen Gefühlsduseleien pazifistischer Schlappschwänzerei hervortreiben, er stellt ihn im Gegenteil dar als Krone eines Ringens, in dem Männer ihre Kräfte bis zur letzten, verzweifeltsten Entscheidung, bis zum Weißbluten, gemessen. Der Friede ist eine Frucht ihrer Tapferkeit, die Verbrüderung ein Zeichen höchster gegenseitiger Achtung. Damit wird die Höhe eines Ideals erreicht, wie dieses einzig dem Kämpfer eignen kann. Diese Gesinnung verleiht dem Schlußjubel die heroische Kraft, seine eherne Gewalt. Kein Wunder, wenn mit diesem Finale eine Großtat des gesamten Straußschen polyphonen Gestaltens vollbracht worden ist!

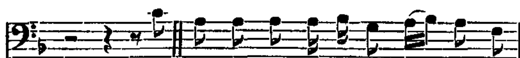
Der „Friedenstag" ist der 24. Oktober 1648, an dem das dreißigjährige Ringen des verderblichsten aller Kriege seinen endgültigen Abschluß fand. Strauß hatte zunächst an den Frieden Heinrichs III. zu Konstanz gedacht, dann aber in der richtigen Erkenntnis, daß die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges im Bewußtsein unseres Volkes doch noch weit lebendiger seien, dem Milieu des letzteren den Vorzug gegeben.

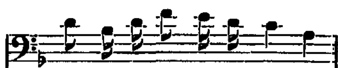
Das Buch des Einakters hat in engster Zusammenarbeit mit dem Komponisten Joseph Gregor geformt. Es ist in der Tat ein vorzügliches Buch, denn seine Handlung, so inhaltsreich und spannend sie ist, läßt sich in wenigen Sätzen erzählen, ja, ich glaube, der Hörer kann ihr durchaus folgen ohne vorherige Einsichtnahme in das Libretto. Der

Kommandant einer belagerten Feftung hat Befehl vom Kaifer erhalten, den Platz unter allen Umftänden zu halten. Die ausgehungerte Bevölkerung drängt auf Übergabe. Furchtbarer Zwiefpalt! Der Kommandant glaubt ihn nicht anders löfen zu können, als daß er die Zitadelle mit fich felbft, feiner Gattin, die in todesmutiger Aufopferung zu ihm gefunden, und mit der gefamten Befatzung in die Luft fprengt. Schon glimmt die Lunte in feinen Händen, dies Äußerfte zu tun, da beginnen Glocken zu läuten, erft einzelne, dann immer mehr im Verein, der Gegner naht in freundfchaftlicher Haltung: es ift Friede. Kampf ift jedoch fo ausnahmslos das Lebenselement des Kommandanten geworden, daß er das Unfaßbare zunächft noch nicht glauben kann und alles nur für eine Kriegslift hält. Erft Maria, feinem Weibe, gelingt es, ihn zu überzeugen. Er ftürzt feinem ehemaligen Gegner an die Bruft; der Friedenstag bricht an:

„Wagt es zu denken, wagt zu vertrauen,
wagt es das göttliche Leuchten zu fchauen.
Ströme des Herzens, endlofer Jubel!
Flamme der Liebe aufwärts, aufwärts
Herrfcher Geift zu dir!"

So rafch fich dies Gefchehen berichtet, der Textdichter hat es doch verftanden, jeden Teil einer reichen Epifodik pfychologifch und bühnenlogifch einleuchtend zu begründen und dies alles einzubauen in die großen und klaren Linien eines fpannungsvollen, mitunter atemberaubenden dramatifchen Ablaufs. Auch der Humor fehlt nicht; er blieb ja gerade den Soldaten, oft in den verzweifeltften Lagen, ein guter Kamerad. Die fprachliche Formung ift gediegen und natürlich. Vor allem aber handelt es fich um ein Buch voll reicher Mufiziergelegenheiten, die nicht etwa künftlich aufgepfropft werden, vielmehr natürlich aus der Handlung hervortreiben. Nur aus der Vorftellung des Mufikalifchen konnten Szenen gefchaffen werden wie die dumpfe Müdigkeit und Hoffnungslofigkeit des Anfangs, in die plötzlich der Piemontefer eine italienifche Kantilene ftreut, gleich dem Trauermarfch, unter deffen fahlen Klängen die übergabeheifchende Deputation auftritt, der fchneidende Gegenfatz der Brot- und Hungerfchreie des Volkes und der ehernen Entfchloffenheit des Kommandanten. Nur aus dem Mufikalifchen konnte jene für mein perfönliches Empfinden vielleicht ergeifendfte Stelle erftehen, da der Befehlshaber mit den Klängen eines einfachen Reiterliedes




feine Getreuen aufmuntert, ihm in den ficheren Tod zu folgen. Die Geftalt des Weibes Maria ift nicht ein Zugeftändnis an die Mufik, vielmehr eine aus ihr erwachfene Notwendigkeit. Man könnte fie dramatifch vielleicht entbehren, allein der mufikalifche Beftand, der Wärmegehalt, verarmte ohne fie. Was bei anderen als Füllfel gewirkt hätte, wird bei Strauß Herzpunkt. Groß ift auch die Stelle, da der Friede (nicht nur der Krieg vermag das!) im wahrften Sinn des Wortes „hereinbricht" — der Allgewalt folcher Wirkung, des Gefühlstumultes, der alle erfaßt und aus dem alten Bürgermeifter einen jugendlichen Ekftatiker fchafft, wird fich niemand entziehen können. Im großen Schlußgefang, der breit auslädt, aber keineswegs das Ebenmaß des Ganzen überwuchtet, wird der Dramatiker Richard Strauß von dem Hymniker und Ethiker abgelöft.

Die ganz Gefcheiten, die bereits nach flüchtigem Durchblättern des Klavierauszugs ihr Urteil fertig haben, werden es vermutlich auch diesmal nicht hingehen laffen, daß Richard Strauß fich das unverzeihliche Vorrecht herausnimmt, ftraußifch zu komponieren. Die Reminiszenzenjäger (nichts leichter als das Erfpüren von „Anklängen") werden auf ihrer Pirfch reiche Beute machen und dem Meifter triumphierend gewiffe Stellen aus der „Frau ohne Schatten" oder aus der „Ägyptifchen Helena" unter die Nafe halten. Eines werden fie indeß niemals vermögen: diefe Partitur für altersfchwach und fenil zu erklären. Sie ift nämlich von erftaunlicher Jugendlichkeit, voll Feuer und Kraft, ein Dokument fowohl des polyphonen Strauß wie auch des mit feinftem Pinfelftrich arbeitenden Stimmungskünftlers, des Kammermufikers. Sie wird nicht vegetieren auf der Bühne, fie wird leben. Im übrigen bedeutete es gerade für den, der zunächft nur den Klavierauszug kannte, einen Genuß, der fich zuweilen bis zur Begeifterung fteigern follte, zu verfolgen, wie ungeahnt herrlich und überrafchend fich die Blüte der Orchefterfprache entfaltete, wie die Kunft der Strauß'fchen Inftrumentation felbft für einen, der fie zu kennen wähnte, neuer Überrafchungen und Wunder voll war. Ähnliches läßt fich von den Strauß'fchen Modulationen behaupten, für deren Einzigartigkeit vor allem die mittelftückartige Szene zwifchen dem Kommandanten und feinem Weibe eine wahre Fundgrube bildet. Es gibt da doch immer mehr, als unfere Schulweisheit fich träumen läßt!!

Zwei Künftler, denen der Meifter fein Werk gewidmet, genoffen die hohe Freude und Befeuerung, felbft zu dem großartigen Gelingen der Uraufführung in wefentlichen Stücken beitragen zu können. Es waren dies Clemens K r a u ß, der mit der mufikalifchen Einftudierung und Leitung feinem Ruhm als führender Richard Strauß-Dirigent ein neues blühendes Reis hinzufügte fowie Vio-

rica Ursuleac, eine, in Gesang und Darstellung gleich sieghafte Maria. Hinreißend wirkte Hans Hotter als Kommandant, ein Stimmriese von ungewöhnlichen heldenbaritonalen Ausmaßen, als Schauspieler ursprüngliches Gestaltungstemperament, noch unangefressen von den Rostflecken leidiger Routine. Auch in den übrigen kleineren Aufgaben wirkten des Ensembles erlesenste Kräfte: Ludwig Weber als machtvoller Holsteiner, Georg Hann als ein mit aller Wärme des Herzens und des Stimmtums begabter Wachtmeister, Patzak, der den Schützen mit packendem Ausdruck gestaltete, Anders als Piemonteser, Ostertag als Bürgermeister, Wieter als Konstabel sowie viele weitere Mitglieder der Besatzung, die sämtliche namentlichen Aufruf beim Appell verdienten. Der Staatsopernsingchor war durch Mitglieder des Münchener Lehrergesangvereins und des Domchors verstärkt worden. Nicht minder preiswürdig war die Leistung des Orchesters. Das Bühnenbild stellte sich als eine Meisterschöpfung Ludwig Sieverts dar; die ungewöhnlich lebendige und in der Einzelgestaltung wie Massenentfaltung gleich überzeugende Spielleitung von Rudolf Hartmann darf nicht vergessen werden.

Richard Strauß und seine Helfer wurden durch zahllose Hervorrufe gefeiert. Es war ein „Friedenstag", durch einen vollkommenen Sieg erfochten!

# KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 27. Mai: Joh. Seb. Bach: Fantasia sopra: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" für Orgel (vorgetragen von Prof. Günther Ramin). — Jacobus Gallus: Ascendo ad Patrem, Motette für sechsst. Chor. — G. P. da Palestrina: „Sicut cervus desiderat", für vierst. Chor. — Jacobus Gallus: „Pater noster", für achtst. Chor.

Freitag, 3. Juni: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F-dur für Orgel (vorgetragen von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Auf Pfingsten", für vierst. Chor. — G. P. da Palestrina: „Dum complerentur", Motette für sechsst. gem. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette für zwei Chöre.

Freitag, 17. Juni: Karl Hoyer: Präludium und Fuge, Chaconne und Doppelfuge d-moll für Orgel (vorgetr. v. Organist Arno Schönstedt). — Johannes Brahms: Fest- und Gedenksprüche für achtst. Chor. op. 109.

Freitag, 24. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 1. Juli: Joh. Seb. Bach: Trio-Sonate G-dur: Vivace — Lento — Allegro für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — W. A. Mozart: Offertorium pro festo Sancti Joannis Baptistae „Inter natos mulierum" für vierst. Chor, 2 Violinen, Cello, Baß u. Orgel. — W. A. Mozart: „Ave verum corpus", Motette für vierst. Chor, 2 Violinen, Viola, Cello, Baß und Orgel.

Freitag, 8. Juli: Max Reger: Fantasie und Fuge über: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" op. 40 für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für zwei Chöre.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Pfingstsonnabend, 4. Juni: Alter Pfingsthymnus (Gregorianisch) 8. Jahrhundert. — Andreas Hammerschmidt: „Hymnus" für achtst. Chor, Posaunen und Orgel. — „Schmückt das Fest mit Maien" (Mel. von Alberti, † 1651) im Wechselgesang zwischen Chor, Instrumentalisten, Gemeinde und Orgel. Bearbeitet von Rudolf Mauersberger. Text von Benjamin Schmolck. — Eberhard Wenzel: „Daß dein Herz fest sei", Kantate nach Gedichten aus gleichnamiger Sammlung von Hermann Claudius, für Solo, Chor und Orchester.

Sonnabend, 18. Juni: Joh. Seb. Bach: Konzert: Drei Sätze in a-moll für Orgel. (In Vertretung: Gerhard Paulik, Kantor an der Johanniskirche). — Günter Raphael: „Vom rechten Glauben", Motette für sechsst. Chor a cappella (UA). — Günther Raphael: „Christus, der Sohn Gottes", Motette für siebenst. Chor a cappella (UA).

Sonnabend, 25. Juni: Walter Schäfer: „Sonnwendlied", Melodie und Text aus „Volk will leben", für vierst. Chor. — Hermann Simon: „O jubelt laut und lobet Gott" für dreist. Knabenchor und Orgel. — Max Reger: Introduktion und Passacaglia in d-moll für Orgel (gespielt von Hans Heintze i. V.). — Kurt Thomas: „Wir wollen sing'n ein Lobgesang", Motette zum Johannisfest, für vierst. Chor. — „Ein Lied von der heiligen Taufe", Satz von Byström. — Hans Chemin-Petit: „Empfangen und genähret", Motette für sechsst. Chor. — Heinrich Schütz: Dritter Satz aus dem Musikalischen Exequien (Totenmesse).

AACHEN. Zwei Konzerte der diesmaligen Berichtsſpanne verbanden unmittelbar mit den großen Ereigniſſen in Öſterreich: eine von dem MGV Concordia (Dirigent E. M. Jeßnitz) im Zuſammenwirken mit dem Muſikkorps des Inf.-Regts. 78 unter Obermuſikmeiſter Otto Reiſchke und der heimiſchen, ſich ſtändig ſtärkere Beachtung erſingenden Sopraniſtin Hanni Mack unternommene „Völkiſche Feierſtunde Aachen—Wien" und das Domchor-Konzert „Seltener und unbekannter Bruckner". DomKM B. Th. Rehmann hatte ſich diesmal dem im Kleinen großen Bruckner verſchrieben und dabei die beiden Notenbände des Göllerich-Auerſchen Bruckner-Werkes als willkommene und ergiebige Quelle gründlich ausgeſchöpft. Das war einmal ein Volkskonzert mit und über Bruckner, das ſtärker für den Meiſter warb als das beſte Symphoniekonzert, in das die Hörer unvorbereitet hineingehen. Zum Vortrag kamen vierhändige Klavierſtücke, zwei Orgelfugen, Sololieder mit Klavierbegleitung, ſowie Männer- und gemiſchte Chöre. B. Th. Rehmann hatte ſich mehrfach ſehr glückhaft als Bearbeiter betätigt. Der jubelnde Erfolg gerade dieſes Konzertes bewies wieder einmal, wie dankbar ein gewiſſer Zuhörerkreis für Muſik iſt, die ſich ſeinem Verſtändnis ohne große Schwierigkeiten erſchließt.

Statt des erkrankten Italieners Molinari leitete Willem Mengelberg-Amſterdam das eine der beiden Städtiſchen Sonderkonzerte. Ein herkömmliches Programm geſund-ausgerundet, ohne jedes Effekthaſchen muſiziert, war das ſtark empfundene Erlebnis „Mengelberg". In das andere trug einmal die an ihrer einſtigen Wirkungsſtätte immer wieder mit Begeiſterung begrüßte Perſönlichkeit Peter Raabes, zum andern die in Aufbau und Inſtrumentation ſehr gekonnte, in der Erfindung der Schlußgeſangmelodie vorbildliche „Feſtmuſik" Felix Raabes die beſondere Note.

In den Städtiſchen Kammermuſiken machte das Pariſer Calvet-Quartett den rühmlichen Beſchluß. So klangſchön die Pariſer Mozart und Schumann ſpielten: der ſchlechthin bezaubernde Debuſſy ließ doch wieder den Wunſch wach werden, ausländiſche Gäſte müßten verpflichtet werden, mehr Muſik ihres als unſeres Landes zu bringen. Leider gehen bei uns alle Kammermuſiken in dem für dieſem Zweck viel zu großen und daher werk- und ſtimmungsmordenden großen Konzertſaale vor ſich, derweilen der im nämlichen Hauſe vorhandene herrliche ſog. Ballſaal, ein Idealraum für Kammermuſik, unbenutzt liegen bleibt . . . Von ſonſtigen kammermuſikaliſchen Veranſtaltungen ſeien zwei Sonatenabende für Geige und Klavier, von Detlev-Grümmer und Joe Hoffmann ausgezeichnet beſtritten, erwähnt. — Das Aachener Pianiſtentrio Noever — Lenzen — Hoffmann erkämpft ſich durch ſeine künſtleriſchen Taten drinnen und draußen immer größeren Ruf: Noever mehr im engeren rheiniſchen Bezirk, Hoffmann im Reiche und Dr. Lenzen weit darüber hinaus im Nord- und Südweſten Europas.

Ein Ereignis für ſich iſt der alljährige Junggeſang der Städt. Volksſingſchule unter der kundigen und begeiſternden Leitung Leo Nießens. Was in dieſer Singſchule — gleichwie in ihren zahlreichen Schweſternſchulen im Reiche — an Samenkörern für die ſtimmliche und künſtleriſche Erziehung der deutſchen Jugend ausgeſät und zum Wachſen und Blühen gebracht wird, iſt ein unſchätzbarer Segen für unſer Volk und im Geſamtrahmen ſeiner muſikaliſchen Erziehung nicht zu entbehren. Wie ſtark dieſes Bewußtſein die Maſſen erfüllt, beweiſt der Andrang zu den Junggeſang-„Konzerten": ſie mußten noch ſtets wiederholt werden und faßten ſelbſt dann nicht die Menge derer, die kommen und hören wollten...

Für den in den Abonnementskonzerten aufgebotenen „Apparat" war der große Konzerthausſaal meiſtens zu klein. Ausführende und Publikum im Verhältnis von kaum 1 zu 3 (etwa 450—500 Sänger dort und 1200—1400 Hörer hier) iſt kein künſtleriſch tragbares Maß. Beethovens Neunte und Bachs Matthäuspaſſion beſtätigten dieſe hier ſchon wiederholt feſtgeſtellte und beklagte Tatſache aufs neue. Sobald der Eindruck von Monſtre-Aufführungen erweckt wird, helfen alle herrlichen Einzelheiten, helfen überhaupt alle an ſich bewundernswerten Anſtrengungen und Leiſtungen der Mitwirkenden nicht mehr: ſtatt erhoben zu werden, wird man erdrückt. Wird nun gar noch verſucht, jenem „Apparat" ein Preſtiſſimo abzujagen — wie am Schluſſe der Neunten —, dann wird man ſogar erſchlagen.

Die Beſucher der Volks-Symphoniekonzerte waren entſchieden beſſer daran. Denn erſtens traf auf dieſe Konzerte der „Schematismus", von dem Dr. Peterſen in Nr. 37 des „Neuen Muſikblattes" ſchreibt, nicht zu, und zweitens paßten ſie ſich den Bedingungen des Konzertraumes beſſer an. An Neuem hörten wir u. a. das (uraufgeführte) Feſtliche Orcheſtervorſpiel über die Aachener Hymne „Urbs aquensis" von Emil Röhrig — ein im Gedanklichen und Techniſchen wirklich feſtliches Werk —, das „Flämiſche Rondo" über eine alte Ballade von Wilh. Maler — es verfiel verdienter Ablehnung —, eine wahrhaft „luſtige Ouvertüre" von Karl Sezuka, ein ſchönes, aber nicht eben eingängiges Violinkonzert Werner Trenkners und Reſpighis „Römiſche Pinien". Den ſchwierigen Trenkner ſpielte Iſabella Schmitz (Berlin) mit reifer Beherrſchung des Gehaltes und der Mittel; für Spohrs wundervolles 7. Violinkonzert (e-moll) ſetzte ſich der junge Helmut Zernick (Berlin) mit überlegenem Können ein. — Haydn, Beethoven, Cherubini, Brahms und Debuſſy vervollſtändigten die Vortragsfolge einer Konzertreihe, in der GMD Herbert

von Karajan ſich wiederum als ein in vielen Sätteln gerechter Stabführer bewies. Das Orcheſter hat unter ſeiner Leitung bedeutend an Klangkultur gewonnen (allerdings unter Bevorzugung des Streichkörpers), der Konzertbeſuch hat Vorkriegshöhen nicht nur erreicht, ſondern drei Jahre durchgehalten — da darf man wohl fragen: kommen denn nun im nächſten Jahre die raumentſprechenden und wirklich raumausnützenden Chorkonzerte (unſer Konzerthausſaal hat eine unerhört ſchöne Akuſtik)? Und werden auch einmal Kammermuſiken (etwa unter beſonderer Berückſichtigung der Bläſer ſowie des Sextetts, Septetts, Oktetts uſw.) in die Volksſymphoniekonzerte eingebaut?

Die Oper konnte ich leider wieder nicht regelmäßig beſuchen, alſo daß es mir nicht möglich iſt, im Zuſammenhang über ſie zu berichten. Ich hörte u. a. in vieler Hinſicht bemerkenswerte Aufführungen von „Othello" und „Elektra" (von Karajan), „Tell", „Nachtlager in Granada", „Enoch Arden" (Söllner) und hatte immer wieder den Eindruck, daß das Stadttheater ſich bemüht, die vorhandenen Mittel beſtmöglichſt einzuſetzen. Für die Güte der Darbietungen zeugt übrigens auch, daß die holländiſchen Theaterzüge eine ſtändige Einrichtung geworden ſind, die alljährlich Tauſende Niederländer und Deutſche aus dem benachbarten Südlimburg in die Aachener Oper führt. Reinhold Zimmermann.

COBURG. Während der letzten Spielmonate wurden an heiteren Opern noch Flotows „Martha" und „Mignon" von Thomas gegeben mit Annemarie Eichelmann als entzückender Mignon. In der „Undine" ſeien die beiden Prachtfiguren O. Albrecht als Veit und Hans Hellbach als Kellermeiſter genannt. Aus dem zeitgenöſſiſchen Schaffen wurde die Oper „Enoch Arden" von O. Gerſter in guter Inſzenierung von E. Dieterich herausgebracht mit einer Glanzleiſtung von G. Oeggl. In den Kurzopern „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo" boten beſte Leiſtungen Marg. Wülfing, G. Oeggl und G. Sauer. In Verdis „Rigoletto", in beſter Inſzenierung von K. Theilacker, war ebenfalls G. Oeggl die tragende Säule. Kurz vor dem Schluß der Spielzeit wurden noch einige Freilichtaufführungen im Renaiſſance-Hof der Ehrenburg geboten. Als Oper wurde eine gute Darſtellung von Beethovens „Fidelio" herausgebracht unter der bewährten Stableitung von KM Tuebben. Unter der energiſchen Leitung des Intendanten Erwin Diederich erlebte das Theater einen weiteren Aufſtieg. An muſikaliſchen Werken wurden herausgebracht: 16 Opern, 11 Operetten, 5 Konzerte, 5 Kammermuſikkonzerte des Bochröder-Quartetts und zwei Chorkonzerte.

Im Konzertleben bot das Landestheater noch ein Sinfoniekonzert mit dem Pianiſten Willy Stoch-Berlin, der mit rhythmiſchem Schwung das Klavierkonzert As-dur von Künneke ſpielte, und ein ſolches mit modernen Komponiſten, und zwar J. N. David (Partita mit Orcheſter), R. Stephan (Muſik für 7 Saiteninſtrumente) und J. Sibelius (2. Sinfonie in D-dur).

Die „Geſellſchaft der Muſikfreunde" bot weiter noch ein Feſtkonzert im Rieſenſaal des Schloſſes Ehrenburg mit den Soliſten Prof. G. Kulenkampff und Prof. W. Kempff mit einem prächtigen Sonaten-Abend: Mozart — Brahms — Beethoven, und einem höchſt eindrucksvollen Liederabend des Kammerſängers G. Hüſch, der beſonders Lieder des Finnen Yrjö Kilpinen ſang. Gleich zwei Draeſeke-Feiern veranſtaltete die Stadt Coburg ihrem großen Sohn, wobei auch der Muſikhiſtoriker Peters-Marquardt die Bedeutung Draeſekes als Lyriker wie in ſeiner Wertung für unſere heutige Zeit herausſtellte. Zum Gedächtnis der toten Helden wurde „Ein deutſches Requiem" von Brahms aufgeführt von der Orcheſter- und Chorvereinigung des Landestheaters, dem Oratorien- und Lehrergeſangverein und dem „Sängerkranz", das KM Tuebben ſehr umſichtig leitete.

Prof. Dr. Trunzer.

GERA. Das Reußiſche Theater gab dem Opernſpielplan der nunmehr zum Ablauf gekommenen Jubiläumsſpielzeit eine reizvolle wie auswahlmäßig intereſſante Geſtaltung. Verdis „Don Carlos", der als deſſen erſter Verſuch der muſikdramatiſchen Formung anzuſprechen iſt, wurde für Gera in Erſtaufführung herausgebracht. In der Inſzenierung und der muſikaliſch-geſanglichen Ausführung war von Rudolf Scheel das Schwergewicht auf die Herausarbeitung der dramatiſchen Momente gelegt worden. Dies trat inſonderheit in den Maſſenſzenen des vierten und ſechſten Bildes in die Erſcheinung; hierin ſpürte man einen Inſzenator am Werke, der mit der Eingliederung der Maſſen in das Geſamtgeſchehen Bewegungen voller Lebensechtheit und außerordentlich plaſtiſcher Wirkung ſchuf; dies waren Bühnengeſtaltungen von tiefgehender Eindruckskraft. 1. KM Georg C. Winkler wußte die inſzenatoriſchen Beſtrebungen im muſikaliſch-orcheſtralen Nachſchaffen wirkſamſt zu unterſtützen; unter ſeiner mitgeſtaltenden Stabführung erhielt die Verdiſche Muſik Klang und Farbigkeit und in den dramatiſchen Höhepunkten geſteigerte Kraft und Fülle ohne dabei das Geſangliche auch nur zu decken. Alfred Seidel verlieh dem König Philipp II. eine charakteriſtiſche Prägung, mit der er im geſangsdramatiſchen Ausdruck über ſich ſelbſt hinauswuchs. Heinz Ramacher (Marquis von Poſa) beherrſchte gleichermaßen die Kantilene wie das Geſangsdramatiſche wobei er von neuem durch die gewählte Verwendung ſeiner klangſchönen ſtimmlichen Mittel erfreute. Gerda

von Hübbenet wußte das psychologische Verhalten der Königin Elisabeth darstellerisch und gesanglich eindrucksvoll zu veranschaulichen. Hervorzuheben sind vornehmlich die vorzüglich einstudierten Chöre; sowohl der Männerchor als auch der Frauenchor boten ganz Ausgezeichnetes im voll ausgeglichenen Zusammenklang.

Eine weitere Erstaufführung bildete die Wiedergabe der neuzeitlichen Oper „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze. Dieses Werk bringt textlich und musikalisch uns einmal das, was wir an eine volkstümliche Oper, gerade weil sie in ein Märchengewand gekleidet ist, an wahrhaft volklichen Forderungen zu stellen haben. Vor allem musikalisch von einer klaren Melodik erfüllt, die einfach, unbeschwert und eingängig ist, wobei das Orchestrale, ohne instrumentale Überladung, kammerartig gestaltet ist. In der Aufführung, die szenisch von Hartmut Boebel eindrucks- und wirkungsvoll vorbereitet worden war, trat in den einzelnen Bildern bühnenmäßig lebendigste Beweglichkeit hervor. Georg C. Winkler gab der Musik Norbert Schultzes dirigierend werkgetreue Prägung; insbesondere legte er dabei volles Gewicht auf straffen Rhythmus und Aufblühen der darin enthaltenen klanglichen Schönheiten. Darstellerisch wie gesanglich wurde durchgehend, wobei auch die Tanzgruppe als hervorragend mitwirkend einzuschließen ist, eine Gesamtaufführung geboten, die dem Reußischen Theater das Zeugnis wahrhaft kultureller Aufbauarbeit ausstellt.

Peter Tschaikowsky kam mit seiner einaktigen Oper „Jolanda" zu wirkungsvoller Geltung. Ausgesprochene Melodik und Stimmungslyrik sind die Kennzeichen seiner Musik. Hartmut Boebel hatte die Inszenierung mit dem Bühnenbildner Alfred Siercke der Stimmungsmalerei der Musik angepaßt, so daß die Aufführung in ihrer Gesamtwiedergabe einem lebendig gewordenen lyrischen Gedicht glich. Erika Hoffmann sang die Jolanda mit einer einzig schönen tonlichen Entwicklung und verinnerlichtem Ausdruck. Die Tschaikowskysche Oper ist als eine musikalische Delikatesse zu werten.

Donizettis „Don Pasquale", die Dr. Werner Wahle inszeniert hatte, erhielt bühnenmäßig wie musikalisch, von Edgar Schmidt betreut, den ausgesprochen lustspielartigen Charakter, der völlig der Rokokozeit entsprach. Alfred Seidel ein prächtiger Don Pasquale; Jeanette Wenzel die temperamentvoll-listige Norina-Solfrine; Heinz Ramacher, der darstellerisch wie gesanglich glänzende Schürzer der Komödie (Malatesta).

Mit Puccinis „Manon Lescaut" wurde die Opern-Spielzeit abgeschlossen. Ihre Wiedergabe war völlig, musikalisch, gesanglich und im schauspielerischen Ausdruck darauf abgestellt aus dem Lyrischen heraus die Entwicklungslinie bis zum Dramatischen ansteigend aufzuzeigen. Ein bühnenwirksamer Erfolg von starkem Eindruck.

Artur Breitenborn.

HERMANNSTADT. Mit einer als KdF-Veranstaltung — das gibt es hier jetzt auch — stark besuchten Serenade des Musikvereins Hermania unter MD Otto Eisenburger im Innenhof des Brukenthalschen Palais — einem stattlichen Barockbau aus der Zeit Maria Theresias, der übrigens u. a. die größte auslanddeutsche Bibliothek und die bedeutendste Gemäldegalerie Rumäniens beherbergt — schloß der diesjährige Hermannstädter Konzertwinter, um der sommerlichen Ruhe Platz zu machen. Zwei größere Veranstaltungen mußten leider wegen Schwierigkeiten, die ihnen in den Weg gelegt wurden, fast im letzten Augenblick abgesagt werden: Das Sängerbundesfest in Hermannstadt und ein Orchesterkonzert des Musikvereins, die beide seit langer Zeit vorbereitet worden waren. Es ist bedauerlich, daß die deutschen Vereine, die hier in Siebenbürgen die einzigen Träger eines wertvollen deutschen Musiklebens sind, von staatlicher Seite auf wenig Entgegenkommen rechnen dürfen. Dieser Mangel wird noch sichtbarer, weil in Hermannstadt und Kronstadt, wie auch in den kleineren siebenbürgischen Städten wie Schäßburg, Mediasch, Bistritz, Mühlbach usw. die rumänischen Musikveranstaltungen, soweit solche überhaupt bestehen, sich mit den deutschen nicht vergleichen können. Allein Klausenburg bildet eine Ausnahme. Es besitzt auch die einzige rumänische Oper in ganz Siebenbürgen.

Nach dieser kleinen Abschweifung sei hervorgehoben, daß der Bachchor den diesjährigen Konzertwinter, in dem er nicht weniger als vier große Chorwerke herausbrachte (Händels Messias, Bachs Weihnachtsoratorium und Johannispassion) mit einer sehr schönen Aufführung der „Schöpfung" beendete, die hier bereits auf eine 135jährige Überlieferung zurückblickt. Stadtkantor Prof. F. X. Dreßlers Wiedergabe bewegte sich das ganze Werk hindurch auf hoher Stufe, da auch die Solisten (Deli Simonis, Gustav Borger, Alexander Kolomyjzuk) sich auf gleicher Ebene wie der Chor hielten. Als 2. größeres Ereignis der letzten Zeit ist das Klavierkonzert von Selma Erler-Honigberger, Berlin, zu nennen, in der wir eine ebenso feinfühlige wie herzhafte Pianistin kennenlernten. Begleitet vom verstärkten Musikvereinsorchester spielte sie unter MD Eisenburger Beethovens G-dur und Schumanns a-moll Klavierkonzert, außerdem die Papillons und die Eroica-Variationen. In einigen Kammermusikabenden waren sowohl einheimische Künstler als auch Gäste aus dem Reich zu hören, deren Namen hier nicht alle genannt werden können.

Im letzten Orgelabend von Stadtkantor Dreßler, in dem er wie ſtets jedem Werk einige einführende Worte widmete, hörte man Werke von Frescobaldi, Pachelbel und Hanns Schindler. Außerdem gab Prof. Dreßler Orgelabende in den ſiebenbürgiſchen Orten Agnetheln und Mediaſch, während in Hermannſtadt der Organiſt der Prager Baſilika Joſef Kuhn und einige Organiſten ſiebenbürgiſcher Städte gaſtierten. Der Brukenthalchor Prof. Dreßlers, der in letzter Zeit außer Bach, Schütz und Reger auch Werke von J. Eccard, J. Kuhnau, S. Calviſius, G. Schreck, Brahms, Prätorius, E. R. Vollhardt und G. Vierling vorgetragen hat, ſchloß ſeine Sonnabendmotetten mit einer Pfingſtmotette, deren Vortragsfolge auf das Feſt abgeſtimmt war. Von einer Reiſe des Chores durch einige ſiebenbürgiſche Städte iſt an anderer Stelle berichtet.

Das Deutſche Landestheater in Rumänien, das in einer achtmonatigen Spielzeit ſämtliche deutſchen Siedlungsgebiete Rumäniens beſpielt, brachte neben zahlreichen Operetten eine einzige Operneinſtudierung und zwar Gounods „Margarete“. Obwohl die Aufführung als ſolche ſich ſehen laſſen konnte, war es nicht verwunderlich, daß das Intereſſe des Publikums nur mäßig war. Wenn das Landestheater wieder eine Oper herausbringt, ſo wählt es hoffentlich ein Werk, das Zeit- und Koſtenaufwand mehr lohnt, wie früher etwa „Der Günſtling“ von R. Wagner-Régeny, dem ſiebenbürgiſchen Landsmann, oder wie „Die luſtigen Weiber“, ein Werk, das als Spieloper den hieſigen Gegebenheiten gut entſprach.

Dr. Martha Bruckner.

LEIPZIG. Trotz ſommerlicher Zeit iſt der Leipziger Konzertbetrieb äußerſt lebhaft und bringt ſogar eine ganze Reihe Neuigkeiten. Das größte unter den neuen Werken iſt die ſiebente Sinfonie von Hermann Ambroſius. Sie hinterläßt einen weitaus ſtärkeren Eindruck, als die im Vorjahre uraufgeführte „Achte“ des gleichen Komponiſten. Ergiebiger in der muſikaliſchen Subſtanz, ſchlichter in der Idee, nirgends weitſchweifig in der Formung und wie immer bei dieſem kenntnisreichen Praktiker ſehr gekonnt, handwerklich überlegen ſtellt ſie ſich dar, ein unzweifelhafter Erfolg. Im gleichen Gewandhauskonzert, das Hans Weisbach leitete, gab's noch eine Erſtaufführung für Leipzig in dem neuaufgefundenen Violinkonzert Robert Schumanns, deſſen Bekanntſchaft man dem Berliner Rudolf Schulz verdankte. Die ſehr klar und mitreißend-temperamentvoll geſpielten Mozart-Variationen von Reger waren das dritte Werk des Abends.

In zwei Kammermuſiken kamen mitteldeutſche Komponiſten zu Worte: Theodor Blumer, der Gauobmann vom Gau Mitte des Berufsſtandes deutſcher Komponiſten, ſetzte ſich für zeitgenöſſiſche Werke im Konſervatoriumsſaal ein, und eine Morgenfeier im Gohliſer Schlößchen galt dem Schaffen dreier Leipziger. Ein Thema, Variationen, Fuge und Finale für Streichquartett Werk 24 des Dresdeners Hans Hendrik Wehding wandelt ein Kinderliedthema flüſſig, aber durchaus nicht neuartig ab, die Fuge, oft in ihrem Fluſſe unterbrochen, kommt über Anſätze kaum hinaus, und das Finale iſt etwas billig. Viel höher hinaus greift der Leipziger Curt Beilſchmidt mit ſeiner groß angelegten, von ſtarkem Pathos erfüllten E-dur-Violinſonate, deren außerordentlich ſchwieriger Solopart von Hans Mlynarczyk gemeiſtert wurde. Namentlich der Schlußſatz des Werkes iſt beachtenswert durch ſeine motiviſche Kleinarbeit. Eine zielbewußt geformte Klavierſonate in d-moll, die einen recht geſchloſſenen Eindruck hinterließ, ſteuerte der Deſſauer Fritz Schulze bei, die Wiedergabe des ziemlich anſpruchsvollen Werkes genügte allerdings nicht allen Anſprüchen, die der Komponiſt zu ſtellen wohl berechtigt iſt. Dorothea Schröder ſetzte ſich für ſtimmungsvolle, nicht eben bedeutend empfundene, aber ſehr wirkungsvoll geſetzte Lieder von Hans Ludwig Kormann (Berlin) ein. Der Gewinn des Abends war die Erſtaufführung des Klavierquintetts Werk 28 in d-moll von dem Hallenſer Hans Kleemann. Mit Sicherheit ſind Satz und Form gehandhabt, das melodiſche Material iſt von Eigenart, namentlich im Capriccio. Das Mlynarczyk-Quartett mit Theodor Blumer am Klavier erſpielte dem Werk beachtlichen Erfolg.

Mit zwei Trios in D-dur, beide für Flöte, Violine und Viola geſchrieben, traten in der Morgenfeier heimiſcher Komponiſten Hellmuth Franke und Max Alfred Knebel auf den Plan. Während Knebel einen leichten und lockeren Satz zu ſchreiben weiß, ſeine Motive nur ein wenig kurzatmig geraten, wirkte Frankes Satz in ſeiner durchweg polyphonen Geſtaltung unlebendiger, konſtruierter. Durch Carl Bartuzat, Hans Mlynarczyk, Werner Gerhardt und Eliſabeth Knauth fanden die beiden Werke eine meiſterliche Wiedergabe. Ein ſehr anſprechendes Werk iſt das ſchon des öfteren zu Gehör gekommene „Klavierbuch“ von Fred Lohſe, es bringt neue, knapp gehaltene Sätze, die darum einen ſo geſchloſſenen Eindruck hinterlaſſen, weil die gewählte Form und die Tragfähigkeit der Einfälle in richtigem Verhältnis zueinander ſtehen.

In den im Gohliſer Schloßpark wiederaufgenommenen Serenaden, die ſich einer erfreulich ſtarken Beachtung erfreuen, kamen auch der junge Leipziger Helmut Bräutigam mit einer ſehr ſpielfreudigen, feinen „Jagdmuſik für neun Bläſer“ zu Gehör, und der Leipziger Altmeiſter der Klavierkomponiſten Walter Niemann mit ſeiner für Kammerorcheſter geſetzten bekannten Ballettſuite „Rokoko“. Im übrigen brachten die von Sigfried

Walther Müller mit dem Leipziger Kammerorchester ausgeführten Parkmusiken neben Mozart noch die „Pastorale" von Rosetti und romantische Chorgesänge, die der Riedelverein unter Max Ludwig darbot.

Die Wiedergabe sämtlicher Kammermusikwerke Beethovens im Oesersaal wurde fortgesetzt durch das Weitzmann-Trio, das die beiden Trios in Es, Werk 1 Nr. 1 und Werk 70 Nr. 2, sowie mit Hermann Hofmann als Bläser das reizende Klarinettentrio mit den Variationen über die Arietta aus Weigels „Corsar" in vollendeter Schönheit darbot. Der Bläser-Kammermusik des jungen Beethoven war ein zweiter, von den Bläsersolisten des Gewandhauses mit Hans Grisch am Klavier ausgeführter Abend gewidmet, der das Bläserquintett Es-dur Opus 16, ein 1786 geschriebenes Trio für Klavier, Flöte und Fagott und das wenig bekannte Duo für Klarinette und Fagott in C-dur vom Jahre 1792 brachte. Die selten zu hörenden Werke in der blitzsauberen Wiedergabe waren ein Genuß besonders erlesener Art. Dem Leipziger Altmeister des Cellos, Julius Klengel, widmeten seine Freunde und Schüler ein Gedenkkonzert, in dem das Gewandhausquartett mit Wilke und Eva Klengel das Streichsextett d-moll und Paul Grümmer und Otto Weinreich die Cellosonate h-moll spielten. Als Abschluß hörte man den bekannten „Hymnus" für 12 Celli, eine literarische Seltenheit. Dem 1933 verstorbenen Meister wurde ein schönes Grabmal errichtet, das in Anwesenheit von Vertretern der Stadt, des Gewandhauses und des Landeskonservatoriums in einer schlichten Feier geweiht wurde.

Von musikgeschichtlichem Interesse waren Kammermusiken von Konradin Kreutzer, Hummel, Franz Krommer, Beermann und Schubert, für Klavier, Violine, Cello, Klarinette, Guitarre, Phisharmonika und Orgelwalze, alten Instrumenten der Heyerschen Sammlung mit denen Helmuth Schultz in einer Veranstaltung des Instrumentenmuseums der Universität Leipzig die Umwelt Franz Schuberts lebendig machte. Der Assistent des Instituts, Dr. Heinrich Husmann, brachte im Gohliser Schlößchen mit Wolfgang Riedel und Richard Wagner seine Fassung der Bachschen „Kunst der Fuge" zur Aufführung. Sie bringt folgende Anordnung des Werkes: die einfachen Fugen (1—4), Doppel- und Tripelfugen (8—11), die eingeschobenen Kanons (14—17) und die unvollendete Quadrupelfuge (Finale) sind dem Cembalo zugewiesen, die beiden Spiegelfugen (12 u. 13) natürlich für zwei Cembali, die Gegenfugen (5—7) mit der hinzugefügten Stimme werden auf dem Pedalcembalo ausgeführt. Husmann erhärtete seine Auffassung in überzeugender Weise in einem einführenden Vortrag.

Willy Stark.

NAUMBURG (Saale). Die „Gesellschaft der Musikfreunde" hatte für ihren 3. Konzertabend das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Gertrude-Ilse Tilsens Führung verpflichtet. Der Vortrag von Werken J. Seb. Bachs, Friedrichs des Großen, Händels, Joh. Chr. Bachs und Mozarts des in geschlossener Einheit ohne Direktion spielenden Orchesters ward zu einem musikalischen Erlebnis. Einen reinen Genuß gewährte der Liederabend von Adelheid Armhold, die mit dem Reichtum ihres Könnens und dem Wohllaut ihrer Stimme Arien Händels gleich vollendet wie Lieder Schumanns und Brahms' und ausländische Volkslieder, besonders des Finnen Yrjö Kilpinen, bot. Unser heimischer KMD Nichterlein war verständnisvoller Begleiter in technischer Gewandtheit und seelischem Ausdruck. Eine Meisterleistung war die Aufführung der 1. Sinfonie von Brahms und der „Unvollendeten" von Schubert, die ich noch nie so vollendet hörte, vom Leipziger Symphonieorchester unter GMD Weisbach vorgetragen. Der begeisterte Beifall war für Orchester wie Dirigent voll berechtigt. Den letzten Konzertabend bestritt Rud. Schulz, erster Konzertmeister der Berliner Staatsoper, mit Hans Altmann am Flügel. Schulz zeigte, daß die etwas in Verruf gekommene Virtuosität in Ehren bestehen kann, wenn sie nicht Selbstzweck ist. Veracini, Spohr, Schubert, Paganini und Strauß waren die Namen der Programmnummern. Hans Altmann begleitete mit plastischer Ausdruckskraft.

Die Chorgemeinschaft der Konzertvereine Naumburg und Weißenfels führte unter MD Thiedes sorgfältiger Leitung Bruchs „Glocke" auf. Den Vortreffliches leistenden Chören sollten aber noch einige Männerstimmen beschieden sein. Das Städtische Orchester Weißenfels folgte willig den Weisungen des Dirigenten. Besonders klangschön, mitreißend und in wundervoller Einheitlichkeit wirkte die Besetzung der Solisten: Edith Laux-Heidenreich-Leipzig, Henriette Lehne-Berlin, Willy Heese-Leipzig und Kurt Wichmann-Halle.

Die Kantorei an St. Wenzel verlieh dem Heldengedenktag besondere Weihe durch Schuberts „Große Messe in Es-dur" unter KMD Nichterleins bewährter und verständnisvoller Leitung. Chor, Orchester (Städtisches Symphonieorchester Jena) und Solisten (Margret Loesch-Hammer-Berlin, Toni Scholz-Halle, Max Simon-Magdeburg und Johannes Oettel-Leipzig) fügten sich in feinem Klangsinn zu einer verinnerlichten Aufführung zusammen.

Des Domkantors Dr. Haacke Arbeitskreis für Hausmusik bot wieder manches Reizvolle; z. B. Barockmusik in Kopenhagen.

Der Berliner Domchor sang vor stattlicher Gemeinde im Dom in einer Adventfeier Palestrina

und Bach im erſten Teil, im zweiten Teil Weihnachtslieder. Über ihn noch Lobenswertes zu ſagen, erübrigt ſich. Domorganiſt Dr. Haacke gab in ſeinem meiſterlichen Können die inſtrumentale Abrundung mit Buxtehude und Bach.

Das Erfurter Stadttheater gab, wie in jedem Winter, einige Opern und Operetten in bekannter Friſche. Reizvoll war es, eine in Deutſchland wohl unbekannte Oper Grétrys „L'amitié à l'épreuve" (1770) in deutſcher Bearbeitung von Bruno Laaß, „Freundſchaft und Liebe" betitelt, aufgeführt zu ſehen. Dr. Vogler.

PARIS. Mit den Schwalben zogen aus Italien gen Norden die Berliner Philharmoniker und ließen aus der franzöſiſchen Hauptſtadt Zauberklänge ertönen, die der ganzen Welt von ihren Triumphen Kunde gaben. Zum erſten Male wurden die beiden Konzerte, die Wilhelm Furtwängler leitete, durch die Pariſer Sender übertragen, eine erfreuliche Einrichtung, die die deutſche Muſik weiteren Kreiſen als bisher zugänglich machte. Umſo mehr war es bei aller Meiſterſchaft des großen Dirigenten zu bedauern, daß kein einziges Werk eines jetzt lebenden deutſchen Komponiſten auf dem Programm ſtand: die Pariſer Muſikfreunde hätten auch die „Romantiſche" des Altmeiſters Anton Bruckner, hier noch unbekannt, dankbar begrüßt. Ich gebe hiermit nicht nur meine eigene Anſicht wieder, ſondern den in der franzöſiſchen Preſſe ſeit Jahr und Tag geäußerten Wunſch, der hoffentlich von der Leitung des Philharmoniſchen Orcheſter endlich erhört wird. Erfolg und volle Häuſer ſind W. Furtwängler in Paris auf alle Fälle ſicher.

Die deutſche Muſik erfreut ſich ſtändig wachſender Beliebtheit, wie es der 13. März aufs Neue bewies. In den fünf Orcheſterkonzerten dieſes Tages kamen von 33 aufgeführten Werken . . . 30 auf deutſche Komponiſten; die auftretenden Soliſten Eliſabeth Schumann und Adolf Buſch wurden lebhaft gefeiert. Und als „Saiſonſtück" galt das Brahmsſche Konzert, geſpielt von vielen internationalen Geigern. (Die Erſtaufführung des Violinkonzertes von Schumann mußte ich wegen des Baden-Badener Muſikfeſtes leider verſäumen.)

Auch ſonſt war die Frühlingsſaiſon ſehr rege und abwechſlungsreich. Sie brachte manche muſikaliſche Ausgrabungen ans Tageslicht, die unbedingt noch heute Wert haben. „Ars rediviva" heißen die intereſſanten Konzerte, die eine feinfühlige Muſikerin Claude Cruſſard in Paris ins Leben gerufen hat, und deren Vortragsfolgen den deutſchen Frühklaſſikern den Vorzug geben. Im Verein mit ihrer Kollegin, der Organiſtin Noëlie Pierront, beſucht die Künſtlerin öfters Deutſchland und entdeckt in den Bibliotheken nachgelaſſene Werke alter Komponiſten, die unbekannt geblieben ſind. Wer iſt z. B. Schers? Nicht einmal ſein Vorname ſteht auf dem Titelblatt der wertvollen ſechs Sonaten für Flöte und bezifferten Baß, der erſtmalig entziffert wurde. In Anbetracht der Bedeutung dieſes Werkes fragten ſich die Ausführenden, ob nicht irgend ein großer Meiſter von anno dazumal unter dieſem Decknamen verborgen ſei. Sehr wertvoll ſind ferner die Vokalkompoſitionen von H. Albert (H. Schützs Vetter und Schüler!) — gleichzeitig auch Dichter ſeiner Lieder, die alle wie oft im XVII. Jahrhundert von tiefem Gefühl erfüllt ſind. Von J. S. Bach hörte man die erſt 1928 in Eiſenach aufgefundene Violinſonate, ſowie die 1904 entdeckte prachtvolle Trioſonate. In dem groß angelegten Andante ahnt man ſchon die Romantiker und nach einem franzöſiſchen Urteil „klingt in den letzten Takten Triſtans Klage an!" — Jugendfriſche Lebendigkeit entſtrömte der Schöpfung von J. P. Krieger (1649—1725), namentlich ſeiner Sonate E-dur für 2 Violinen, Cello und Cembalo — ein Teil der Sonatenſerie des fruchtbaren Komponiſten, die in vorjährigen Konzerten der „Ars redivida" zu Gehör gebracht wurde.

Ein „Abend altſpaniſcher Muſik" hieß das Konzert des Orgelſpielers Muſet-Ferrer, der ebenfalls die meiſten vorgetragenen Werke in ſeiner Heimat ungedruckt aufgefunden hat. Eine ganze Anzahl davon zeugen von Qualität, wie z. B. die „Tientos" von Menalt (geſt. 1670) und Heredia (geb. 1570), beide kontrapunktiſch mit geiſtiger Elaſtizität geformt. Eine eigenartige ſchöpferiſche Kraft entſpringt dem „Quinteto en do Mayor" für Streichquartett und Orgel von Padre Antonio Soler (1729—1783), eines Freundes von Scarlatti. Das fünfteilige Kammermuſikwerk, ſehr klar im Aufbau, fand in der Spielgemeinſchaft des Calvet-Quartetts den vergeiſtigten Ausdruck, den es braucht, um die Wiedergabe vollkommen zu geſtalten.

Es war ein Erlebnis Edwin Fiſcher mit ſeinen Jüngern drei Abende hintereinander alle Kompoſitionen von Joh. Seb. Bach für mehrere Klaviere und Streicher ſpielen zu hören. Ein gewaltiger Eindruck, der jede Kritik verſtummen ließ. Vielleicht war dies ein noch nie dageweſener Erfolg rein künſtleriſcher Natur, der von der geſamten Pariſer Preſſe einſtimmig als ſolcher gewürdigt wurde. Freudigen Herzens zogen die überaus zahlreichen Zuhörer heim, dem deutſchen Meiſterpianiſten für die unvergeßlichen Stunden des Kunſtgenuſſes dankend.

Die Spielzeit 1937/38, die wiederum weit über tauſend Konzerte zählte, fand Mitte Juni während der Pariſer „Grande Saison" ihren Abſchluß mit der grandioſen Aufführung des gewaltigen „Requiem" von Hector Berlioz im Hofe des Invalidendomes. Trotz des warmen Abends war dieſes Konzert jedoch nur mäßig beſucht und die Beſtrebungen des umſichtigen Dirigenten Charles Münch das Chorwerk im vollen Glanze erſtehen

zu laſſen, gingen durch ſchlechte Akuſtik des nicht geſchloſſenen Raumes fehl. Gelungener war die Wiedergabe der h-moll-Meſſe von Bach. Das gigantiſche Werk, das den Pariſern durchaus nicht fremd iſt, erklang in der ſchönen Madeleine-Kirche diesmal anläßlich der zweihundertjährigen Wiederkehr ſeiner Entſtehung.

Über die Tätigkeit der Großen Oper, die im vorigen Winter außergewöhnliche Dimenſionen annahm, möchte ich ausführlich erſt im nächſten Brief berichten. Anatol von Roeſſel.

ULM a. D. Die Vortragsfolgen der nachweihnachtlichen Sinfoniekonzerte waren recht vielfeitig und bunt. Zunächſt hörten wir Tänze von Kodaly, Tſchaikowſkys Pathétique und Dvořáks Cellokonzert, geſpielt von Günther Schulz-Fürſtenberg. Die beiden letzten Konzerte wurden beſtimmt durch Richard Strauß (Lieder geſungen von Arno Schellenberg und „Don Juan") und Johannes Brahms mit der c-moll-Sinfonie. Das Städtiſche Orcheſter unter MD Karl Hauf hat eine beachtliche Stufe des Könnens erreicht und iſt nun allen Anforderungen gewachſen.

Zu den wertvollſten Ereigniſſen gehörten wieder die Kammermuſikabende. Das Stuttgarter Trio (Rehberg—Boſch-Möckel—Saal) beſcherte Mozart, Beethoven und Tſchaikowſky, wobei der Antrieb vom Klavier ausging. Das einheimiſche Städtiſche Trio ſteuerte mit Beethovens Es-dur-Trio und Schuberts op. 99 herrlichſte Früchte gebefreudig bei. Von den übrigen Veranſtaltungen der NS-Kulturgemeinde ſei erwähnt ein Klavierabend des jungen Karlrobert Kreiten, der ſich bei der Abwicklung einer gewaltigen Vortragsreihe als Virtuoſe im beſten Sinne des Wortes erwies und von einer kleinen Hörerſchaft ſchließlich mit brauſendem Beifall bedacht wurde.

Fritz Hayn, deſſen erzieheriſche Arbeit aus unſrem Muſikleben nicht wegzudenken iſt, ließ uns mit der Orcheſtervereinigung der Liedertafel einen reizvollen „Abend bei Joh. Seb. Bach und ſeinen Söhnen" erleben. Am Karfreitag brachte er mit dem leiſtungsfähigen Münſterchor u. a. „Die ſieben Worte Jeſu am Kreuz" von Heinrich Schütz.

Intendant Reinhold Ockel verdanken wir die Erſtaufführung von Ottmar Gerſters „Enoch Arden". Gerſters bei aller Einfachheit außerordentlich wirkſame Muſik ſchöpft das Seelendrama bis zum letzten aus. In dem von Heinz Lahaye geſchaffenen realiſtiſchen Rahmen gaben Heinrich Recklex (Enoch Arden), Helene Werth (Annemarie) und Heinrich Allmroth-Stuttgart als Gaſt ihr Beſtes. Nach Roſſinis „Barbier", Verdis „Rigoletto" und Puccinis „Tosca" ſchloß die Spielzeit feſtlich mit Mozarts „Figaro". Walter Stoll als Graf zeigte, daß er auch ſtimmlich große Fortſchritte gemacht hat; Helene Werth (Gräfin), Fritz Reinhardt (Figaro) und Liſl Schröter (Suſanne) geſtalteten ihre Rollen ſicher. Am Pult waltete auch hier mit Erfahrung und Präziſion Karl Hauf. Ungern ſehen wir einen großen Teil unſerer Solokräfte ſcheiden. Iſt aber erſt der Neubau des Ulmer Theaters verwirklicht, dann wird die Ulmer Opernbühne nicht mehr bloß Durchgangsſtation ſein. Fritz Wagner.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Im Gegenſatz zur Natur — falls man ein ſo unbeſtändiges Wetter wie Jahrgang 1938 als „Natur" bezeichnen darf — hat der Rundfunk ganz entſchieden Sommer gemacht. Die zahlreichen Urlaube ſind daher durch allerlei Programmkünſte zu überbrücken, da man den Äther ja nicht leerlaufen laſſen kann. Soweit es ſich bei dieſen Auffüllungen um Schallplatten und Leihſendungen von auswärts handelt, wollen wir ſie unbeſprochen laſſen, obwohl nicht die geringſten Werte dieſer Wochen in ihnen ſtecken. Halten wir uns an die Originalarbeit des Hamburger Senders (bzw. ſeiner Nebenſender).

In die Zeit vor dem Orcheſterurlaub fiel u. a. ein Johannes Röder-Programm, das ſich nannte „Weiter Himmel — Auf Sonnenpfaden in den Sommer". Landſchaftsbilder vorwiegend ſpätromantiſcher Haltung, allerdings in ihrem künſtleriſchen Niveau von ungleichem Wert, wurden hier in den Farben und Klängen des Orcheſters heraufbeſchworen. Beſonders intereſſant war das Finale, für das einzelne Abſchnitte aus der „Alpenſinfonie" von Richard Strauß gewählt waren. Mochte man auch bedauern, daß es nur Abſchnitte waren und nicht das ganze Werk, das ſich auch noch vorm Lautſprecher erſtaunlich plaſtiſch ausnimmt, ſo war es eben doch immerhin Richard Strauß. (Da die im öffentlichen Hamburger Konzertleben ſtändig oder gaſtweiſe tätigen Dirigenten in den letzten Jahren bis auf wenige Ausnahmen — Sabata, Richter, Papſt — an dem ſinfoniſchen Schaffen von Strauß ſich „vorbeidrückten" [anders kann man es wirklich nicht bezeichnen], hätte der Rundfunk hier die Chance, eine als peinlich empfundene Lücke ſoweit wie möglich zu ſchließen.)

Der Berliner Pianiſt Hans Erich Riebenſahm, ein Vertreter des „Nachwuchſes", um den es übrigens ſchlecht beſtellt wäre, ſetzte nicht der Rundfunk ſeine Möglichkeiten dafür ein, dem jungen Künſtlergeſchlecht Aufgaben zu ſtellen, und zwar auch ſolche, die weit feſſelnder ſind als die von den Matadoren des Podiums jahrein jahraus abgegraſten Wiederholungen „ihrer" Erfolge, Riebenſahm alſo kam klaſſiſch-romantiſch, und doch

mit einem originellen Programm, das eben deshalb hier angegeben sei: Händel „Grobschmied"; Mozart „As-dur-Romanze"; Haydn C-dur-Fantasie; Schubert „c-moll-Sonate". Tonlicher hätte man sich manches subtiler vorstellen können, aber immerhin hatte der Vortrag geistige Haltung. Röder hielt am gleichen Abend Einkehr bei Schumanns „Es-dur-Sinfonie", deren Darstellung jedoch mehr improvisatorisch als endgültig wirkte.

In einer „Kleinen Liederstunde" hatte die Altistin Moja Petrikowski Lieder von Alexander Ritter mitgebracht. Da die wenigsten Sänger(innen) über die Bedeutung dieser Gebilde sich klar sein dürften, sei ausdrücklich auf Mosers entsprechende Angaben im „Deutschen Lied" (S. 248f.) verwiesen, die bestimmt nicht übertreiben: „Zum Wertvollsten, was das neudeutsche Lied seit Wagners 1862 erschienenen Tristanstudien hervorgebracht hat, gehört das lyrische Schaffen des aus dithmarischem Geschlecht zu Narwa geborenen Alex. Ritter" usw. Der ungarische Pianist Bela v. Böszörményi-Nagy absolvierte ein Franz Liszt-Sonderprogramm, das, klavierisch sicher bewältigt, in seinem Aufbau auch Stücke wie „Weinen, Klagen", „Hirtenlied", „Funerailles" berücksichtigte. Im übrigen: Liszt ist eben doch immer noch der große Magier des Klaviers, man darf seine Ansprüche an das virtuose Spiel nur nicht „kalt" auffassen; klar — und doch feurig, das ist der Weg.

Erwin Bischoff, französischer Musik auch schon vor seinem Gastspiel im Rahmen der Pariser Weltausstellung sehr zugetan, spielte Sonatinen von Ravel und Roussel, jenen beiden bedeutenden Männern, deren Verlust Frankreich, und nicht nur Frankreich, im letzten Jahr zu beklagen hatte.

Eine reizvolle „Augarten-Promenade" mit bunten „Alt-Wiener Bilderbogen" von Hans-Wilhelm Kulenkampff hatte Eigel Kruttge dahin ausgenutzt, an den trefflichen Carl Ditters von Dittershof eindringlich zu erinnern. Köstliches Musikantentum steckt in seinem „Carneval ou la Redoute"; und sein Geigenkonzert in G, von Hellmuth Vogt gespielt, ist mehr als nur eine „Ausgrabung", ein richtiges saftiges Spielstück voll Schwung, Anmut und Empfindung.

Dr. Walter Hapke.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Aus Bad Reinerz wird uns über die dort stattgehabten Musikfesttage geschrieben: Vier Sonderkonzerte boten erlesene Werke deutschen Musikschaffens in feingeschliffener Ausführung. Wenn man den Gründen nachgeht, die zu dieser Veranstaltung, die in unserem Bade nun Tradition geworden sind, geführt haben, so ist besonders eine Meinung beachtenswert, die immer wieder von hier zur Kur weilenden Musikfreunden zu vernehmen ist: Es wird gerade von Großstädtern, die in der winterlichen Konzertsaison zwar Gelegenheit genug haben, hervorragende Musikaufführungen zu erleben, als beglückend empfunden, ausgeruht und durch die Naturschönheit eingestimmt, Kunstwerke in besonderer Weise auf sich wirken zu lassen. Zu besinnlichem Genießen waren die beiden ersten Veranstaltungen, der Abend mit Werken aus friderizianischer Zeit und der Kammermusikabend angetan. Zu starken und festlichen Eindrücken führte der dritte Abend, der Haydns „Jahreszeiten" in beschwingter, zu grandioser Schlußsteigerung geführter Form vermittelte. Hier muß dem ausgezeichneten Solistenterzett: Carola Behr, Heinz Marten und Kurt Becker, dem singefreudigen, leistungsfähigen Chor, dem abgetönt musizierenden Orchester und dem als erfahrener, meisterlicher Lenker des Ganzen waltenden Dirigenten Kurt Anders gleich hohe Anerkennung gezollt werden. Das Schlußkonzert erhielt seine besondere Note durch den Dirigenten Prof. H. Behr, der Schuberts herrliche „Unvollendete" zu einem tiefen Erleben gestaltete und durch den vom Funk her bekannten Tenor H. E. Groh, der seine schöne Stimme für Wiener Meister einsetzte. Eine Woche festlicher Musikaufführungen ist verklungen; Bad Reinerz wird aber auch im weiteren Verlaufe der Badezeit den Musikfreunden noch manche genußreiche und erhebende Stunde bieten.

Das 3. Hessische Gausängerfest in Gießen (8.—11. Juni) bezeugte in einer ganzen Reihe von Sonderkonzerten das Können der Chorvereinigungen des Gaues, die außer dem reinen Männerchorgesang auch dem gemischten Chor und dem Frauenchor Raum gewähren. Besonderem Interesse begegnete eine Veranstaltung, die dem Schaffen aus dem Bereiche des Gaues gewidmet war (Chöre von Karl Grim-Darmstadt, Stefan Temesvary-Gießen, Bernd Zeh-Darmstadt, Friedrich Noack-Darmstadt). Besondere Höhepunkte waren: die Gaufeierstunde mit Franz Philipps Volkskantate „Heiliges Vaterland" für Männerchor, Knabenstimmen und großes Blasorchester (über 2000 Sänger unter Univ.-MD Dr. Stefan Temesvary) und eine äußerst ausgeglichene, musikalisch prächtig durchgearbeitete Aufführung von Joseph Haydns „Jahreszeiten" unter Franz Schmitt-Langen. H.

Bei dem mecklenburgischen Kreistag der NSDAP wurde in Rostock auf dem 15000 Zuhörer fassenden Festspielplatz als volkstümliches Freilichtspiel die Festwiese der Meister-

singer mit mehr als 800 Mitwirkenden aufgeführt. Voran ging die Rütlifzene aus Schillers „Tell" und Beethovens Egmont-Ouvertüre. Die von gutem Wetter begünstigte hochfestliche und künstlerisch wertvolle Veranstaltung wurde mit begeistertem Beifall bedankt. G.

Das erste Harzer Mitternachtskonzert in Bad Sachsa, das der schlechten Witterung halber bedauerlicherweise nicht unter freiem Himmel stattfinden konnte, war in musikalischer Hinsicht ein bedeutungsvoller Anfang zu der Reihe, die eine ständige Einrichtung werden soll. Man hörte die von dem Förderer dieser Veranstaltungen, Landeskulturwalter Huxhagen-Hannover, angeregten Neuschöpfungen von Curt Rücker-Weimar („Kleine Festmusik für Kammerorchester"), Hellmut Gropp-Thale („Kleine Nachtmusik") und Walter Schindler-Hannover („Kleine Serenade für Flöte und Streichorchester"), die durch Musiker des Lohorchesters unter KM Hugo Diez zu einer wirkungsvollen Wiedergabe kamen.

Bad Harzburg veranstaltet in diesem Sommer erstmals eine Musikwoche, die elf lebende Komponisten zu Gehör bringt. Als Solisten wurden die Münchner Geigenvirtuosin Edith von Voigtländer und die Berliner Sopranistin Hildegard Völler gewonnen.

Die Mai-Juni-Festspiele des Prager Deutschen Theaters hatten nur in beschränktem Maße wirklich festlichen Charakter. Erfreulich war vor allem, daß W. A. Mozarts Opernwerk bei ihnen entsprechend vertreten war. Auch mit Sängergästen dienten die Festspiele, wenn auch ensemblemäßige Sängergastspiele, die erst Sinn und Wert haben bei derartigen Anlässen, nicht geboten wurden. Ein besonderer Opernzyklus in festspielmäßiger Aufmachung wäre gerade heuer sinnvoller und zweckmäßiger gewesen, wenn man Richard Wagners oder Giuseppe Verdis 125. Geburtstag würdig hätte feiern wollen. E. J.

Zu den diesjährigen Festspielen der Zoppoter Waldoper, die bekanntlich vom 17. Juli bis 4. August dauern, wurden folgende Künstler verpflichtet: Harriet Amszus-Berlin (Ortlinde), Kammersängerin Margarete Arndt-Ober-Berlin (Erda, Fricka, Schwertleite, Waltraute, 1. Norn), Margarete Bäumer-Leipzig (Brünnhilde), Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe (Woglinde, Helmwige, Waldvogel, 1. Rheintochter), Kammersängerin Hertha Faust-Hamburg (Elsa, Freia, Sieglinde, Gutrune), Elfriede Haberkorn-Karlsruhe (Grimgerde, 2. Norn), Kammersängerin Igar Karén-Dresden (Ortrud), Maria Kleffel-Danzig (Floßhilde, Roßweiße, 3. Rheintochter), Marjorie Lawrence-New York (Brünnhilde), Vera Mansinger-Danzig (Wellgunde, Gerhilde, 3. Norn, 2. Rheintochter), Hanna Sanda-Berlin (Waltraute), Daga Söderquist-Wiesbaden (Elsa, Freia, Gutrune), Gurli Svedman-Stockholm (Fricka), Gisela Waxmann-Berlin (Siegrune), Kammersänger Carl Hartmann-New York (Lohengrin), Viktor Hospach-Wiesbaden (Heerrufer, Fasolt, Hagen), Paul Kötter-Frankfurt/M. (Loge), Kammersänger Eyvind Laholm-Berlin (Lohengrin, Siegmund), Kammersänger Hans Hermann Nissen-Berlin (Telramund, Wotan, Wanderer), Kammersänger Sven Nilsson-Dresden (König Heinrich, Fafner, Hunding, Hagen), Thorkild Noval-Hamburg (Froh), Gotthelf Pistor-Berlin (Siegfried), Kammersänger Max Roth-Stuttgart (Telramund, Wotan, Gunther), Kammersänger Heinrich Teßmer-Dresden (Mime), Kammersänger Hermann Wiedemann-Wien (Alberich), Fritz Zöllner-Berlin (Donner).

Das Salzburger Mozarteum veranstaltet auch während der diesjährigen Festspielzeit eine Sommer-Akademie für Musik, Theater und Tanz, für die sich bewährte Lehrkräfte zur Verfügung gestellt haben. Der Lehrplan umfaßt Kurse für Dirigieren: GMD Herbert Albert-Stuttgart, Klavier: Prof. Heinz und Robert Scholz-Salzburg und Chris Veelo-Holland, für Cembalo: Anna Barbara Speckner, Orgel: Domorganist Prof. Franz Sauer, Flöte: Lambros Demetrios Callimahos, Geige: Prof. Theodor Müller und der Konzertmeister der Wiener Philharmoniker Wolfgang Schneiderhan, Cello: Prof. Hans Münch-Holland-Köln, Viola und Viola d'amore: Karl Stumvoll, Gesang: Vittorini Moratti-Mailand und Prof. Anton Tausche-Wien, Operndramaturgie: Prof. August Markowsky-Wien, Tanz: Harald Kreutzberg, Nationaltanz und Choreographie: Derra de Moroda.

Königsberg i. Pr. breitet für den Herbst eine Königsberger Musikwoche vor, die ein Werkkonzert, zwei Orchesterkonzerte, offene Singstunden und eine festliche Opernaufführung umfassen wird.

Die 12. Hohenecker Singwoche ist für die Zeit vom 21.—28. August in Wildbad Burgbernheim bei Rothenburg o. T. im Frankenland angesetzt und wird wieder von Bernhard Scheidler-München geleitet. Prof. Fritz Jöde-München, Hermann Faul-Würzburg und Johannes Koch-Markneukirchen haben ihre Mitarbeit zugesagt.

In der Zeit vom 17. bis 28. August findet in Bad Trentschin-Teplitz das 2. Europäische Kammermusikfest statt, dessen 12 Konzerte von folgenden Vereinigungen getragen werden: Ondricek-Quartett, The Tudor Singers (London), Polnisches Quartett, Prager Bläserquintett, Quartetto di Roma, Quatuor Pro Nova (Brüssel), Havemann-Quartett (Berlin), Neues

ungarisches Streichquartett, Kabelac - Ensemble, Gebel-Trio (Berlin), Quatuor F. Touche (Paris) und Prager Quartett.

Das 4. Internationale Fest für zeitgenössische Musik wird vom 5.—13. September in Venedig durchgeführt. Vertreten sind dabei Italien durch Bianchi, Casella, Desderi, Frazzi, Ghedini, Lualdi, Marinuzzi, Masetti, Pizzetti, Rosati, Salvincci, Tocchi, Tommasini, Deutschland durch Hindemith und Fortner, Frankreich durch Ibert, Poulenc und Honegger, England durch Walton, die Schweiz durch Beck, Rumänien durch Golestan.

Der „Internationale Kongreß für Singen und Sprechen" tagt erstmals in Frankfurt a. M. vom 9. bis 16. Oktober.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Dresdener Brucknervereinigung veranstaltete unlängst auf besondere Einladung des Fürsten Günther von Schönburg-Waldenburg im Schlosse zu Waldenburg (Sachsen) einen erfolgreichen Bruckner-Abend. Geboten wurden Bruckners 3. Sinfonie in d-moll und das Adagio aus seiner 7. Sinfonie in der Grunskyschen Einrichtung für 2 Klaviere zu 4 Händen. Es spielten Erika Schultze (Dresden) und Frau Wiesenhütter-Grützner (Glauchau). Die einführenden Worte sprach der Vorsitzende der Dresdener Brucknervereinigung, Dr. Neuberg, und die künstlerische Leitung lag in den Händen von Prof. Walter Bachmann, beide aus Dresden.

Der 13. Internationale Tondichter-Kongreß, der soeben in Stockholm unter Teilnahme von 15 Ländern tagte, beschäftigte sich eingehend mit den Fragen des internationalen Urheberrechtes für Textdichter und Komponisten. Deutschland war dabei durch eine Abordnung unter Führung von Generalintendant Dr. Drewes vertreten. Zum Präsidenten des nächstjährigen Kongresses, der in London stattfindet, wurde Richard Strauß gewählt.

Der Nürnberger Lehrer-Gesangverein kann in diesem Jahre auf sein 60jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem festlichen Anlaß bringt die Vereinigung Anton Bruckners „Te Deum" und Beethovens „Neunte Symphonie" mit dem NS-Reichssymphonieorchester und den Solisten Helene Fahrni, Hildegard Hennecke, Heinz Marten und Fred Drissen zur Aufführung.

Otto Daube, der künstlerische Leiter der Richard Wagner-Festspiele in Detmold, wurde von Frau Winifred Wagner zum kommissarischen Reichsbundführer des Bayreuther Bundes berufen und mit dessen Neuorganisation beauftragt.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung in Berlin schloß die Arbeit des Sommerhalbjahres mit einer Feierstunde am Nachmittag und einem Kameradschaftsabend der Hochschulgemeinschaft am Abend im Eosandersaal und Garten des Charlottenburger Schlosses ab. Der Feierstunde, in der Direktor Prof. Dr. Eugen Bieder 39 Studierende verabschieden konnte, die die Staatsprüfungen für das künstlerische Lehramt, für Schulamtsbewerber und für Organisten und Chorleiter mit Erfolg bestanden hatten, kam noch dadurch besondere Bedeutung zu, daß der Studentenführer Sannemüller die Ehrung der als Reichsbeste aus dem Reichsberufswettkampf 1938 hervorgegangenen studentischen Mannschaftsgruppe vornahm und daß ein Werk des abgehenden Studierenden Jens-Jürgen Rohwer „Und da ist Gottes Name" für Sologesang, Sprecher, Chor und Orchester erfolgreich zur Uraufführung gelangte. Beim Kameradschaftsabend in dem Gartenteil vor dem Eosandersaal, der von schönstem Wetter begünstigt war, begrüßte Prof. Graef im Auftrage des Direktors und zugleich Hochschulringführers der NS-Altherrenschaft Deutscher Studenten die Vertreter des Reichserziehungsministeriums, der Hochschulen von Berlin, Köln und Königsberg, der Reichs- und Gaustudentenführung und der Altherrenschaft. Prof. Diener musizierte mit dem collegium musicum Serenadenmusiken von Mozart, Dr. Warner mit der Chorischen Gemeinschaft ältere Volkslieder; der Staatliche Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter unterbrach die Polonaise mit einer lebendig gespielten Scharade; besonders beifällig wurde ein um Mitternacht vor der Eosanderhalle sich abwickelndes Volksspiel „Liebe übers Kreuz" — einstudiert von Dr. Pleister — aufgenommen. Reizvolle Abwechslung boten auch die von Dr. Schneider mit einer studentischen Gruppe ausgezeichnet vorbereiteten Gruppentänze. Das Sommerfest, das die Hochschule zum ersten Mal im eigenen Raum feierte, nahm somit einen glänzenden Verlauf. Die fröhliche Stimmung hielt die Gäste solange zusammen, bis die Frühsonnenstrahlen die bunten leuchtenden Farben der Lampions völlig hatten verschwinden lassen.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar beschloß ihr diesjähriges Sommersemester mit einem Gemeinschaftslager auf der Leuchtenburg unter Leitung von Reinhold Heyden.

Die Westfälische Schule für Musik in Münster (Leitung: Dr. Richard Greß) widmete eine Feierstunde mit eigens dafür geschriebenen Chor- und Orchesterwerken dem Schaffen ihrer Studierenden Leo Bensch, Josef Quinke

und Friedrich Ruhrmann, sowie dem in Münster ansässigen Komponisten Rudolf Salchow.

Beim Jahresschluß-Abend der Opern- und Schauspielklasse der Prager Deutschen Musikakademie gelangte eine Kurzoper „Der Geist" von dem Absolventen der Kompositionsabteilung Willi Hübner zur Uraufführung, ein Erstlingswerk, das durch rhythmische Originalität und musikalischen Witz ebenso gekennzeichnet ist wie durch Sauberkeit seiner Faktur. E. J.

Die Schlesische Landesmusikschule-Breslau beschloß das Sommersemester mit drei Aufführungen im Musiksaal der Universität: einem Opernabend, der unter Leitung von Prof. Boell und Oberspielleiter Köhler-Helffrich eine Aufführung von Mozarts „Bastien und Bastienne" bescherte, der der Vortrag von Mozarts Flötenkonzert gespielt von dem kürzlich preisgekrönten Kurt Redel vorausging; einem Orchester- und einem Kammermusik- und Chorabend, die Werke der lebenden Generation (Otto Siegl, Cesar Bresgen, Hermann Buchal) vermittelten.

Das Wintersemester der Folkwangschulen zu Essen beginnt am 5. September. Am gleichen Tage finden die Aufnahmeprüfungen für die Abteilungen Musik, Tanz und Sprechen und Schauspielkunst statt. Ausführliche Werbehefte aller Abteilungen durch die Verwaltung, Essen, Sachsenstraße 33.

Das Deutsche Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltete gemeinsam mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in der Fichteschule in Kettwig/Ruhr ein Schulungslager „Musik und Spiel" unter Leitung von Walther Pudelko-Hannover und Mitarbeit von Hans Kortschak-Charlottenburg.

Die Städtische Hochschule für Musik und Theater in Mannheim bezieht im Herbst das für die Hochschulzwecke umgebaute ehemalige Börsengebäude, das eine vorbildliche Neugestaltung erfuhr. So hat hier in vielmonatiger Arbeit die Schallabdichtungsfrage ihre Lösung gefunden. Ferner wurde eine Reihe von Übungsräumen geschaffen, die Schülern, denen es an Gelegenheit zum häuslichen Musizieren fehlt, mit den entsprechenden Instrumenten zur Verfügung stehen. Dachgärten wurden für Entspannungspausen ausgenutzt.

Dem Jahresbericht der Aschaffenburger Musikschule entnehmen wir, daß der Lehrkörper der Schule auch in diesem Jahre das öffentliche Musikleben mit einer Reihe wertvoller Veranstaltungen bereicherte, die Meisterkunst und Kunst der Lebenden vermittelten. Eine Sonderveranstaltung galt dem Gedächtnis des Anfang des Jahres verstorbenen Komponisten Fritz Trockenbrodt, der von 1905—1933 Pfleger der Schule war. Zu einem Vortrag über die „Entwicklung der Orgel und des Orgelspiels von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart" mit Aufführungen und Lichtbildern hatte sich KMD Arno Landmann-Mannheim zur Verfügung gestellt.

Die Hochschule für Musik zu Weimar widmete ein eigenes Chor-Orchester-Konzert der zeitgenössischen Musik. Dabei hörte man als Erst-Aufführungen für Weimar: E. Schauß: „Festliches Präludium", G. Maasz: „Handwerker-Tänze", H. Lang: „Glückwunsch-Kantate". Die Professoren Robert Reitz und Walter Schulz setzten sich für Pfitzners Duo für Violine und Cello mit Orchester ein.

Der Münchener Chorleiter Fritz Büchtger wurde vom Deutschen Sängerbund eingeladen, im Chorleiterlager in Egendorf bei Weimar einen Kurs über Chorführung und Chorliteratur zu leiten.

Die Vereinigung für Alte Musik an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe (Rita Hirschfeld-Cembalo, Mathilde Ribler-Viola, Lotte Morlock-Gambe, Georg Valentin Panzer-Violine, Elzio Lughi-Flöte, Hans Cuntz-Violine und Viola, Walter Siegel-Cello, Willy Waltner-Kontrabaß) brachte „Das Musikalische Opfer" von Joh. Seb. Bach zum ersten Male in seiner Gesamtheit in Karlsruhe zur erfolgreichen Aufführung. Eine aufschlußreiche, von den Hörern dankbar aufgenommene Einführung durch Prof. Dr. Hermann Junker mit Beispielen ging der Aufführung voraus.

## KIRCHE UND SCHULE

Der Wegbereiter junger Musik, Domorganist Hermann Zybill-Zwickau, spielte in der Hauptkirche St. Moriz in Coburg, an der Heldenorgel zu Kufstein und in der Neupfarrkirche zu Regensburg Werke von J. N. David (Chaconne a-moll, Fantasie über „L'homme armé"), Hugo Distler (Orgelpartita „Wachet auf, ruft uns die Stimme"), Karl Höller (Choralvariationen „Jesu meine Freude"), Max Jobst (Orgelpartita „Mitten im Leben"), H. F. Micheelsen (Choralmusik I), Ernst Pepping (Orgelpartita „Wie schön leuchtet der Morgenstern"). Im Rahmen der Regensburger Abendmusik sang die ausgezeichnete Sopranistin Maria Weiß-Regensburg drei Lieder von Max Reger.

KMD Gerard Bunk hat soeben eine seiner Abendmusiken in der Reinoldikirche zu Dortmund ausschließlich den lebenden Schaffenden gewidmet. Man hörte Orgelwerke von Hermann Grabner, Hanns Meißner-Wesel, Gerard Bunk, Otto Heinermann-Dortmund, das „Sanctus" aus der à cappella-Messe Werk 1 von Kurt Thomas und Orgelchoräle von Kurt Thomas und Kurt Emmerich-Soest.

Der Zwickauer Kammerchor, eine der besten deutschen Chorvereinigungen, brachte unter Leitung von Kantor Paul Kröhne am Kar-

# Cesar Bresgen

## Feiermusik
## für großes Orchester (Werk 23/I)

Partitur 24 Seiten, kart. RM 3.50, 26 Stimmen je RM —.20 bis RM —.30

Diese Feiermusik verlangt zur Aufführung ein größeres Streich- und Blasorchester (26 Stimmen), doch sind ein Teil ad libitum, so daß auch schon in kleinerer Besetzung die Darstellung möglich ist. Die Musik ist von einem heiteren, beschwingten Geist getragen und erinnert in manchem an den festlichen Stil Händels.

## Totenfeier
## für großes Orchester (Werk 23/II)

Partitur 24 Seiten, kart. RM 3.50, Stimmen je RM —.20 bis RM —.30

Das Lied vom guten Kameraden ist der Kernpunkt dieser Musik, die am Schluß zu einer hellen Zuversicht gesteigert wird. Diese ernste Musik Bresgens ist stark und selbstverständlich in der Empfindung, sie ist in ihrer Einfachheit so wirklichkeitsbestimmt, daß sie auch vor dem Tode den Sieg des Lebens freudig bejaht.

## Kleine Soldatenkantate

Für Chor, Streicher, 2 Flöten, Cello, Pauken u. Trompeten. Partitur 12 Seiten, kart. RM 1.40. 8 Instrumentalstimmen je RM 0.20

Die Kantate baut auf einigen Soldatenliedern auf: „Vivat, jetzt geht's ins Feld", „Es leben die Soldaten", „Der Preußen König"; die Musik ist frisch, lebendig und temperamentvoll. Der Chor bietet keinerlei Schwierigkeiten. Bei größerer Chorbesetzung muß das Orchester entsprechend besetzt werden.

## Suite I für c''-Blockflöte und Geige

12 Seiten, kart. RM 1.20

## Sind wir nicht die Musikanten

Instrumentalsätze in verschiedenartigster Besetzung zu geselligen Liedern

Partitur 20 Seiten, kart. RM 1.80, Stimmen je RM —.20 bis RM —.50

## Spitzingmusik

Eine kleine Festmusik für Flöte, Trompete in B, Fagott und 2 Violinen
(Musikblätter der HJ Nr. 51) 4 Seiten Oktav, RM —.15

## Spielmusiken
## für zwei und drei Instrumente

1. Spielmusik für 2 Instrumente. 2. Ostinato für 3 Instrumente. 3. Kuckucksduett für 2 Blockflöten
(Musikblätter der HJ Nr. 52) 4 Seiten Oktav, RM —.15

## Wir sind ja die lust'gen Pfeiferlbuam

6 bayr.-österreichische Lieder und ein „Zwiefacher" nach Volksweisen gestaltet
Besetzung: Blockflöten (Sopran u. Alt) oder Querflöten und 1—2 Geigen
(Musikblätter der HJ Nr. 105/106) 8 Seiten Oktav, RM —.30

## Spielmusik zu Dreien

für drei c''-Blockflöten oder andere Melodieinstrumente
(Musikblätter der HJ Nr. 107) 4 Seiten Oktav, RM —.15

Verlangen Sie bitte Ansichtssendungen
Durch alle Musikalienhandlungen

**Georg Kallmeyer Verlag**
**Wolfenbüttel und Berlin**

# Cesar Bresgen

## Klavierwerke

**Suite für Klavier** (Fünf Bilder u. eine Fuge)
Aufzug (Intrada) Intermezzo I/II Dorfmusik I/II Fuge. RM 2.50

**Konzert für 2 Klaviere** op. 13
RM 4.— (Zur Aufführung sind 2 Exempl. notwendig)

## Orchesterwerke

**Kleine heitere Suite** op. 1 (5 Bilder und 1 Fuge)
Besetzung: 2. 2. 2. 2. — 1. 2. 0. 0. Pauken, Schlagzeug ad. lib. (ca. 15 Min.)
Uraufführg: Musikfest Bad Pyrmont (G.M.D. Lehmann)

**Kammerkonzert** op. 6 (ca 20 Minuten
1 Fl., 1 Cl., 1 Hr., 1 Viol., 1 Br. 1 Vc. 1 CB., Pauken, Klav.
München, Hamburg, Ingolstadt.

**Dorfmusikanten** op. 14
Viol. I/II, Cello, C Baß, Flöte, Ob. Trp. Pos., Schlagz. (Alle Instrumente solistisch) ca. 17 Minuten
München, Nürnberg, Berlin, Stuttgart, Radio Budapest.

**Choralsinfonie** op. 16
Besetzung: 2. 2. 2. 2. — 2. 2. 3. 2. Schlagzeug Klavier (obligat) Streicher — ca. 35 Minuten
Uraufführung: Freiburg (G. M. D. Konwitschny)

**Concerto grosso** op. 19 (ca. 26 Minuten)
Besetzung: 1 Solo-Viol., 1 Solo-Fl., 1 Solo-Oboe, 1 Solo-Tromp., Streicher, Schlagz. und Klavier (obligat)
Aufführungen: München, Bad Nauheim, Braunschweig (Musiktage der HJ. 1937) Detmold, Bochum (G. M. D. Reichwein) Berlin
Reichssender: Köln (Schulze-Dornburg) Hamburg, Leipzig

**Sinfonische Suite** op. 20
5 Sätze. Besetzung: 2. 2. 2. 2. — 4. 3. 2. 1.
Pauken, Harfe, Streicher
Uraufführung: Mannheim (G. M. D. Elmendorff) Wiesbaden, Darmstadt (Tonkünstlerfest 1937) Bad Pyrmont (G. M. D. Fr. Lehmann) Bochum (G. M. D. Reichwein)
Bevorstehende Aufführungen: Köln (G. M. D. Papst) Saarbrücken (G. M. D. Bongartz) Reichssender München (ca. 30 Minuten)

**Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester** op. 21
Besetzung: 2. 2. 2. 2. — 4. 2. 2. 1. Pauken, Schlagz., Str.
Uraufführung: Dresden (van Kempen) Wien (Kabasta) München (Mennerich) Karlsruhe (Keilberth)
Solisten: Prof. A. Hoelm, Udo Dammert. (ca. 30 Min.)

Bitte die Werke zur Ansicht anfordern, ebenso meinen neuen Orch.-Katal. „Musik unserer Zeit"!

**Musikverlag Willy Müller**
**Karlsruhe i. B. Klosestraße 25**

freitag in der Katharinenkirche zu Zwickau die Markus-Passion von Kurt Thomas in überlegener Haltung und geistiger Durchdringung zu Gehör. Einleitend spielte Domorganist Hermann Zybill als Erstaufführung das Lehrstück für Orgel „Christus, der ist mein Leben“ von Johann Nepomuk David. Dem Zwickauer Konzert gingen drei weitere Aufführungen der Markus-Passion durch den Zwickauer Kammerchor in Werdau, Hohenstein-Ernstthal und Glauchau voraus, bei denen Hermann Zybill als Einleitung die Chaconne a-moll von J. N. David vortrug. Kantor Paul Kröhne, einer der Wegbereiter Thomas'scher Kunst, führte mit seinem Chor bisher allein die Markus-Passion fünfzehnmal mit größtem Erfolge auf. Zybill.

## PERSÖNLICHES

GMD Leopold Reichwein gibt mit Beginn der neuen Spielzeit seine Bochumer Tätigkeit auf, um sich ausschließlich dem Wiener Musikleben zu widmen. So hat er neben seiner Konzerttätigkeit die Leitung von dreißig Aufführungen an der Wiener Staatsoper übernommen.

Der 1. Kapellmeister vom hessischen Landestheater in Darmstadt Heinrich Hollreifer wurde in gleicher Eigenschaft an das Nationaltheater Mannheim verpflichtet.

Der bisherige Kapellmeister und Chordirektor am Stadttheater Bremerhaven Max Kappes wurde an die Städtischen Bühnen Breslau verpflichtet.

Der blinde Organist an der Frankfurter Friedenskirche und Lehrer am bisherigen Hoch'schen Konservatorium Helmut Walcha wurde zum Professor an der neueröffneten staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt/M. ernannt.

Hermann Grabner nahm einen Ruf an die Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin als Professor für Komposition an.

Der Reichs- und preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat dem an der Hochschule für Musik in Köln wirkenden Cellisten Karl Maria Schwamberger die Dienstbezeichnung Professor verliehen.

Als Nachfolger MD Fritz Lehmanns wurde KM Philipp Schad-Biberach als Leiter des städtischen Musiklebens nach Hildesheim berufen.

Der Bassist der einstigen Wiener Volksoper, Anton Baumann, ist für den Intendantenposten der aus diesem Institut neu erstehenden Städtischen Oper vorgesehen.

### *Geburtstage.*

Der österreichische Komponist J. V. von Wöß, bekannt als der Schöpfer von Sinfonien, Serenaden, Messen, Kammermusik und 2 Opern wurde am 13. Juni 75 Jahre alt.

## BÜHNE

Drei deutsche Festspielstätten vereinten sich zu festlichem Dreiklang: die Bayreuther Festspiele 1938 nahmen ihren Anfang mit der Neuinszenierung von „Tristan und Isolde“, Salzburg eröffnete seine Festspiele mit den „Meistersingern“ unter Wilhelm Furtwänglers Stabführung und München brachte die Uraufführung von Richard Strauß' „Friedenstag“ unter Clemens Krauß.

Das Stadttheater Dortmund plant für den Herbst eine Italienische Festwoche.

Die Wiener Volksoper, die sich in den letzten Jahren ausschließlich der Operette widmete, wird zu einem volkstümlichen Operntheater umgestaltet.

Die neue Oper von Paul von Klenau „Elisabeth von England“ wird am Preußischen Staatstheater zu Kassel in der kommenden Spielzeit zur Ur-Aufführung kommen.

Die neue Spielzeit der Dresdner Staatsoper wird im Zeichen der beiden deutschen Meister Richard Strauß und Hans Pfitzner stehen. Den 75jährigen Richard Strauß ehrt das Haus mit der Ur-Aufführung seiner neuen Oper „Daphne“ und einer Neueinstudierung der „Ägyptischen Helena“, zu Ehren von Hans Pfitzners 70. Geburtstag wird voraussichtlich „Palestrina“ neu einstudiert.

Jakov Gotovacs kürzlich in Karlsruhe uraufgeführte Oper „Ero der Schelm“ erscheint im kommenden Winter im Spielplan der Bühnen Nürnberg und Hannover.

Die Städtischen Theater in Frankfurt/M. planen für die nächste Spielzeit eine zeitgenössische Opernwoche, bei der u. a. Werke von Werner Egk, Paul Graener, Carl Orff, Hermann Reutter und Richard Strauß zur Aufführung kommen sollen.

Der soeben aus Freiburg geschiedene GMD Franz Konwitschny wurde für den kommenden Winter zu fünf Opern-Gastspielen an den städtischen Bühnen Freiburg i. Br. verpflichtet.

Kammersängerin Gertrud Rünger vom Münchener Nationaltheater singt in der neuen Spielzeit an 10 Abenden in der Mailänder Scala u. a. die Isolde und die Brünnhilde und wird auch an der Wiener Staatsoper gastieren.

## KONZERTPODIUM

Die Wiener Philharmoniker waren von Kreisleiter Kleemann zur künstlerischen Ausgestaltung des Kreisparteitages in Ludwigshafen geladen und wurden mit ihrem Dirigenten Hans Knappertsbusch jubelnd begrüßt und begeistert gefeiert.

Prof. Oswald Kabasta wird als Nachfolger Siegmund von Hauseggers im kommenden Winter zehn Konzerte mit den Münchener Philharmonikern

durchführen, bei denen Werke von Bach-Caſella, Bartok, Beethoven, Brahms, Bruckner, Caſella, Debuſſy, Joſef Haas, Händel, Hausegger, Wilhelm Jerger, Mozart, Pfitzner, Ravel, Reger, Franz Schmidt, Schubert, Richard Strauß, Tſchaikowsky und Richard Wagner zur Aufführung kommen. Als Soliſten wirken Wilhelm Backhaus, Walter Gieſeking und Alfredo Caſella mit.

Im Kurhaus zu Baden-Baden kamen Haydns „Jahreszeiten" unter Leitung von Fritz Kölble zur Aufführung.

Die Nürnberger Sopraniſtin Bettina Frank hat Hans Chemin-Petits Kammerkantate „An die Liebe" in ihr Winterprogramm aufgenommen.

Erwin Kerſchbaumer-Detmold ſpielte den Solopart von Robert Schumanns unlängſt uraufgeführtem Violinkonzert in einem Symphoniekonzert in Bad Nenndorf.

Robert Schumanns Klavierkonzert und die 3. Sinfonie von Franz Schmidt erklangen im 3. Sinfonie-Konzert der Meininger Landeskapelle in Hildesheim.

Felix Draeſekes „Gudrun"-Ouverture kam in letzter Zeit mehrfach zur Aufführung, u. a. im jüngſten Loh-Konzert in Sondershauſen unter der Leitung von Dr. Ludwig K. Mayer. Draeſekes Serenade wurde im Deutſchlandſender-Konzert des Philharmoniſchen Orcheſters unter Max Fiedler geſpielt.

Paul Zolls Liederzyklus „Lieder der Heide" hatte bei ſeiner Uraufführung in einem Sonderkonzert des Heſſiſchen Sängerfeſtes in Gießen ſo ſchönen Erfolg, daß bereits weitere Aufführungen in Ausſicht genommen ſind. Die nächſte Geſamtaufführung ſteht für den Herbſt in Darmſtadt bevor.

Julius Kopſch hat ein neues ſinfoniſches Werk „Nächtlicher Feſtzug", Polonaiſe für großes Orcheſter, beendet, das im kommenden Muſikwinter erſtmals erklingen wird.

Richard Lieſche ſtudiert mit ſeinem Bremer Domchor Hermann Grabners „Deutſche Hausſprüche" und den Hymnus „Gott, aller Dinge Urſpring" ein.

Max Trapps bei den großen Feſten des Sommers zur Aufführung gekommenes Cellokonzert wird im kommenden Winter u. a. in Nürnberg, Leipzig (Gewandhaus), Bielefeld (unter MD Gößling) und in Wien (Geſellſchaft der Muſikfreunde) erklingen.

Das Landesorcheſter Gau Württemberg, das ſich bereits wiederholt für unſere lebende Komponiſtengeneration eingeſetzt hat, ſpielte kürzlich unter Martin Hahn in Bad Cannſtatt Neuſchöpfungen von Willy Fröhlich („Paſſacaglia und Fuge für Streichorcheſter", Werk 45), Erich Ade („Totentanzſuite für Kammerorcheſter"), Walter Schneiderhan („Marias Lied") und Hugo Herrmann („Symphoniſches Werk I", Werk 93).

Das Klavierkonzert f-moll des bekannten Hamburger Pianiſten Hans Hermanns erlebte kürzlich ſeine erfolgreiche Uraufführung im Rahmen eines Hamburger Orcheſterkonzertes unter H. von Manikowſky mit Friedel Hermanns als Soliſtin.

Hans Pfitzners neues Werk 43 „Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orcheſters" kommt in Berlin (unter Wilhelm Furtwängler), Leipzig (Gewandhaus), Ulm, Mülheim (unter Meißner), Bielefeld (Gößling), Wien (Böhm), Dresden (Sächſiſche Staatskapelle) und andernorts zur Aufführung.

Staatskapellmeiſter Dr. Robert Laugs bereitet für das Sängerbundesfeſt in Kaſſel 1939 eine Aufführung von Hugo Herrmanns Kantate „Deutſches Land" vor.

Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde", die im Märzheft der ZFM ausführlich gewürdigt wurde, hatte Anfang Juli 72 Annahmen innerhalb und außerhalb der Reichsgrenzen zu verzeichnen.

Das Roſtocker Stadttheaterorcheſter widmete kürzlich eine Sonderveranſtaltung in Warnemünde unter Leitung von KM Karl Reiſe den Muſikſchaffenden Roſtocks Carl Friedrich Piſtor (Ouvertüre zu „Der Alchimiſt" und „Rhapſodie für großes Orcheſter") und Curt Beck (Tanzſinfonie für kleines Orcheſter aus der Oper „Florenz").

Das Konzertprogramm des Leipziger Gewandhauſes für die kommende Winterſpielzeit liegt jetzt in großen Umriſſen und auch in Einzelheiten vor. Es geht auch im äußeren Umfang über die Planungen der letzten Jahre hinaus. Die Zahl der Donnerstag-Muſiken iſt mit 18 feſtgehalten worden, das Programm iſt aber erweitert durch 6 Sonderkonzerte, 6 Kammermuſiken und 2 Sonntags-Matinéen, ſo daß das Gewandhaus im kommenden Winter insgeſamt mit 32 Veranſtaltungen aufwartet. Die 6 Sonderkonzerte bringen 2 Abende mit Wilhelm Furtwängler und den Berliner Philharmonikern, einen Abend mit dem franzöſiſchen Pianiſten Cortot, einen mit Edwin Fiſcher und ſeinem Kammerorcheſter, einen mit dem Strub-Quartett und Elly Ney und einen Geſangsabend mit Helene Fahrni und Gertrud Pitzinger. In den 2 Sonntags-Matinéen wird Edwin Fiſcher Bach und Chopin ſpielen. Die muſikaliſche Leitung von 17 Donnerstag-Konzerten hat Prof. Hermann Abendroth, ein Konzert wird von GMD Paul Schmitz geleitet. In die 6 Kammermuſikabende teilen ſich das Gewandhaus- und das Strub-Quartett. Für die Donnerstag-Konzerte ſind ferner eine Reihe berühmter Soliſten gewonnen worden. Das Programm berückſichtigt auch die neuen deutſchen Meiſter und auch in ſtärkerem Maße als bisher die führenden Meiſter des Auslandes. Traditionsgemäß

# Klaviermusik des 16.–18. Jahrhunderts

## *Klavierstücke berühmter Meister*

*ausgewählt und bearbeitet von Heinrich Schwartz*
*Ed.-Nr. 2302 Mit mehrfarbigem Umschlag . . . . . . . . . . RM 3.—*

INHALT:

I. Teil: ENGLAND. William Byrd, Orlando Gibbons, Henry Purcell.

II. Teil: FRANKREICH. Jacques de Chambonnières, Louis Couperin, Nicolas Antoine le Bégue, Jean Henri d'Anglebert, François Couperin, François Dandrieu, Jean Philippe Rameau, Louis-Claude Daquin, Jan Pieters Sweelinck (Niederl.).

III. Teil: ITALIEN. Girolamo Frescobaldi, Bern. Pasquini, Domenico Scarlatti, Giambattista Martini, P. D. Paradies, M. Clementi

IV. Teil: DEUTSCHLAND. Joh. Jac. Froberger, Joh. Pachelbel, Joh. Krieger, Joh. Kaspar Fischer, Joh. Kuhnau, Georg P. Telemann, Gottlieb Muffat, Georg Friedrich Händel, Wilh. Fr. Bach, K. Ph. E. Bach, Joh. Ph. Kirnberger, Joh. Wilh. Haeßler.

Diese hochverdienstliche Sammlung des bekannten Münchener Professors vermittelt in ihrer sorgsamen Auswahl englischer, französischer, italienischer und deutscher Klaviermusik genannten Zeitalters ein Stück lebendiger Musikgeschichte. Besonders wertvoll sind noch prägnant gefaßte Anmerkungen über die einzelnen Komponisten. Durch diese und die sachgemäße Bearbeitung empfiehlt sich die Sammlung für Musikliebhaber und -Studierende in gleicher Weise.

## *Im Schatten von Bach*

*Sonaten, Partiten und Variationen vou Georg Philipp Telemann, Johann Adolf Hasse, Christoph Graupner und Gottfried Grünewald.*
*Herausgegeben von MARTIN FREY. Ed.-Nr. 2670 RM 2.—*

**„Zeitschrift für Musik", Juni 1938:** *Eine ausgezeichnete Zusammenstellung kleinerer und größerer Klaviermusiken aus der Barockzeit: Christ. Graupner, Gottfried Grünewald, J. A. Hasse und G. Ph. Telemann, die sich bereits für die reifere Mittelstufe eignet.* *Grete Altstadt-Schütze.*

## *Meister des musikalischen Barock*

*Klaviersätze aus Suiten und Sonaten und einzelne Stücke von Georg Philipp Telemann, Gottfried Grünewald, Christoph Graupner, Gottfried Kirchhoff u. a. - Zusammengestellt und herausgegeben von MARTIN FREY. Ed.-Nr. 2680 . . . . . . . . . . . . . . . RM 1.50*

**„Zeitschrift für Musik", Juli 1938:** *Vorliegende Neuerscheinung ist als uubedingt wertvoll zu bezeichnen. Bekannte und unbekannte Meister des musikalischen Barock, welche neben den zwei Großmeistern dieser Zeit, Bach und Händel, edles Musiziergut schufen, das noch heute lebendig zu uns spricht, kommen in dieser ausgezeichneten Sammlung zu Worte. Diese Kompositionen, technisch leicht bis mittelschwer, erfreuen ebenso den erwachsenen wie den kindlichen Anfänger des Klavierspiels. So bildet diese Sammlung eine glückliche Ergänzung zu M. Freys „Klavierbüchleins" (Steingräber). Anneliese Kaempffer.*

**Steingräber Verlag / Leipzig**

beginnen die Konzerte mit einem Werk von Bach und fchließen mit Beethovens „Neunter".

Das Kölner Gürzenich-Orchefter blickt als folches auf ein 50jähriges Beftehen zurück. Die Gefchichte diefes bedeutenden Klangkörpers der früheren „Domkapelle" reicht bis 1770 zurück, vor 50 Jahren wurde es in ftädtifche Regie übernommen. Als Feftaufführung hatte GMD Eugen Pabft Beethovens „Neunte Symphonie" gewählt.

Gelegentlich der 650-Jahrfeier der Stadt Hirfchberg i. Riefengeb. wurde eine neue Klavierfonate in C von Hermann Ambrofius-Leipzig durch die Hirfchberger Pianiftin Hildegard Schreiber-Stoll zur Uraufführung gebracht. Formell gewinnt das Werk dadurch Bedeutung, daß hier erftmalig die Form der Sonate mit der der Fuge finnvoll vereinigt ift. Alle vier Sätze find Fugen, die aber nach ihrer Themenftellung und ihrem Ausdruck den Sonatenfätzen entfprechen. Die Themen felbft find einfach und einprägfam, ihre Durchführung klar und von ftarkem Bewegungsimpuls, dabei knapp in der Form. Das Werk fand eine fehr beifällige Aufnahme. Robert Hentfchel.

Das NS-Reichsfymphonie-Orchefter war in den letzten acht Wochen unermüdlich auf Reifen: in neun Gauen des Reiches fpielte es in diefer Zeit unter GMD Franz Adam und KM Erich Kloß in vierzig Konzerten. Wiederum kamen auch in diefen Veranftaltungen junge, begabte Inftrumentaliften zu Wort, fo die Pianiftin Ilfe von Turtfchenthaler in Köln und Bonn mit Schumanns a-moll-Konzert, Hugo Steurer in Deffau mit Beethovens Klavierkonzert Nr. 1, Philipp Schiede in Aachen und Burg und Jofef Michel in Datteln mit Haydns Cello-Konzert in A-dur.

Das Karlsruher Kammerquartett für alte Mufik (Gertrud Eyth-Klavier, Nico Schnarr-Flöte, Elifabeth Neumann-Weizenecker-Violine und Wilhelm Ratzel-Cello) fpielte im kerzenbeleuchteten Speifefaal des Schloffes Favorite bei Baden-Baden Werke von Mozart, Joh. Chriftian Bach und Joh. Auguft Sixt. Es war ein wunderbarer Zufammenklang von Raum und Zeit.

Die Suite in C-dur des Münchener Komponiften Friedrich Sander kommt diefer Tage in Bad Tölz durch Dr. Müller-Prem zur Aufführung.

In einem Sonderkonzert an Bad Cannftatt hörte man eine Reihe neuer Werke von Hans Ganßer.

Die Münchener Cembaliftin Julia Merz fpielte mit großem Erfolg im Salzburger Mozarteum.

Im Rahmen einer Abendunterhaltung wurden von dem Mufikverein Iferlohn (gemifchter Chor) unter der bewährten Leitung von MD Franz Hanemann die „Deutfchen Tänze" von Schubert in der Bearbeitung von Prof. Dr. Karl Schmidt in Friedberg (Heffen) erfolgreich dargeboten. Schmidt hat es unternommen, nicht nur einen neuen Text, fondern auch einen neuen Chorfatz zu fchreiben und die Inftrumentation für Orchefter zu beforgen. Was an diefer Bearbeitung befonders hervorfticht, ift der zeitgemäße und heimatgebundene Text, der den Stimmungsgehalt der einzelnen Tänze wirkungsvoll wiedergibt, wobei im bunten Wechfel entweder alle oder einzelne oder die Männer- oder Frauenftimmen allein mitwirken. Auch der Chorfatz bringt dadurch Abwechfelung, daß er bald den Chor, bald die Männer- und Frauenftimmen einzeln zu Gehör kommen läßt, außerdem auch den Sologefang berückfichtigt. Der Schlußchor ift durch feine Mächtigkeit — unisono — befonders eindrucksvoll. Die Inftrumentation ift dem Ganzen angepaßt. Die Schmidtfche Bearbeitung ift als ein Verfuch anzufprechen, der wohl in feiner Art als gelungen gelten kann, der aber dennoch als nicht ftilvoll bezeichnet werden muß. Hill.

Im Glanze von über 2000 Kerzen fpielte das Studeny-Quartett an einem kürzlichen Wochenende in der Spiegelgalerie des Schloffes Herrenchiemfee Werke von Beethoven und Haydn.

Konzertmeifter Karl Gehr vom Landestheater Altenburg/Th. hatte beim 2. Sonderkonzert mit dem Violinkonzert Nr. 8 von Louis Spohr unter Leitung von Dr. Julius Maurer ausgezeichneten Erfolg.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der ftädtifche Chordirektor und Kantor an der Peter-Paulskirche in Reichenbach i. V. Walter Böhme hat foeben ein abendfüllendes Werk für Sopran, Bariton, Chor, Orchefter und Orgel beendet, das er „Weg zur Ewigkeit" nennt und das im September unter feiner Leitung mit Irma Röhling (Sopran) und Paul Loffe (Bariton) zur Uraufführung kommen wird.

Der Münchener Komponift Albert Hösl hat ein neues Streichquartett in F-dur beendet, das durch das Quartett der Münchener Staatsoper (König, Rittner, Haaß, Uhl) im Oktober in München aus der Taufe gehoben wird.

Otto Siegl hat foeben fein 4. Liederwerk „Freundfchaft" für Tenorfolo, Männerchor und Inftrumente vollendet, das im November diefes Jahres durch den Männergefangverein Troisdorf unter Leitung von MD Willi Schnell zur Uraufführung kommt.

Prof. Carl Ehrenberg fchrieb im Auftrag der Stadt München eine Mufik zu einem Feftfpiel, das anläßlich der Eingemeindungsfeier von Pafing im Kongreßfaal des deutfchen Mufeums erklang.

Hermann Grabner vollendete in letzter Zeit folgende Werke: Variationen über einen deutfchen Tanz von Melchior Franck für Streichquartett op. 47 Nr. 2; Konzert für Flöte, Klarinette, Horn, Fagott und Streichorchefter; Präludium und Fuge

für Orgel; „Weg ins Wunder“ für Altſolo, Gemiſchten Chor, Knabenchor und großes Orcheſter nach einer Dichtung von Hans Jürgen Nierentz.

Der Dresdener Komponiſt Hans Kötzſchke hat ſoeben ein Bühnenwerk mit Muſik „Das Turmſchloß“ beendet.

## VERSCHIEDENES

Das Stadtgeſchichtliche Muſeum zu Leipzig zeigt anläßlich des Wagner-Gedenkjahres eine Sonderausſtellung „Richard Wagners Sippe vom Urahn zum Enkel“.

Der Burgenländiſche Heimat- und Naturſchutzverein hat Joſeph Haydns Wohnhaus in Eiſenſtadt käuflich erworben und will es Zug um Zug zu einem Muſeum und damit zu einer würdigen Haydn-Gedenkſtätte umgeſtalten.

Der Reichsminiſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung Dr. Ruſt übernahm die Schirmherrſchaft über das Beethoven-Haus in Bonn und das ihm angegliederte Beethoven-Archiv.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Der Leipziger Bariton Paul Loſſe, der wiederholt in den verſchiedenen Reichsſendern ſang, wurde eingeladen, im Sender Oslo Lieder des Leipziger Komponiſten Wilhelm Weismann zu ſingen.

Am Reichsſender Wien erklang ſoeben Paul Graeners Streichquartett Werk 33 durch das Sedlak-Winkler-Quartett.

Der Reichsſender Stuttgart vermittelte ſeinem Hörerkreis Albert Lortzings komiſche Oper „Der Wildſchütz“.

GMD Carl Schuricht wurde auch für den kommenden Winter zur Leitung eines Zyklus von acht Konzerten mit dem Großen Orcheſter des Deutſchlandſenders verpflichtet.

Eine Robert Schumann-Stunde veranſtaltete der Reichsſender Wien unter Mitwirkung des Wiener Konzerthaus-Quartetts Kamper-Titze-Weis-Kvarda und der Pianiſtin Eliſabeth Schütz. Sein Streichquartett a-moll wurde vom Reichsſender Stuttgart aus dem Ludwigsburger Schloß (Wendling-Quartett) übertragen.

Alex Grimpes „Suite für Flöte und Klavier“ kam kürzlich im Polniſchen Rundfunkſender Warſchau, außerdem auch in einem Konzert in Poſen zur erfolgreichen Aufführung (Flöte: Johannes Lorenz von der Hamburger Staatsoper).

Im Reichsſender Hamburg kommt Anfang Auguſt J. L. Emborgs neues Violinkonzert mit Streichorcheſter und Klavier mit Bernhard Hamann als Soliſt zur Uraufführung.

Der Kurzwellenſender brachte kürzlich Paul Juons Violinkonzert Werk 49 A-dur und Streichquartett Werk 29 a-moll zur Aufführung (Soliſt: Guſtav Lenzewski-Frankfurt/M).

Der Deutſchlandſender übertrug unlängſt ein Cembalo-Konzert von Anna Barbara Speckner.

MD Auguſt Vogt bot mit dem ſtädtiſchen Orcheſter in Wiesbaden den Zyklus von drei Konzerten „Muſik der Völker“, der durch den Rundfunk in die Weite getragen wurde.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Prof. Fr. Xav. Dreßler-Hermannſtadt (Rumänien) iſt eingeladen worden im Juli und Auguſt d. J. Orgelkonzerte in USA zu geben. Er wird in Newyork, Cleveland, Detroit, Chicago, Pittsburg und im amerikaniſchen Rundfunk Homesteat ſpielen. Dreßler gilt als eifriger Propagator deutſcher Orgelkunſt.

Die Berliner Liedertafel begibt ſich im Herbſt auf eine Konzertreiſe nach Italien, bei der ſie Mailand, Florenz, Rom, Neapel und Venedig berühren wird.

Im Nationaltheater Belgrad wurde kürzlich der „Parſifal“ zum erſten Male aufgeführt.

Das Kölner Kammertrio für alte Muſik Pillney-Fritzſche-Schwamberger wurde ab 1. Oktober für eine drei Monate dauernde Konzertreiſe nach Amerika verpflichtet. Die Künſtler ſpielen in 40 Konzerten vorwiegend deutſche Muſik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Auf der Freilichtbühne der Caracalla-Thermen in Rom kam ſoeben als 3. Aufführung der Spielzeit (nach „Aida“ und „Mefiſtofele“) „Lohengrin“ zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

Das „Philharmoniſche Orcheſter“ in Ankara hat wiederum eine ſehr inhalts- und arbeitsreiche Spielzeit unter Leitung von Dr. Ernſt Praetorius hinter ſich. Es wurden zahlreiche Werke, die dem klaſſiſchen Programmbeſtand angehören, aufgeführt, daneben aber auch Werke neueren Urſprungs, darunter ſolche von Eugen d'Albert, Konrad Anſorge, Kurt Atterberg, Claude Debuſſy, Paul Dukas, U. C. Erkin, Georg Göhler, Karl Höller, Markowitz, M. Ravel, Albert Rouſſel, Miklos Rozſa, Fl. Schmitt, Jean Sibelius, Max Trapp, Richard Strauß, Eugen Zador.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1938: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1938 HEFT 9

## INHALT

II. J. N. David-Heft.



Bildbeilagen:



Notenbeilage:



BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Victor Junk: Die taktwechſelnden Volkstänze. Deutſches oder tſchechiſches Kulturgut? (Band 3 der Schriftenreihe des ſtaatlichen Inſtituts für deutſche Muſikforſchung. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig).

Aus der Einleitung:

Die vorliegende Unterſuchung hat ſich die Aufgabe geſtellt, die taktwechſelnden Volkstänze, die ſogenannten „Zwiefachen", als Urgut des bayeriſchen Volksſtammes formal nachzuweiſen. Das Problem läuft auf die Frage hinaus: deutſch oder tſchechiſch? — denn nur bei dieſen beiden Völkern findet ſich der Taktwechſel im Volkstanz, d. h. der mehr oder weniger geregelte, dabei aber doch phantaſtiſchen rhythmiſchen Einfällen freien Spielraum gewährende Wechſel von Walzer und Dreher innerhalb desſelben Tanzabſatzes, als ein ausgeſprochen ſtilbildendes Formelement.

Die Frage nach der Herkunft, d. h. nach der Zuweiſung dieſes auffallenden Tanzbrauchs an die Deutſchen oder an die ſlawiſchen Völker iſt öfters berührt, nie aber gründlich, d. h. unter Heranziehung des ſämtlichen erreichbaren Materials behandelt worden. Eben wegen dieſer etwas leichtfertigen Art, mit der man bisher über das Problem mit bloßen Andeutungen und nicht weiter begründeten Meinungsäußerungen hinweggegangen iſt, bin ich nicht etwa sine ira et studio, ſondern vielmehr cum ira et studio an meine Aufgabe herangegangen. Denn es handelt ſich mir dabei um die leidenſchaftlichſte Verteidigung eines urdeutſchen Kulturbeſitzes und die ebenſo entſchiedene Abwehr tſchechiſcher Anmaßung, die uns dieſen Beſitz ſtreitig zu machen ſucht. Niemand aber wird mir dabei den Vorwurf machen können, daß ich es an wiſſenſchaftlicher Objektivität und ruhiger Sachlichkeit hätte fehlen laſſen: da ich mich in dieſer meiner Arbeit durchaus, und für jeden einzelnen der behandelten Fälle, auf abſolute Tatſachen und für jedes Beiſpiel auf unwiderlegliche Argumente ſtützen kann!

Eine ſolche Arbeit erſcheint aus mehreren Gründen gerade im gegenwärtigen Zeitpunkte notwendig und dringlich: vor allem aus wiſſenſchaftlichen Gründen- denn es geht nicht länger an, daß die Tanzforſchung, die als wiſſenſchaftliche Diſziplin allerdings erſt noch im Entſtehen begriffen iſt, an dieſer wichtigen und charakteriſtiſcheſten Erſcheinung des deutſchen Volkstanzes vorbeigeht; dann aber auch aus Gründen der nationalen Ehre. Wir Deutſche haben heute mehr als je die Pflicht, unſer Erbgut zu verteidigen, und das Recht uns dieſes unbeſtreitbaren Beſitzes zu freuen. Dies um ſo mehr in einer Zeit, wo es den Deutſchen in der tſchechoſlowakiſchen Republik verboten wird, deutſche Lieder zu ſingen! Da kommt, wie mir dünkt, der Nachweis gerade zurecht, daß die Tſchechen auch in dieſem Falle — wie in ſo vielen anderen — nicht, wie ſie behaupten, unſere Lehrmeiſter, ſondern unſere Schüler geweſen ſind. An ſich ſcheint die Frage des Taktwechſels im Volkstanze vielleicht nicht von ſo weltumſtürzender Bedeutung, aber auch dieſe Erſcheinung iſt ein Teilſtück von unſeren eigenen kulturellen Erbgütern, und wir müſſen uns glücklich ſchätzen, an einem ſolchen Schulbeiſpiel den exakten Beweis für die richtige Verteilung von nationaler Urſchöpfung und fremder Anleihe erbringen zu können. Denn was für dieſe Frage gilt, das wird auch für viele andere Fragen gelten dürfen.

Aus Prof. Dr. Willi Kahl: „Die Muſik an der alten Kölner Univerſität um 1500". (Sonderdruck aus der „Feſtſchrift zur Erinnerung an die Gründung der alten Univerſität Köln im Jahre 1388").

So kennt ſchon die frühe Univerſitätsgeſchichte Deutſchlands und des Auslandes mit hervorragenden Gelehrten beſetzte Muſikprofeſſuren, denkt man etwa an eine führende Perſönlichkeit wie Johannes de Muris, der um 1350 an der Pariſer Sorbonne wirkte. Ein ausgeprägter Sonderabſchnitt in der Muſikgeſchichte der Univerſitäten iſt allenthalben das Bildungserlebnis des Humanismus bei Lehrern und Schülern. Der Wert der Muſik und ſomit ihre Aufgabe als Univerſitätsfach wird im Kampfe gegen das alte Quadrivium natürlich gelegentlich beſtritten oder überprüft[3]), aber ſchließlich hat der Humanismus doch entſcheidend dazu beigetragen, daß der Anſchluß an die Vergangenheit nicht verloren ging. So ſind die Jahre um 1500 für die Geſchichte der Muſik an den Hochſchulen von tiefgreifender Bedeutung geworden. Aber dann, ſchon von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, beginnt der akademiſche Muſikunterricht zu veröden. Es gibt bald keine Muſikprofeſſuren mehr im Sinne des bisherigen Lehrbetriebs, nur noch ein ſtudentiſches Muſikleben. Erſt mit den Univerſitätsgründungen des 19. Jahrhunderts kommt die Frage der Muſik als Hochſchulfach wie-

[3]) Das geſchieht etwa in den 1494 in Mainz erſchienenen Lucubratiunculae bonarum septem artium liberalium des frühverſtorbenen Humaniſten Dietrich Greſemund. Vgl. P. Wagner, Aus der Muſikgeſchichte d. deutſchen Humanismus, Zeitſchr. f. Muſikwiſſ., Jg. 3, 1920, S. 21ff.

der in Fluß. Als erſter außerordentlicher Profeſſor der Muſikwiſſenſchaft erſcheint H. K. Breidenſtein, der ſich 1823 in Bonn habilitiert hatte. Gegen Ende des Jahrhunderts werden dann endlich die Vorausſetzungen geſchaffen, aus denen ſich die gleichberechtigte Stellung der Muſikwiſſenſchaft neben der Kunſt- und Literaturwiſſenſchaft ergab, wie wir ſie heute kennen.

Von dieſer allgemeinen Entwicklung aus geſehen fällt in der Geſchichte der Kölner Univerſität, zumal das die Verhältniſſe der Gegenwart vorbereitende 19. Jahrhundert hier nicht in Betracht kommt, auf die Muſikpflege um 1500 naturgemäß das ſtärkſte Licht. Damit ſei die zeitliche Begrenzung dieſer Arbeit gerechtfertigt. Sie iſt es übrigens auch ſchon inſofern, als ein etwas ſpäterer Abſchnitt in der Geſchichte der Muſik an der alten Kölner Univerſität, die muſikaliſche Wirkſamkeit der Jeſuiten, ſoweit ſie bei den Zuſammenhängen der Dreikronenburſe mit dem Univerſitätsleben nicht überſehen werden darf, bereits erſchöpfend behandelt worden iſt[4]). Ganz allgemein ſei hier daran erinnert, daß jede Unterſuchung der Muſikpflege an den alten Hochſchulen immer ihre ganze Organiſation mit allen Veräſtelungen, alſo auch das, was ſich jeweils in den Burſen und ſonſtigen Vorſchulen abſpielte, berückſichtigen muß. G. Pietzſch hat das neuerdings mit Recht wieder betont[5]) und dann auch gezeigt, was für Arbeiten dieſer Art an Materialgrundlagen zu verlangen ſind[6]). Hier hätte eine quellenmäßig weiter ausholende Behandlung des Kölner Univerſitätsmuſiklebens[7]), der vorliegender Verſuch in keiner Weiſe vorgreifen will, anzuknüpfen. Es mag fürs erſte genügen, wenn ſich einmal die wichtigſten Tatſachen, ſoweit ſie ſich vorläufig überſehen laſſen, zu einem Bild der Muſikpflege an der Kölner Hochſchule um 1500 runden.

Schon in den erſten Satzungen der Kölner Artiſtenfakultät von 1398 iſt eine Vorleſung über Muſik wenigſtens durch Feſtſetzung der Gebühr von 2 Albus für einen Monat[8]) vorgeſehen[9]): „Musica quoad duas partes“[10]). Wie anderwärts[11]) gehörte auch hier die Muſik zu den Prüfungsfächern des „Temptamens“ für die Magiſtranden[12]). Im übrigen liegt über der Muſikgeſchichte der Kölner Univerſität während des 15. Jahrhunderts ziemliches Dunkel[13]). Soweit man aus den Beſtänden der alten Univerſitätsbibliothek[14]) Schlüſſe auf den Lehrbetrieb ziehen möchte, was jedoch nur ſehr bedingt möglich iſt, wäre feſtzuſtellen, daß Werke über Muſik nicht begegnen. Es erſcheint auch vorläufig kein Name eines Muſikprofeſſors.

Nun wird man ſich unter den Muſikprofeſſoren der alten Univerſitäten nicht durchweg Muſikgelehrte von Fach vorſtellen dürfen, zumeiſt waren es Vertreter der verſchiedenen Fächer, die unter anderem auch über Muſik, genau geſprochen über Musica speculativa laſen[15]). Zu ihrer Sachkenntnis auf muſiktheoretiſchem Gebiet kam im neuen Weltbild der humaniſtiſchen Univerſitätslehrer entſcheidend hinzu, daß man die Muſik jenſeits aller Spekulation, mochte man ihr im Lehramt noch ſo verpflichtet ſein, doch auch als eine Lebensmacht empfand, deren Wirkungen man ſich nicht zu entziehen vermochte. Wer in den Reihen der Humaniſten als Muſikprofeſſor erſcheint, iſt es unter dieſen veränderten Verhältniſſen ſozuſagen auf einer höheren Ebene als die Vertreter der ſcholaſtiſchen Lehrergenerationen.

---

4) In mehreren Arbeiten von A. Schmitz, vor allem: Archivſtudien über die muſikaliſchen Beſtrebungen der Kölner Jeſuiten, Arch. f. Muſikwiſſ., Jg. 3, 1921, S. 421ff. Vgl. die bibliographiſche Zuſammenſtellung meiner Studie Muſik und Muſikleben im Rheinland, 2. Rhein. Lit.- u. Buchwoche, 1923, S. 7 u. Rhein. Muſikblätter, Jg. 1, 1924, S. 4.

5) Zur Pflege d. Muſik an d. deutſchen Hochſchulen im Oſten bis zur Mitte d. 16. Jhs., Arch. f. Muſikforſch., Jg. 1, 1936, S. 257ff., 424ff.

6) a. a. O. S. 260f.

7) Man wird freilich für Köln kaum mit einem Quellenreichtum rechnen können, wie er Pietzſch für den Gegenſtand ſeiner Unterſuchungen (Prag, Wien u. Krakau) zur Verfügung ſtand.

8) Dieſe Dauer entſprach wohl der allgemeinen Regel (Pietzſch a. a. O. S. 270).

9) Mehr läßt ſich nicht ſagen. Erfahrungsgemäß (P. Wagner, Zur Muſikgeſch. d. Univ., a. a. O. S. 5 u. Pietzſch a. a. O. S. 260) haben in dieſer Zeit nicht alle angekündigten Muſikvorleſungen auch wirklich ſtattgefunden.

10) Fr. J. v. Bianco, Die alte Univ. Köln, 1, 1856, Anl. S. 71.

11) Th. Kroyer, Die musica speculativa des Magiſter Erasmus Heritius, Feſtſchrift z. 50. Geburtstag A. Sandberger überr., 1918, S. 67. Über dieſen Mathematiker Heritius, der 1488 auch Kölner Student war (Keuſſen, Die Matrikel d. Univ. Köln, 2, 1919, S. 237, 298, 140), neueſtens Pietzſch a. a. O. S. 433.

12) Keuſſen, Univ. Köln, S. 299.

13) In dieſes Dunkel fällt wohl auch kaum ein Licht von den Komponiſtennamen aus den Trienter Codices her, die H. J. Moſer (Einl. z. Liederbuch d. Arnt von Aich, 1930, S. IV) in den Kölner Matrikeln des 15. Jahrhunderts aufgeſpürt hat. Die gewiß verlockende Gleichſetzung erſcheint ihm ebenſo unſicher wie die eines Kölner Studenten Johannes Gmunden, immatrikuliert 1478 mit dem bekannten Wiener Muſikprofeſſor.

14) Die alte Kölner Univerſitätsbibliothek, Jahrb. d. Köln. Geſchichtsver., 11, 1929, S. 138ff. In den dort abgedruckten Bücherverzeichniſſen der Artiſtenfakultät, 1474 beginnend, erſcheint der Nachweis der Zugänge 1474—1542 beſonders lückenhaft.

15) Was Kroyer a. a. O. S. 66f. bereits feſtgeſtellt hatte, wird von Pietzſch a. a. O. S. 272f. erneut beſtätigt: Die Unterweiſung in der Musica practica (Solmiſation, Geſang uſw.) fiel vornehmlich dem vorbereitenden Unterricht der Burſen, Domſchulen uſw. zu. Auf dieſer Grundlage bauten alsdann die Vorleſungen über Musica speculativa als Gegenſtand des Quadriviums in der Artiſtenfakultät auf.

## EHRUNGEN

Der Führer und Reichskanzler hat ſoeben, den Anträgen der Robert Schumann-Geſellſchaft in Zwickau entſprechend, die Aufſtellung der Robert Schumann-Büſte in der Walhalla bei Regensburg genehmigt. Die Aufſtellung erfolgt an des Meiſters 130. Geburtstag, dem 8. Juni 1940.

Bruno Stürmer erhielt den in dieſem Jahre erſtmals verliehenen Muſikpreis der Stadt Kaſſel.

Die Stadt Frankfurt a. M. bereitet zum 70. Geburtstag Hans Pfitzners eine groß-

angelegte Ehrung des Meifters, der dort feine Jugendjahre verbrachte, vor. Das Opernhaus wird im Rahmen einer Hans Pfitzner-Woche das gefamte Bühnenwerk des deutfchen Meifters zur Darftellung bringen, während in zwei Konzerten der Mufeumsgefellfchaft fein kammermufikalifches-, Lied- und orcheftrales Schaffen erklingt.

Der englifche Komponift Ralph Vaughan Williams erhielt den 1937 geftifteten Hanfifchen Shakefpearepreis.

In diefem Jahre wurde wiederum eine Reihe von langjährigen Feftfpielgäften von dem Oberbürgermeifter von Bayreuth mit dem Ehrenblatt der Stadt Bayreuth ausgezeichnet, darunter auch der verdiente Wagner-Forfcher Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther, Roftock, dem für feine Verdienfte um Bayreuth bereits die filberne Bürgermünze der Stadt verliehen worden ift.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Ausfchreibung des Reichsminifters für Volksaufklärung und Propaganda, betreffend die Einfendungen für die „Reichsmufiktage 1939" wird in der Rubrik „Mufikfefte und Tagungen" diefes Heftes bekanntgegeben.

Der Deutfche Sängerbund wird Ende Juni oder Anfang Juli 1939 die 5. Nürnberger Sängerwoche veranftalten und wendet fich in einem großen Aufruf an alle deutfchen Tonfetzer um Teilnahme an der Einfendung von geeigneten Chören. Einfchränkungen hinfichtlich Charakter, Dauer und Art der Werke beftehen nicht. Es find lediglich alle jene Kompofitionen ausgefchloffen, die vor dem 1. Januar 1936 im Hofmeifter-Katalog aufgeführt find und Werke, die dem Prüfungsausfchuß früherer Nürnberger Sängerwochen bereits vorgelegen haben. Manufkripte bzw. gedruckte Werke find bis fpäteftens zum 1. Dezember 1938 in drei Partituren der Gefchäftsftelle des Deutfchen Sängerbundes vorzulegen (Anfchrift bis 30. September: Berlin W 35, Potsdamerftraße 45, ab 1. Oktober: Berlin-Wilmersdorf, Weftfälifche Straße 88). Die Einfendung der Werke kann mit Namensnennung oder aber auch anonym gefchehen, nur muß in letzterem Falle ein begleitender Umfchlag mit gleichem Kennwort die genaue Adreffe des Einfenders für die Rückleitung enthalten. Die Komponiften der angenommenen Werke find verpflichtet, nach Bekanntgabe der Annahme das gefamte Aufführungsmaterial in der benötigten Anzahl dem mit der Aufführung betrauten Verein koftenlos zur Verfügung zu ftellen.

Die belgifche Vereinigung „Quartette belge à Klavier" veranftaltet anläßlich ihres 10jährigen Beftehens einen Komponiftenwettbewerb, an dem fich die Tonfetzer aller Länder beteiligen können. Verlangt wird ein Quartett für Klavier, Violine, Bratfche und Cello in einem oder mehreren Sätzen, Aufführungsdauer 20—30 Minuten. Für die beften Arbeiten ift ein Preis von 8000 und ein Preis von 3000 Frcs. ausgefetzt. Die Arbeiten find bis längftens 1. Oktober an M. l'huissier de Lobel, 14 rue Van Moer Brüffel einzufenden.

Marianne Schech wurde von der ftaatlichen Akademie der Tonkunft zu München mit dem Felix Mottl-Preis ausgezeichnet.

Den ungarifchen ftaatlichen Mufikpreis, in Höhe von 1000 Pengö erhielt der Profeffor am Nationalkonfervatorium Lorenz Kefztler für fein einfätziges Orchefterwerk „Ungarns funkelnder Stern".

Bei dem kürzlich zum Abfchluß gekommenen Internationalen Wettbewerb für Gefang, Klavier und Holzblasinftrumente in Wien traten als befondere Begabungen hervor: Maria von Bartfch-Wien (Gefang), Dietrich Knufik-Eftland (Gefang), Mario Baoiello-Italien (Gefang) und die 14jährige Klavierfpielerin Emma Maria Pafi aus Italien.

Der Genfer Arbeitskreis für Neue Mufik, der fich für die zeitgenöffifche Mufik aller Nationen einfetzt, bittet die Komponiften um Zufendung von Werken zur Prüfung ihrer Aufführungsmöglichkeit. (Cercle de musique contemporaine, Genf, 9 Bourg de Four.)

## VERLAGSNACHRICHTEN

Die gewaltigen baulichen Veränderungen Berlins, befonders im alten Weften, bedingen auch wefentliche Veränderungen im Gefchäftsleben. So war die Mufikalienhandlung Hans Dünnebeil erneut gezwungen, ihr Gefchäftslokal zu verlegen und zwar bezieht fie ab 1. September Haus Nr. 98 in der Potsdamerftraße, Berlin W 35 (zwifchen Lützow- und Ludendorffftraße), Fernruf wie bisher: 21 03 47.

Der Verlag Chr. Fr. Vieweg-Berlin bringt Rudolf Bodes Lieder für eine Singftimme mit Klavierbegleitung in einem Gefamtwerk, das 16

Hefte vorsieht, heraus. Es handelt sich um Lieder nach Gedichten von Eichendorff, Gottfried Keller, Goethe, Hafis, der Droste, Th. Storm, N. Lenau, F. Novalis u. a. Bisher liegen 4 Hefte Eichendorff-, 3 Hefte Gottfried Keller- und 1 Heft Kriegslieder vor.

Die Musikstelle des Vereins für das Deutschtum im Ausland läßt im Verlag P. J. Tonger-Köln eine Sammlung für volksdeutsche Chöre im Ausland unter dem Titel „Wir tragen die Wende" erscheinen, mit deren Herausgabe Prof. W. Rein und H. Gericke betraut wurden.

Das von Otto Didam mit der Neuen Leipziger Sing-Akademie erfolgreich aufgeführte Edda-Oratorium „Voluspaa" des Norwegers David Monrad Johansen wird mit deutscher Textfassung im Herbst bei Kistner & Siegel in Leipzig herauskommen.

Der bekannte Jugend-Musik-Verlag von Georg Kallmeyer-Wolfenbüttel kann in diesem Jahre auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Er überreicht aus diesem Anlaß seinen Freunden ein geschmackvoll ausgestattetes Heft, das über das Streben und über die Arbeit dieser 25 Jahre berichtet. Auch die Bilder des Begründers Julius Zwißler, des jetzigen Alleininhabers Georg Kallmeyer, sowie des alten und des neuen Verlagsgebäudes finden sich in diesem Heft.

*

Dem diesjährigen Septemberheft legt der Verlag Merseburger & Co.-Leipzig einen Prospekt über ein „Neues Notenbüchlein für die klavierspielende Jugend" von Karl Landgrebe bei. — Auf die bekannten Neupert-Instrumente weist ein hübsch ausgestatteter Prospekt hin, der besonders die Klangschönheit der alten Cembalo-Modelle betont.

*

Es wird uns mitgeteilt, daß die durch die schwere und langjährige Krise in der Pianoindustrie 1933 zu einem Vergleich gezwungene C. Bechstein Pianofortefabrik A. G. ihre Reorganisationsperiode am 30. 6. 1938 durch Befriedigung ihrer sämtlichen Gläubiger abgeschlossen hat. Nach erfolgter Abschreibung des bisherigen Aktienkapitals zur Beseitigung der Unterbilanz ist ein neues Aktienkapital von RM 700.000.— geschaffen worden, das von deutscher Bankenseite für die Familie Bechstein bar eingezahlt wurde. Die C. Bechstein A. G. hat daraufhin wieder den gesamten Betrieb von ihrer zum Zwecke der Vergleichserfüllung gegründeten Tochtergesellschaft, der C. Bechstein Pianofortefabrik Betriebsgesellschaft m. b. H., deren Anteilscheine sich stets in ihrem Besitz befanden, mit sämtlichen Aktiven und Passiven sowie der z. Zt. 230 Mann zählenden Gefolgschaft in ihrer altbewährten Zusammensetzung zurückübernommen. Die nunmehr entschuldete C. Bechstein A. G., z. Zt. mit über 60% für den Export beschäftigt, widmet sich übrigens in unveränderter Weise, und zwar in den alten Fabrikationsräumen ausschließlich dem traditionellen Bau ihrer Pianos und Flügel, deren seit Gründung des Stammhauses über 142 000 Stück erzeugt wurden.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Dr. Erich Valentin: Gedanken zu einer großen Tat. Die Richard Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth (Völkischer Beobachter, Berlin, 5. Aug.):

Am 22. Mai, am 125. Geburtstag Richard Wagners, ist durch Erlaß des Führers die Errichtung einer Richard-Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth angeordnet worden. Wenige Wochen später konnte die Öffentlichkeit davon in Kenntnis gesetzt werden, daß diese Bestimmung verwirklicht worden ist. Unter Führung von Dr. Otto Strobel, dem als Wagnerforscher und Herausgeber des Briefwechsels zwischen dem Bayreuther Meister und Ludwig II. bekannten Historiker und Archivar des Hauses Wahnfried, nimmt das Institut seine Arbeit auf.

Der Wunschtraum all derer, die ihre wissenschaftliche und künstlerische Lebensaufgabe darein gesetzt haben, Werk, Leben und Gestalt Richard Wagners zu erforschen und, gleichsam Stein um Stein herantragend, das Bild seiner Persönlichkeit möglichst vollständig darzustellen, ist mit diesem Kulturwerk erfüllt. Das Schaffen der Wagnerforscher hat seinen Sinn erhalten. Ihr Einsatz hat seine Anerkennung gefunden. Wer sich selbst mit all den um Wagner kreisenden Fragen befaßt hat, sei es vom Künstlerischen her, vom Dramatischen, Dichterischen, Philosophischen oder Rassischen, wird vor allen anderen diese des Führers Bekenntnis zu Wagner bedeutsam hervorhebende Tat von ganzem Herzen begrüßen. Denn nun ist jener Mittelpunkt geschaffen, auf den sich die weitverzweigte Wagnerwissenschaft verdichten kann. Sie hat sozusagen ihre Heimat gefunden, die Stätte, unter deren Obhut das, was bisher das Werk einzelner war, in eins zusammengefaßt wird und in stärkster Schlagkraft als vordem den künstlerischen Zielen Bayreuths die wissenschaftlich-weltanschauliche Untermauerung geben kann.

Der Aufgaben sind viele gestellt. Denn die Wagnerforschung als solche ist so alt als Wagners Werk. Manches, was da an Für und Wider schon zu Lebzeiten Wagners geschrieben und gesagt wurde, ist ein Dokument, das es festzuhalten gilt. Mit der Durchleuchtung alles dessen, was mit Wagners Werk und Leben zusammenhängt, ist nur ein Teil dieser Forschungsarbeit getan. Die Universalität Wagners verlangt eine ebenso umfassende Betrachtung aller Erscheinungen und Probleme, die

an ihn ſelbſt herangetreten ſind. Eben darum ſind die Aufgaben der Wagnerforſchung ſo vielſeitig. Es iſt bereits angekündigt, daß als eine der wichtigſten Arbeiten die Herausgabe einer auf neuem, vollſtändigem Material aufgebauten Biographie geplant iſt. Das iſt zu begrüßen, denn es fehlt bis auf den Tag, trotz Glaſenapp, trotz Koch, die Wagnerbiographie, von der man ſagen kann, daß ſie für uns unbedingte Gültigkeit hat. Wir haben heute einmal den zeitlichen Abſtand, um alles genauer ſehen zu können, als Wagners Zeitgenoſſen. Zum anderen ſind uns die Erkenntniſſe die Wagner gelenkt haben, durch unſere eigenen Erkenntniſſe erſt ſo deutlich und klar geworden, daß wir den Anſpruch erheben können, Wagner als erſte richtig zu verſtehen. Das alles, Werk, Leben und Welt darzuſtellen, iſt die vornehmſte Aufgabe der neuen Biographie. Zu begrüßen wäre es, wenn neben ihr noch eine kurze, leicht zugängliche, aber inhaltlich genau ſo grundlegende Biographie als volkstümliches Leſebuch erſcheinen würde. Notwendig erſcheint ebenſo eine Wagnerbibliographie, ein mit Hinweiſen verſehenes Verzeichnis des geſamten Schrifttums über Wagner. Die Verſuche, die einſt Öſterlein, Glaſenapp u. a. gemacht haben, ſind heute längſt überlebt, zumal da das Wagnerſchrifttum ins Unermeßliche geſtiegen iſt, und nicht zu vergeſſen iſt eine gleiche notwendig gewordene vollſtändige Neuherausgabe der geſamten Schriften und Dichtungen Wagners.

Aber nicht nur in dieſer Ganzheit iſt die Wagnerforſchung auf eine neue Ebene geſtellt. Formal: äſthetiſche Unterſuchungen, die den Organismus im Werk Wagners nachweiſen (Lorenz), weltanſchauliche Erörterungen, wie ſie durch Chamberlain und Schemann eingeleitet wurden, politiſche Ermittlungen und Verſuche, Wagner in eine Beziehung zu ſeiner Zeit — oder gegen ſie — zu bringen (Ganzer, Valentin), Ausarbeitung der raſſiſchen Geſetze Wagners — das iſt nur ein ganz kleiner Ausſchnitt aus dem, was in der jüngſten Zeit zu dem ſchon Vorhandenen der Wagnerforſchung gekommen iſt. Und wir werden nicht ſtehen bleiben. Es ſind noch Schätze ungehoben, Schätze, die uns im edelſten Sinne des Wortes bereichern werden, bereichern in der ehrfürchtigen Erkenntnis der Größe Richard Wagners.

Die Bayreuther Forſchungsſtätte hat den herrlichen Auftrag, das, was „Bayreuth“ iſt, durch die wiſſenſchaftliche Arbeit zu begründen und zu feſtigen. Und wenn man die Vielheit all der Dinge betrachtet, die durch Wagners ſchöpferiſche Tat in Bewegung gebracht wurden — von ihm ſelbſt auf den einheitlichen Nenner „Kunſt und Politik“ geſtellt — dann iſt die Forſchungsſtätte, zu deren Wirkungskreis die Unterſuchung eben dieſer Dinge und ihre Zuſammenfaſſung zur Einheit gehören, eine neue „Univerſitas“ aus dem Geiſte Richard Wagners, das heißt zugleich: aus dem Geiſte unſerer Zeit.



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Johann Nepomuk David

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1938 HEFT 9

# Johann Nepomuk David.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

„Gute Zukunft iſt nur möglich auf Grund guter Herkunft." (Wilhelm Pinder, Vom Weſen und Werden deutſcher Formen.)

Das deutſche Muſikſchaffen der Gegenwart, das im erſten Nachkriegs-Jahrzehnt ſo verworren und ergebnisarm ſchien, iſt ſchon ſeit einiger Zeit in einer Klärung begriffen, die berechtigte und ſelbſt höhergeſpannte Hoffnungen nicht nur erweckt, ſondern bereits zu erfüllen beginnt. Verſchiedenartige Strömungen zeichnen ſich immer deutlicher ab, ſie treten in fruchtbare Wechſelbeziehung zueinander; eine erhebliche Zahl ſchöpferiſcher Perſönlichkeiten beſtätigt auch für die Gegenwart ein ausgeſprochenes Kennzeichen der deutſchen Muſik: ihre Vielgeſtaltigkeit, und dies nicht zahlenmäßig, ſondern weſensmäßig begriffen. Stärker als in den Jahrzehnten — auch den Vorkriegsjahrzehnten! — zuvor wenden ſich die beſten unter den Muſikſchaffenden den tiefen, verborgenen Quellen wieder zu, aus denen von jeher die deutſche Muſik ihre tragenden Kräfte gezogen hat. Als auslöſende, mitgeſtaltende Macht wirkt weithin die Tatſache, daß „gute Zukunft nur möglich iſt auf Grund guter Herkunft", wie es der Kunſthiſtoriker Wilhelm Pinder ausdrückt in ſeinem großangelegten Verſuch, die eigentlich deutſche Leiſtung in Baukunſt, Plaſtik und Malerei aufzuzeigen. Und dieſe entſchiedene Hinwendung zu den tragenden, im deutſchen Volkstum verankerten Kräften der Muſik betrifft nicht nur das, was muſikaliſch ausgeſagt wird, ſondern ebenſo das Wie der Geſtaltung, die Wahl der muſikaliſchen Formen und die Art ihrer Behandlung.

Der im dreiundvierzigſten Lebensjahr ſtehende Öſterreicher Johann Nepomuk David (geboren am 30. November 1895 in Eferding a. d. Donau) ſtellt dieſen Typus des ſchaffenden Gegenwartsmuſikers in einer ſehr ausgeprägten, wenn auch durchaus perſönlich bedingten Form dar. Beides, die geiſtige Herkunft wie die eigenſchöpferiſche Leiſtung, laſſen ihn mehr und mehr in den Vordergrund treten, und bereits die bisher vorliegenden Werke ergeben den beſtimmten Eindruck, daß dieſer Komponiſt zu dem Gegenwartsbild des deutſchen Muſikſchaffens entſcheidende Weſenszüge beizutragen hat. Und auf dieſe Werke kommt es hier in allererſter Linie an; denn ſo ſelbſtverſtändlich auch bei David das Werk durch ſeinen Schöpfer bedingt iſt, ſo ſehr gehört er — als Schaffenstypus — zu jenen Erſcheinungen, bei denen ſich das Werk nach ſeiner Vollendung gewiſſermaßen von ſeinem Schöpfer löſt und einer „Erklärung" durch deſſen Lebensumſtände kaum noch bedarf — wie bei Bach oder Bruckner, aber anders wie bei Wagner oder auch bei Goethe, deren Schaffen ſo untrennbar mit ihrem Lebensgang und der beſonderen Lage ihrer ganzen Zeit verbunden iſt. Sobald die endgültige Form eines Werkes erreicht iſt, vernichtet dieſer Komponiſt alle Skizzen und Vorſtufen. Das iſt bezeichnend für ihn; nur das für gültig befundene Werk ſoll von der ſchöpferiſchen Kraft zeugen, die hier wirkend war und die in jeder Beziehung auf das Überperſönliche gerichtet iſt. Man

könnte sich vorstellen, daß spätere Zeiten nur aus diesen Werken, ohne Kenntnis ihres Schöpfers alles Wesentliche herauslesen, wie beim Nibelungenlied, den Stiftergestalten des Naumburger Domes oder auch wie bei Bach, von dessen Leben wir ja auch nur das Notdürftigste wissen.

Diese Einsicht enthebt uns freilich nicht der Verpflichtung, alles beizutragen, was zur Werk- und Wesensdeutung auch aus dem menschlich-zeitlichen Dasein eines künstlerisch Schaffenden dienlich sein kann. Hier, da es sich nicht um eine ausgedehnte Lebensbeschreibung handelt, nur das Notwendigste: Die Stammesherkunft Davids aus dem oberösterreichischen Volkstum (väterlicherseits führt die Ahnenlinie in früheren Geschlechtern auch ins benachbarte Bayern hinüber) ist insofern in seiner Kunst als wirksam anzunehmen, als es sich bei dem Volkstum der Ostmark um einen Vorposten des Deutschtums nach dem Südosten zu handelt. Diese Grenzlage, die immer wieder zu Reibungen und oft schweren Belastungen, aber auch Bewährungen führte, schärft die Instinkte eines Volkstums, schult und stärkt seine seelischen Kraftquellen und erhöht vor allem das Bewußtsein für sie. Dieses grenzlanddeutsche Volkstumserbe schlägt zweifellos durch, wenn die Kunst Davids Wesenszüge deutscher Musik bis zur letzten Möglichkeit gesteigert enthält: Die Tiefe mystischer Seelenhaltung und die strömende Kraft diesseitiger Lebensfreude; das polyphone Gestalten und das Bewältigenkönnen großer Formen. Der Lebensgang Davids hat in seinen Anfängen Ähnlichkeit mit dem seines Landsmannes Bruckner: Das erste Aufwachsen in einer — diesmal allerdings vielköpfigen — Lehrersfamilie; dadurch frühzeitige Berührung mit der Musik. Einige Jahre Chorknabe im Stift St. Florian, das ihm den gregorianischen Choral und die alte a cappella-Literatur nahebringt. Stiftgymnasium Kremsmünster: hier tritt die Instrumentalmusik entschiedener ins Blickfeld; Orchesterinstrumente und die Orgel werden gepflegt. Erste Schaffensversuche! Linz: Reifeprüfung, Betätigung als Organist. Gut genutzte Studienjahre in Wien (Akademie und Universität). Wiederum Linz: Musikalischer Leiter der oberösterreichischen Volksbildungsstelle. Aufführung der Sinfonie „Media vita in morte sumus". Darauf entscheidender Schritt in die evangelische Kirchenmusik: Wels, wo David ein Jahrzehnt zubringt. Nach den Jahren der Gärung hier, abseits von der großen Welt, Jahre der Klärung und Weg zur Meisterschaft als Komponist. Als Leiter eines selbstgegründeten Kirchenchores (Bach-Chor!) sammelt er reiche Erfahrungen als Chordirigent, die ihm später zugute kommen. Langsames Bekanntwerden als Orgelkomponist durch die unermüdliche Werbung Friedrich Högners. Die ersten Werke erscheinen im Druck. 1934 Berufung an das Kirchenmusikalische Institut am Landeskonservatorium der Musik in Leipzig. Dieser Schritt in die Ferne erweist sich bald als ein glücklicher: die notwendig gewordene unmittelbare Verbindung mit der großen Musikwelt wird dadurch hergestellt; neben die Unterrichtstätigkeit tritt die Leitung des Kantoreichores am Landeskonservatorium, die ihm in Leipzig bald einen geachteten Namen als Chordirigent einbringt. Vor allem aber faßt er als Komponist hier überraschend schnell Fuß. Bereits zwei Jahre nach der Übersiedelung entscheidet der Uraufführungserfolg der „Partita für Orchester" im Gewandhaus alles Weitere: in Leipzig wie anderwärts bricht sich Davids Konzertmusik großen Stils immer mehr Bahn, und auch die a cappella-Chormusik nimmt von den Thomanermotetten aus ihren Weg in die Musikwelt.

Die besondere Art der „Entdeckung" Davids brachte es mit sich, daß er lange Zeit hindurch zunächst als Orgelkomponist in der musikalischen Öffentlichkeit in Geltung und Anerkennung stand. Ein Organist, Friedrich Högner, wurde als erster Nachschaffender auf ihn aufmerksam und setzte sich mit aller Hingabe — jahrelang als überhaupt einziger — für die Davidsche Orgelmusik ein. Diese Fügung ist insofern auch sinnvoll, als die Orgel im Schaffen Davids eine hervorragende Stelle einnimmt und vor allem bei der Ausformung seines Stils eine wichtige Aufgabe zu erfüllen hatte. Doch ist das Gesamtschaffen Davids vielseitig gerichtet und hat grundsätzlich nur vor der theatergebundenen Musik immer Halt gemacht. Die frühzeitige und auch späterhin als Chordirigent gewahrte enge Bindung an die Vokalmusik gab dem Schaffen einen mächtigen Antrieb. Der jugendliche, angehende Komponist erlebt seine Liedperiode, die eine große Zahl von Sololiedern zeitigt. Sie werden, wie alles Anfängliche, lediglich Entwicklungsbedingte, heute der Öffentlichkeit vorenthalten. Nur die 1912 entstan-

dene Weise zu dem mittelhochdeutschen Liebesliedchen „Du bist mîn, ich bin dîn" lebt in instrumentaler Form weiter; diese schöne melodische Eingebung bildet jetzt im Flötenkonzert das Thema für die Variationen des Mittelsatzes. Das Chorschaffen Davids hat seit seinen Welser Jahren gültige Werke aufzuweisen. Bereits im Jahre 1927, das mit der a-moll-Chaconne auch das erste große Orgelwerk ergibt, entsteht das sechsstimmige „Stabat mater", das auch das erste veröffentlichte Vokalwerk Davids werden sollte. Es folgen (bisher ungedruckte) motettische Meisterwerke wie die Magdalenenklage „Cur maerore deficis", die Vertonung der Ostersequenz „Victimae paschali laudes" und Guido von Arezzos „Ut queant laxis" in einer wundervollen chorischen Ausdeutung. Die „Kantate nach Worten der Mechthild von Magdeburg" entsteht, die später in Leipzig ihre endgültige Fassung für Solosopran, Oboe und Orgelpositiv erhält. Die Gipfelung des Vokalschaffens der Welser Jahre bildet zweifellos das 1932 entstandene „Ezzolied", ein großes Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester nach jener im 11. Jahrhundert entstandenen Dichtung des Mönches Ezzo von Bamberg, die das Ringen des germanischen Geistes mit der weltanschaulichen Macht des Christentums in einer tiefgreifenden Auseinandersetzung aufzeigt. In Leipzig schließlich gewinnt das Vokalschaffen — wesentlich unter dem Eindruck des Thomanerchores — eine womöglich noch gesteigerte Bedeutung. Die Motetten dieser Jahre, die sämtlich Karl Straube in der Thomaskirche uraufführte, sind auch alle im Druck zugänglich.

Die lebendige Berührung mit dem Musikleben Leipzigs kam in noch höherem Grade dem Orchesterschaffen zugute. Die 1936 uraufgeführte „Partita für Orchester", die den Komponisten mit einem Schlage in das Blickfeld der großformalen Orchestermusik — also einer wesentlich deutschen Form der musikalischen Aussage — einrücken ließ, ist freilich nicht sein überhaupt erstes Orchesterwerk. Am Ende der Wiener Studienzeit steht eine im Jahre 1922 geschriebene Sinfonie in E-dur „Media vita in morte sumus", die im folgenden Jahre eine einmalige Aufführung in Linz erlebte. 1923 schließt sich eine „Symphonie für Kammerorchester" an, die nie aufgeführt wurde. Während des folgenden, in Wels verbrachten Jahrzehnts zeugt nur ein 1927 geschriebenes „Concerto grosso für Streichorchester" von dem weiterglimmenden schöpferischen Drang zur Orchestermusik, der, lange zurückgestaut, dann in Leipzig um so gewaltiger sich Bahn bricht und mit der Partita für Orchester, dem Flötenkonzert, der Symphonie in a-moll und einer weiteren, in der nächsten Gewandhausspielzeit uraufzuführenden Symphonie innerhalb weniger Jahre ein wahrhaft imponierendes Ergebnis zeitigt.

Wesentlich stetiger floß auch schon in früheren Jahren (seit 1925) der Strom des kammermusikalischen Schaffens. Wenn von all diesen Werken der Komponist auch nur das 1928 geschriebene „Trio für Violine, Viola und Violoncello" dem Druck übergeben hat (Uraufführung am 2. April 1936 in der Gewandhaus-Kammermusik), so erhellen ein Klarinettenquintett, drei Streichquartette und zwei Lautentrios durch ihr bloßes Dasein zur Genüge die starken inneren Beziehungen, die David mit der Kammermusik verbinden und die in seinem jüngsten Werk dieser Gattung, dem 1937 entstandenen „Duo concertante für Violine und Violoncello", einen neuen, aber auch neuartigen Ausdruck gefunden haben.

An die innere Lebens- und Entwicklungsgeschichte eines Komponisten, der noch mitten im Schaffen steht, zu rühren ist heikel, da erst ein abgeschlossenes künstlerisches Lebenswerk umfassende Einsichten gestattet. Gerade die ungestüme, erneute Hinwendung zur Orchestermusik, die bei David mit dem Wechsel des Wirkungskreises eintritt, zeigt zur Genüge, daß in einem Schaffenden, solange er schafft, ständig neue Möglichkeiten der Gestaltung ans Licht drängen, daß bisher von der Umwelt nicht gewußte oder im bisherigen Werk nur angedeutete Wesenszüge überraschend hervorbrechen können oder auch neuartige Ganzheiten bilden. So haben Aussagen über die innere Lebensgeschichte eines noch Schaffenden mit aller Zurückhaltung zu geschehen; sie haben in erster Linie von den für gültig befundenen Werken auszugehen und die persönlichen Mitteilungen als bestätigende Ergänzung zu nehmen. Diese Werke Davids zeugen zunächst von einem fanatischen Lerntrieb ihres Schöpfers. Die Beherrschung aller Mittel der musikalischen Aussage, vor allem das ungeheure polyphone Können lassen darauf schließen, daß die Kraft, die diese Werke geformt hat, sich erst in langer und mühevoller Arbeit geschult hat. Man kommt zu der Einsicht, daß dieser Schaffende durch den gregorianischen Choral

ebenso hindurchgegangen ist wie durch die reiche Welt des protestantischen Kirchenliedes, daß er einen Josquin und Palestrina ebenso kennt, wie er einen Johann Sebastian Bach genau studiert haben muß. Die Lebensgeschichte dieses Schaffenden bestätigt dies alles, vor allem macht David selbst kein Geheimnis daraus, wie wesentlich die Kunst Bachs für ihn gewesen ist. Kontrapunktstudien zu den Solosonaten; eine Beschäftigung mit der „Kunst der Fuge", die bis zum Auswendig-Kennen dieses Werkes führte; eine Neuordnung und Instrumentierung des „Musikalischen Opfers": diese sind wohl die wesentlichsten Merkmale jener Begegnung, die für David in dem Namen „Bach" beschlossen liegt. Schaffenskrisen, die zugleich seelische Krisen sind, können ihm nicht erspart geblieben sein; denn die gärende und fiebrig brodelnde, wenn auch künstlerisch gebändigte Welt der „Symphonie für Kammerorchester" ist durch einen Abgrund getrennt von dem ersten für gültig befundenen Orgelwerk, der strengen Architektonik des c-moll-Ricercare für Orgel vom Jahre 1925. Von diesem Werk führt dann allerdings eine gerade Linie zu der ersten großen Schöpfung, der a-moll-Chaconne für Orgel, die bereits zwei Jahre später entstand. Die Werke sind es, die uns in allererster Linie Aufschluß zu geben haben über ihren Schöpfer und über die Kräfte, deren Träger er ist.

# Die Orgelmusik von Johann Nepomuk David.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Auch wenn im Orgelschaffen Davids die sechs Hefte „Choralwerk" mit ihrer dreiunddreißig polyphonen Durchgestaltungen religiösen Liedgutes nicht vorhanden wären, ließen sich aus dem Bestand der Werke, die auch im thematischen Kern auf den Komponisten zurückgehen, die Hintergründe dieser Musik erschließen. Die zahlreichen Orgelwerke, beginnend mit dem c-moll- Ricercare von 1925 und vorläufig abschließend mit dem „Lehrstück" (Choralwerk VI) vom Jahre 1937, geben sich sämtlich und eindeutig als Äußerungen eines Aussage- und Formungswillens. Sonatisch gestaltete Werke gibt es hier nicht; die an sich mehrdeutige Bezeichnung „Partita" besagt hier „polyphone Variation"; die Bezeichnung „Fantasie" bedeutet alles andere als etwa ein freies, unthematisches Schweifen; die beiden „Fantasien" in e-moll und C-dur sind durchwegs thematisch und aus den nachfolgenden Fugen gewonnen. In der „Fantasia" über das mittelalterliche Lied „l'homme armé" ist die strenge kanonische Führung gestaltendes Element. Ob Toccata, Passamezzo, Präambel oder Präludium vor einer Fuge: das Vorderglied ist thematisch eng verkettet mit der anschließenden Fuge. Alle Kunst der thematisch-polyphonen Arbeit, auch wenn sie mit letzter Folgerichtigkeit und ungeheurem Können gehandhabt wird, dient dem Thema, oder vielmehr dem, wofür dieses Thema Symbol ist. Im „Choralwerk" (auch in den beiden Orgelwerken über die gregorianischen Hymnen „Pange lingua" und „Veni creator spiritus") ist dieser „dienende" Charakter selbst der weitestgetriebenen polyphonen Kunst noch offensichtlicher, da die Themen — eben die Choräle — ja schon vom Wortgehalt her ihre religiöse Wertigkeit deutlich werden lassen. Doch ob an dem Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" eine Kanonkunst entwickelt wird, die schließlich die figurierte Choralweise fünfstimmig übereinandertürmt; ob das „Lehrstück" über den Choral „Christus, der ist mein Leben" Kanons verschiedener Stimmigkeit im einfachen und doppelten Kontrapunkt, in gerader Bewegung und in der Umkehrung, einen Spiegelkrebskanon, eine Fuge über dem Choral als Chaconnenbaß entwickelt; ob die a-moll-Chaconne das Thema in einer mächtigen Kette von dreißig Variationen abwandelt; ob Präambel und Fuge in d-moll in dem schlichten Thema geradezu phantastische Möglichkeiten polyphoner Formung zu entdecken wissen: Dem Thema, sei es nun bereits vorhandene Weise oder Eigenschöpfung, wird als dem dienenswerten Symbol des Göttlich-Ewigen das Letzte an menschlicher Gestaltungskraft gewidmet. Und beide bedingen einander: Der göttliche Seinsgrund, der dem symbolwertigen Thema seine Kräfte mitgibt und der damit auch das Bauwerk durchströmt, das diesem Thema entwächst. Doch dieses Bauwerk wird von einem Menschen gestaltet, mit dem Aufgebot aller individuellen Fähigkeiten, über die er verfügt. Ja sogar das Thema selbst, so sehr es unmittelbares Abbild eines überpersönlichen Seinsgrundes ist, erhält seinen scharfen Umriß durch eben diesen Menschen, der es auf-

stellt. Die gewaltigen religiösen Kräfte, die der Einung mit dem göttlichen Seinsgrund (im Sinne der spekulativen Mystik eines Meisters Eckhart) entspringen, können dauerhafte, von Mensch zu Mensch wirkende Form nur annehmen durch das gestalterische Vermögen einer einmaligen, unwiederholbaren künstlerischen Individualität.

Dieses gestalterische Vermögen ist bei David vor allem gekennzeichnet durch einen ebenso unbändigen wie beherrschten musikalischen Bauwillen. Polyphone Schreibweise erschöpft sich bei diesem Komponisten nicht im Führenkönnen mehrerer selbständiger musikalischer Linien, sondern wirkt sich zumeist aus in der Gestaltung und Erfüllung großer musikalischer Formen. Schon das erste veröffentlichte Orgelwerk, das c-moll-Ricercare, bindet die drei Teile durch enge thematische Verwandtschaft: Der dreistimmige Kanon von I ist in seinem Beginn unschwer als melodische Variante des Fugenthema-Kopfes von II zu erkennen, und die Doppelfuge III bringt in der Oberstimme das Fugenthema II melodisch variiert in Gegenbewegung; sie kombiniert in der Coda außerdem die Unterstimme des Doppelfugenthemas III mit dem Fugenthema II und dessen festen Gegensatz. Der erste große Wurf gelingt diesem musikalischen Bauwillen in der zwei Jahre später (1927) geschriebenen Chaconne in a-moll. Die musikalische Analyse vermag die weit ausgreifende Planung dieses gewaltigen Variationenwerkes aufzuhellen, indem sie nicht nur die Einzelglieder (Variationen) feststellt sowie die Art ihrer Formung, sondern indem sie darüber hinaus den Begriff des „Linienzuges" einführt; sie versteht darunter eine Gruppe von Variationen, die durch ein bestimmendes gestaltendes Element zu einer übergeordneten Einheit zusammengeschlossen sind und die sich dadurch von dem vorhergehenden bzw. nachfolgenden Linienzug deutlich abhebt. Das Werk läßt, nach einer Einleitung, dem Thema 30 Variationen folgen, also 31 Einzelglieder; es ist sinnvoll, die Zählung bereits mit dem Thema zu beginnen, da das Thema mit den drei ersten Variationen durch ein gestaltendes Element zum ersten Linienzug vereinigt ist. Es ergibt sich somit folgender Aufbau:

Einleitung: Bewegungsimpuls aus Nr. 12; Thema stark figuriert in der Oberstimme.

Erster Linienzug: 1—4

Gestaltendes Element: Steigerung der kanonischen Stimmigkeit; Thema und Themakanon zwei-, drei-, vierstimmig.

Zweiter Linienzug: 5—7

Gestaltende Elemente: zweistimmiger Kanon, Steigerung des Bewegungsimpulses.

5: Thema in gleichmäßiger Achtelfiguration zweistimmig-kanonisch.
6: Thema melodisch variiert im zweistimmigen Kanon, dazu zwei freie Stimmen.
7: Thema figuriert im zweistimmigen Kanon, dazu eine freie Stimme.

Dritter Linienzug: 8—12

Gestaltendes Element: Thema jeweils nur einmal mit Steigerung des Bewegungsimpulses.

8: Thema in Achtelfiguration, darüber zwei Kontrapunkte.
9: Thema frei figuriert in Oberstimme, dazu anfangs in 2. Stimme Kanon im komplementären Rhythmus; in 3. Stimme figurative Andeutung des Themas; freier Baß.
10: Thema in der Oberstimme; durch rhythmische Variation Steigerung des Bewegungsimpulses.
11: Thema in der Mittelstimme bei weiterer Steigerung des Bewegungsimpulses durch Sechzehntelfiguration; in Oberstimme Themamotive.
12: Thema akkordisch; stärkste Steigerung des Bewegungsimpulses durch schnelles Zweiunddreißigstel-Laufwerk zwischen und mit der thematischen Akkordik.

Vierter Linienzug: 13—15

Gestaltendes Element: Ein Bewegungsimpuls wird bei der thematischen Figuration durch alle Variationen nur leicht modifiziert durchgehalten; er wird in Nr. 15 durch kanonische Führung „bestätigt".

13: Thema frei figuriert, doch mit stetigem rhythmischen Impuls im Pedal; in den Kontrapunkten mehrfach Thema-Motive.
14: Thema in Mittelstimme frei figuriert; rhythmischer Impuls von 13 leicht belebt.
15: Bestätigung des Bewegungsimpulses durch zweistimmigen Kanon; freie dritte Stimme.

Fünfter Linienzug: 16—18

Gestaltendes Element: Vorwiegend homophone Fassung des Themas in der Oberstimme bei aller Linienführung der anderen Stimmen. Vorhalts- und Durchgangsharmonik. Wendung nach Dur.

Sechster Linienzug: 19—21

Gestaltendes Element: Figurative Bewegungsimpulse.

19: Thema stark figurativ gedehnt in der Oberstimme; in der Mitte kurze kanonische Führung.

20: Thema leicht figuriert und ohne Schluß im Pedal; der figurative Bewegungsimpuls der vorigen Variation wird weitergetragen, jedoch als Kontrapunkt zum Thema im Pedal.

21: Thema in der Oberstimme leicht figuriert; die Energie der Bewegungsimpulse von 19 und 20 wird hier nicht gesteigert — was nicht möglich ist! —, sondern verdichtet und gestaut, dann gelöst.

Siebenter Linienzug: 22—25

Gestaltendes Element: Schnelle Bewegungsimpulse.

22: Thema in Oberstimme in Triolenfiguration mit Terzverdoppelung.

23: Thema um eine Quinte versetzt und figuriert im Pedal; Terzparallelen der vorigen Variation frei weitergeführt, doch als Kontrapunkt zum Thema.

24: Thema frei-gelöst in Oberstimme. Bewegungsimpulse als Zwischenglieder oder Unterbau (Pedal).

25: Thema stark figuriert in der Oberstimme.

Achter Linienzug: 26—30

Gestaltende Elemente: Einzelne Themamotive. Erst hier wird das Thema „zerschlagen".

26: Kopfmotiv des Themas in Sexten als Mittelstimme.

27: Kopfmotiv des Themas im Diskant.

28: Linienspiel, das Themamotive frei zerdehnt oder kurz auftauchen läßt.

29: Kopfmotiv des Themas in Oberstimme; frei-gelöste Fortspinnung.

30: Quartspannung des Themas mit eingeschaltetem Zwischenton in starker Linienverdichtung.

Schlußglied: 31

Thema melodisch leicht variiert und nach Dur gewendet. Kopfmotiv des zweimaligen Terzfalles als „Bestätigung" des Themas.

Im Großen gesehen wirkt der fünfte Linienzug mit seiner vorwiegend homophonen Fassung des Themas als stark gliedernder Einschnitt des Ganzen.

Diese Analyse der größten Orgelchaconne, die David geschrieben hat, wird es ermöglichen, auch den Passacaglien des „Choralwerkes" beizukommen. Die kleine Passacaglia über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (Choralwerk II Nr. 15) enthält acht Glieder und bildet das Thema aus den beiden ersten Choralzeilen. Wieder anders verfährt die Passacaglia über „Wach auf, wach auf, du deutsches Land" (Choralwerk V, Nr. 31). Sie schickt der Passacaglia eine Introduktion mit vier Linienzügen voraus — man analysiere selbst! —, gewinnt das Thema durch Umkehrung der beiden ersten Liedzeilen und enthält fünfzehn Glieder. Einen kühnen musikalischen Baugedanken verwirklicht das „Lehrstück" (Choralwerk VI), indem es in Nr. 12 Chaconne und Fuge zu gleichzeitigem Ablauf zusammenzwingt. Der vollständige, nach Moll gewendete Choral dient als Chaconnenbaß; er wird zum Schluß in sich selbst kanonisch geführt. Darüber erhebt sich die Fuge, die sich hier sehr stark der Engführung bedient.

Als Analysenbeispiel einer Davidschen Fuge samt Einleitungsstück diene uns Praeambel und Fuge in d-moll. Das heißt: der Ausdruck „Einleitung" stimmt hier eigentlich nicht; denn diese Praeambel hat eine der Fuge gleichwertige Aufgabe: das Thema polyphon zu interpretieren, nur anders als die Fuge. Beide Teile stehen völlig und ausschließlich im Dienst

des symbolwertigen Kernthemas, sind also gleichwertig und bilden zusammen die Ganzheit des Werkes, können also auch nur zusammen gespielt werden.

Das Fugenthema wird in der Praeambel als eine Art „Roller" durch schnellere Bewegung intensiviert und zweifach auseinandergefaltet:

1. Abwandlung: Anstieg von der Prim zur Sext, aber darauf nicht Erreichung der Prim durch Ausnutzung der dominantischen Spannung Sext-Leitton zur Prim, sondern „Ausschlag" zur oberen Oktave und von dort über die Sext Rücksinken zur Prim.
2. Abwandlung: Anstieg von der Prim zur Sext, doch dann Ausnutzung der doppelten Leittonspannung Sext-Quint von oben und Sept-Prim von unten; Anstieg zur Quart und Zurücksinken. Diese zweite Abwandlung erfaßt das tonale Kraftfeld des Fugenthemas vollständig.

Demnach ergibt sich folgender Aufbau der Praeambel:

1. Linienzug: Thema in beiden Abwandlungen in gerader und Gegenbewegung.
2. Linienzug: Themakopf imitatorisch mit schließlichem Hinzutritt des ganzen Themas; „Roller" in Vergrößerung und Umkehrung.
3. Linienzug: Themakopf verkürzt als Kanon in Gegenbewegung in den Außenstimmen; rhythmischer Impuls des Themakopfes in den Mittelstimmen. Punktiertes Motiv wird weitergesponnen.
4. Linienzug: Themakopf vollständig gerade und in Gegenbewegung; motivische Kontrapunkte.
5. Linienzug: Erste Abwandlung nahezu vollständig kanonisch; Ausrollen des Achtelimpulses mit motivischen Kontrapunkten.
6. Linienzug: Nochmalige Engführung des Themakopfes in gerader und Gegenbewegung.
7. Linienzug: Beide Abwandlungen des Themas kanonisch in gerader und in Gegenbewegung. Die Fortspinnung rennt sich auf dem Achtelimpuls fest, der vom Kraftfeld des Themas in Viertelnoten kontrapunktiert wird. Akkordische Intensivierung des Themas.

Die Fuge besteht selbstverständlich auch aus „Linienzügen"; doch können wir hier die feststehenden Fachbegriffe „Exposition", „Zwischenspiel" und „Durchführung" verwenden:

Exposition: Thema viermal, doch dreistimmig; zwei feste Gegensätze, von denen der zweite im Verlauf der Fuge die größere Bedeutung gewinnt.

Zwischenspiel: Thema und beide Gegensätze gerade und in Umkehrung in verschiedenen Kombinationen (zu Beginn 2. Gegensatz zweistimmig-kanonisch über Thema!).

Durchführung: Engführung: Thema gerade und in Gegenbewegung im zweistimmigen Kanon; dazu Gegensatz 2; alles doppelt so schnell wie ursprünglich. Im weiteren Fortgang motivische Arbeit mit Gegensatz 2.

Die konzentrierte thematische Arbeit geht sofort über in eine weitere ausgedehnte

Durchführung: sie reiht Engführung an Engführung; Thema gerade und umgekehrt, in der Verkleinerung ebenfalls gerade und umgekehrt. Schließlich verdichtet sich die Stimmführung zu einem vierstimmigen Doppelkanon, der das Thema gerade und in der Verkleinerung gerade und umgekehrt bringt. Gegen Ende der Fuge gewinnen thematische Fortspinnungen Raum; die Schlußbekräftigung des Themas geschieht im Pedal.

In jedem fugischen Orgelwerk Davids ist die Aufgabe, den Herrschaftsbereich des Fugenthemas bereits in dem Stück vor der Fuge aufzuzeigen, andersartig gelöst. Bei dem begrenzten Raum, der hier zur Verfügung steht, muß es der Eigenarbeit des Musikers und Musikfreundes überlassen bleiben, den Aufbau jedes Werkes selbst zu finden. Mit den gewohnten Mitteln der musikalischen Analyse und dem hier aus der Sache selbst abgeleiteten Begriff des „Linienzuges" wird ihm das jederzeit möglich sein. Denn so kunstvoll die Davidschen Werke sind: sie sind klar und ohne Künstelei und bedürfen nur des guten Willens, um erfaßt zu werden.

Der Kanon iſt geſtaltendes Element bei den meiſten Werken des „Choralwerks". Auch die Fantaſie über „L'homme armé" wird von der kanoniſchen Kunſt getragen, die ſich an der Weiſe meiſterlich erprobt.

Im Druck erſchienen folgende Orgelwerke Davids (ſämtlich im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig): Ricercare c-moll; Chaconne a-moll; Paſſamezzo und Fuge g-moll; Toccata und Fuge f-moll; Zwei Hymnen: „Pange lingua" und „Veni creator"; Fantasia super „L'homme armé"; Praeambel und Fuge d-moll; Zwei kleine Präludien und Fugen a-moll und G-dur; Zwei Fantaſien und Fugen e-moll und C-dur; „Choralwerk" Heft I bis VI. — Ferner in Günther Ramins „Organiſtenamt" Band III: Ricercare (fünfſtimmig).

# Die Orcheſtermuſik von Johann Nepomuk David.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Zweifellos hat ſich der muſikaliſche Bauwille Davids vor allem an den Orgelwerken zu jenem meiſterlichen Bauenkönnen geſchult, das dann auch zu einem entſcheidenden Merkmal der Orcheſtermuſik dieſes Komponiſten wurde und ihn zur Erfüllung der ſinfoniſchen Großform befähigte. Dies und die polyphone, linienhafte Verarbeitung der Themen iſt allerdings das Einzige, was die Orcheſtermuſik mit der Orgelmuſik gemeinſam hat, und das deshalb, weil dieſe Geſtaltungsweiſen für das Davidſche Schaffen überhaupt gelten. Wie die Orgelwerke völlig aus dem Klang der Orgel heraus empfunden ſind, ſo erweiſen ſich die Orcheſterwerke als völlig dem Klang des Orcheſters entwachſen. Lediglich bei der Choralpartita „Nun freut euch, lieben Chriſten g'mein" für Blechbläſer und Pauken (1937) iſt eine ſtarke Verwandtſchaft zum „Choralwerk" hin nicht zu verkennen, ſo ausgeſprochen dieſe vier Sätze auch wiederum Bläſermuſik ſind. Die einleitenden Takte bauen ſich motiviſch auf der Doppelquart des Choralkopfes auf, es folgt die Choralweiſe in ſchlichter Harmoniſation. Das folgende Stück führt die Weiſe zweiſtimmig-kanoniſch über zwei freien Stimmen; der Oſtinato des dritten Teils, der die Choralweiſe in die Dreizeitigkeit verſetzt, beſteht nicht nur aus der Paukenfigur, die den doppelten Quartſchritt des Choralkopfes heranzieht, ſondern er vereinigt eben dieſe Figur mit allen Bläſerſtimmen außer der Poſaune zu einem wahren Oſtinatokomplex, die einleitenden Takte des Schlußſatzes gründen ſich wiederum auf den Quartſchritt des Choralkopfes, die Schlußſteigerung des Ganzen geſchieht durch einen dreiſtimmigen Kanon, der die Choralweiſe in der erſten Trompete in der Vergrößerung führt. Bezeichnenderweiſe zieht der einzige Verſuch Davids, Orgel und Orcheſter zu vereinigen, ebenfalls das Blasorcheſter heran, und zwar in dem 1931 geſchriebenen, ungedruckten Werk „Introitus, Choral und Fuge in c-moll über ein Thema von Anton Bruckner für Orgel und Bläſer". Geſtattet doch der in ſich beſonders geſchloſſene Blechbläſerklang ein klares kontraſtierendes Abſetzen vom Orgelklang, dadurch völlige Wahrung des eigentlichen Charakters der Orgel und dennoch eine Schlußgipfelung, die beide Klangkörper machtvoll zuſammenführt; die innere Einheitlichkeit des Werkes iſt dadurch gewährleiſtet, daß die Thematik des Orgelparts auf das in den Bläſern liegende Brucknerthema hin entworfen und durchgeführt iſt.

Ein letzter Zuſammenhang mit der Orgelmuſik iſt bei der „Partita für Orcheſter" noch inſofern gegeben, als der zentrale Satz dieſes Werkes, die Spiegelkrebsfuge, urſprünglich als Orgelfuge entworfen war. Doch wuchs ſich dieſer ſinngebende Kern bald zu jenem großartigen Werk aus, das nun in ausgeprägter Weiſe Orcheſterwerk iſt und ſich durch Wollen, Vollbringen und ſeeliſche Hintergründigkeit ſofort neben die großen Leiſtungen der deutſchen Inſtrumentalmuſik ſtellte. Dem Fernerſtehenden konnte dieſes plötzliche, fertige Hervortreten als Orcheſterkomponiſt wohl überraſchend erſcheinen; doch läßt eine genauere Kenntnis des Davidſchen Lebens- und Schaffensganges dieſes Werk durchaus als notwendig abſchließendes Glied einer langen Entwicklung ſehen. Die Herrſchaft über das Orcheſter hat ſich David ſchon während ſeiner Wiener Jahre angeeignet. Denn mögen die Symphonie „Media Vita" und die „Kammerſymphonie" aus den Jahren 1922/23 auch einer früheren Stufe des Schaffens angehören: Über die Klangmittel des Orcheſters verfügt ihr Komponiſt bereits

ebenſo ſicher wie er die große ſinfoniſche Form zu bewältigen weiß. So konnte die erneute, 1934 einſetzende Beſchäftigung mit der großformalen Konzertmuſik auf die früher erworbene Beherrſchung der Mittel zurückgreifen. Außerdem iſt aber die „Partita für Orcheſter" die gewaltige Gipfelung jener für David ſo charakteriſtiſchen Geſtaltungsweiſe, die e i n e n thematiſchen Kern durch thematiſche Arbeit zu einem muſikaliſchen Kunſtwerk ausweitet. Die Orgelmuſik war bisher das Betätigungsfeld für dieſe Formkraft; nunmehr wendet ſie ſich der Orcheſtermuſik zu und zeitigt, in großartiger Überhöhung, die „Partita für Orcheſter".

Anläßlich ihrer Uraufführung haben wir dieſe Schöpfung im Januarheft 1937 einer eingehenden Analyſe und Weſensdeutung unterzogen, ſo daß wir hierauf verweiſen können. Völlig zwanglos und eindeutig erſchließt ſich aus dem muſikaliſchen Aufbau die ſeeliſche Haltung dieſes Werkes: dieſes muſikaliſche Bauwerk iſt ein klares und überragendes Zeugnis jener typiſch d e u t ſ ch e n Myſtik, die wohl den göttlich-überperſönlichen Seinsgrund in ſeiner ganzen unermeßlichen Fülle zu erleben vermag, die ihm entſtrömenden Kräfte dann aber in ein Kunſtwerk zu bannen weiß, das auch alle geiſtigen Fähigkeiten des M e n ſ ch e n zur unerläßlichen Vorausſetzung hat; ja dieſe menſchlichen Fähigkeiten werden durch die Seinsform, die ſich im Urgrund eins weiß mit dem Göttlichen, zu Höchſtleiſtungen befähigt. Mit hyſteriſchen Halluzinationen hat dieſe „ſpekulative" Myſtik alſo nichts zu tun, ſondern ſie zeichnet ſich gerade durch geiſtige Klarheit aus, durch eine Betätigung des denkeriſch-logiſchen Vermögens, das ſich in der Architektonik der „Partita" geradezu überwältigend äußert.

Die „Partita für Orcheſter" war derart Gipfelung einer beſtimmten Art der muſikaliſchen Ausſage, daß ein Weiterverfolgen dieſes Weges in der Orcheſtermuſik nur eine Abſchwächung hätte bringen können. Die folgenden Orcheſterwerke Davids, das K o n z e r t f ü r F l ö t e u n d O r ch e ſt e r und die S y m p h o n i e i n a - m o l l geben daher anderen Ausdruckswerten den Vorzug. Wohl ſind auch dieſe Werke wieder thematiſch „gebaut" mit jener zuchtvollen Beſonnenheit, ohne die ein Davidſches Werk überhaupt nicht mehr denkbar iſt. Doch wendet ſich der muſikaliſche Bauwille nunmehr entſchieden der überlieferten ſ i n f o n i ſ ch e n G r o ß f o r m zu (die „Partita für Orcheſter" war ja auch formal ein völlig eigenſtändiges Werk), ſetzt ſich mit ihr auseinander und wird einer ausgeſprochen w e l t f r e u d i g - d i e s - ſ e i t i g e n H a l t u n g dienſtbar. Was im letzten Satz der „Partita für Orcheſter" eingebettet war in das myſtiſche Geſamterleben, wird jetzt beherrſchender Ausdruckswert im g a n z e n Werk: Die köſtliche Lebensfülle des diesſeitig-menſchlichen Daſeins, ihre Vielfalt der Empfindungen wird Weſensgehalt des Kunſtwerks. Wohl ſteht hinter dem Kunſtwerk nach wie vor die Kraft, die der Einung mit dem Göttlichen entſpringt; doch wird dieſer Vorgang nicht mehr, wie in der „Partita", in das Werk ſelbſt einbezogen. Der M e n ſ ch in all ſeiner urſprünglichen Kraft, ſeiner grenzenloſen Fähigkeit im Erleben auch d i e s ſ e i t i g e r Empfindungswerte; der Menſch in der Notwendigkeit ſeines Daſeins: hierfür ſind dieſe neuen Orcheſterwerke klingende Zeugniſſe.

Die Eigenart der ſinfoniſchen Geſtaltung, wie ſie David handhabt, bringt eine dreifach unterſchiedene Verwendung der Themen mit ſich. Wir können feſtſtellen:

1. K e r n t h e m e n. Ein Thema beherrſcht das Werk in allen ſeinen Sätzen; die Themen aller Sätze ſind aus dieſem Thema im Ganzen oder motiviſchen Teilen gebildet bzw. andere Themen ſind kontrapunktiſch auf dieſes Kernthema bezogen. Schon das Fugenthema der „Partita für Orcheſter" war ein ſolches Kernthema; die a-moll-Symphonie verfügt in dem liedhaften Thema des zweiten Satzes über ein Kernthema, das ſeine wirkende Geſetzlichkeit auf alle Sätze erſtreckt.
2. S a t z t h e m e n. Sie ſind thematiſche Grundlage innerhalb eines Satzes. Das Thema im zweiten (Variationen-)Satz des Flötenkonzerts iſt ein Satzthema. — Satzthemen haben bei David die Neigung, zur dritten Gruppe hinüberzuwechſeln:
3. Ü b e r g r e i f e n d e T h e m e n. Sie greifen über den Rahmen eines Satzes hinaus und werden auch in das Gefüge anderer Sätze eingebaut. So wird das Hauptthema aus dem erſten Satz des Flötenkonzerts in die Schlußgipfelung des letzten Satzes eingebaut. Von den Kernthemen unterſcheiden ſich die übergreifenden Themen dadurch, daß ſie nicht thematiſche Grundlage eines ganzen Werkes ſind, ſondern Bauſteine, die an verſchiedenen Stellen eingeſetzt werden.

Von den großen Orchesterwerken Davids setzt sich merkwürdigerweise das Flötenkonzert am schwersten durch. Die — freilich sehr starke — Heranziehung der Polyphonie in einem Solokonzert bereitet dem Verstehen anscheinend Schwierigkeiten, die allerdings nur im Ungewohnten beruhen können. Denn sowohl das genaue Studium des Werkes wie das mehrmalige Hören ergeben einwandfrei, daß die — an sich sehr kühne — Verschmelzung von sinfonischer Konzertform und Polyphonie gelungen ist. Gerade bei einem Flötenkonzert ist ein solches Verfahren auch besonders gut möglich, denn der absolut „einstimmige" Charakter des Soloinstruments bietet das notwendige Gegengewicht zu der mehrstimmig-linienhaften Gestaltung des Gesamtgefüges. Außerdem sind sowohl das Gesangsthema des ersten Satzes wie das Thema der Variationen des zweiten Satzes ganz schlicht-volksliedhaft gehalten, so daß auch von der Thematik her das Gleichgewicht der gestaltenden Kräfte hergestellt ist. Eine Analyse in großen Zügen ergibt folgenden Aufbau des Werkes:

1. Satz: Sonatenform.

Exposition: Hauptthema über Achtelbewegung von Soloflöte aufgestellt, darauf kanonisch im Orchester, Themen-Motive in Solo und Orchester. Zwei Takte nach A stellt Oboe ein übergreifendes Thema auf, das im ganzen Werk wichtig wird.

Gesangsthema zunächst in Oboen, darauf kanonische Führung mit Solostimme und Fortspinnung.

Durchführung: Auftakt vor C. Fuge über Hauptthema mit festem Gegensatz (zuerst in Oboe). Thema in gerader und in Gegenbewegung, auch in Verkleinerung. Solostimme thematisch beteiligt. Gipfelnde Engführung ab E. Überleitung durch Hauptthema und Gegensatz zur Themafiguration ab F, weiterhin im Orchester übergreifendes Thema und Fugengegensatz. Neuerliche Engführungs-Verdichtung des Hauptthemas. Ab H Kombination von Hauptthema-Motiven, schließlich Kombination von Gesangsthema und Hauptthema. Ab I Figuration des Gesangsthemas in der Solostimme. Ab K Überleitung zur

Reprise: Verläuft zunächst wie Exposition, kombiniert aber dann das kanonisch geführte Gesangsthema mit Hauptthema in Solostimme. Rhythmisch variiertes Hauptthema ab N führt zur Kadenz, die beide Themen figuriert (bei O wieder Kombination von Haupt- und Gesangsthema). Coda ab P: Hauptthema-Engführung vierfach: Thema gerade, in Vergrößerung, in Verkleinerung, in Umkehrung; Kopfquart in den Pauken.

2. Satz: Variationenform.

Das liedhafte Thema wird in sieben Variationen durchgeführt. Drei Thema-Motive: Anfangs-Motiv; Mittelmotiv (bei A) und Endmotiv (aufsteigender gebrochener Dreiklang). Themafiguration in Var. 1 und 3, Fortspinnung von Themamotiven in 4 und 5, rhythmische Variation in 6. Das übergreifende Thema wird stark herangezogen und mit dem Variationenthema kombiniert: Var. 2 (Solostimme), 6 (Mittelteil) und 7, hier mit vollständigem Variationenthema und Endmotiv dieses Themas im Fagott. In Var. 3 Kanon zwischen Soloflöte und Klarinette.

3. Satz: Rondoform: A B A C A B A (mit Introduktion und Coda).

Introduktion-Adagio: Nimmt die Thematik von Rondoteil C vorweg! (Übergreifendes Thema, Seitenthema.)

A: Rondothema; drei Thema-Motive werden im weiteren gesondert verarbeitet bzw. kombiniert. Themamotiv-Engführungen!

B: Seitenthema in den Klarinetten, dazu Kontrapunkt der Flöte. Fortspinnung.

A: Umkehrung des Rondothemas.

C: Spiegelkrebs-Doppelfuge in den Orchester-Bläsern; das Doppelthema ist aus dem Rondo-Seitenthema B gewonnen. Darüber die Solostimme meist mit dem übergreifenden Thema, das somit zum zweiten Seitenthema des Rondo wird.

A: Rondothema gerade und in Umkehrung; gegen Ende virtuose Auszierung und Übergang nach

B: erstes Seitenthema, dem sich bald das übergreifende, also zweite Seitenthema des Rondo anschließt.

A: Rondothema und seine Motive mit Fugenthema (= Seitenthema B) aus Rondoteil C. Gegen Ende kurze Solokadenz über Rondothema.

Coda: Schlußgipfelung:
Soloflöte: übergreifendes Thema, zum Schluß Kopf des Hauptthemas 1. Satz.
Orchester: Kopf vom Hauptthema 1. Satz (auch in der Verkleinerung). Übergreifendes Thema. Fugenthema aus Rondoteil C, damit auch Seitenthema B.

Innerhalb dieser formalen Gestaltung, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt, kann die Soloflöte alle Spielmöglichkeiten, über die sie verfügt, entfalten, ohne durch die Polyphonie auch nur im mindesten erdrückt zu werden. Auch in der Coda mit ihrer mächtigen Themenballung steht die Flöte klanglich über dem Ganzen.

Beruhte die Architektonik des Flötenkonzerts auf dem Zusammenwirken von Satzthematik und übergreifender Thematik, so geschieht mit der Symphonie in a-moll (begonnen Mitte November 1936, Instrumentation beendet am 31. März 1937) eine erneute und entschiedene Wendung zur Kernthematik. Deshalb bedeutet dieses Werk in der Geschichte der Sinfonie auch etwas Neues. In der übergroßen Mehrzahl aller Fälle wurde die sinfonische Formungsaufgabe satzthematisch gelöst, was ja auch, wie eine reiche Literatur beweist, möglich und vor allem immer wieder von neuem möglich war. Selbst die übergreifende Thematik blieb vor Bruckner auf Einzelfälle beschränkt; denn die Wiederkehr des einleitenden Fanfarenthemas am Schluß von Haydn's Sinfonie „Mit dem Hornsignal" oder die Themenzitate im letzten Satz von Beethovens Neunter Sinfonie waren Ausnahmen, die keine Schule machten. Die große schöpferische Begabung Anton Bruckners als Sinfoniker äußerte sich nun nicht zuletzt darin, daß er die gestalterischen Möglichkeiten der übergreifenden Thematik erkannte und sie in seinem sinfonischen Schaffen weitgehend anwandte, am entschiedensten in seiner 5. und 8. Sinfonie. Die große Themenversammlung am Schluß der 8. Sinfonie ist ja auch zweifellos das Vorbild für die Themenballungen am Schluß der sinfonischen Werke Davids gewesen, nur daß David noch mehr linear baut als sein Vorbild.

Nun wird durch ein Werk unserer Gegenwart, eben durch die a-moll-Symphonie von David, die Formungsaufgabe „Sinfonie" von einer neuen Seite angefaßt, und — was noch wichtiger ist — auf Anhieb gelöst, so gelöst, daß dem sinfonischen Schaffen eine neue, in ihren Auswirkungen noch gar nicht abzusehende Gestaltungsmöglichkeit eröffnet ist. Es geschieht zwar nicht zum allerersten Male, daß die kernthematische Lösung des Sinfonieproblems angestrebt wird, aber zum ersten Male zeitigt ein solcher Versuch ein derart überzeugendes Ergebnis, und damit ist eine neue sinfonische Schaffensweise vorhanden und gerechtfertigt. Diese a-moll-Symphonie ist das erste vollgültige Zeugnis eines neuen Sinfonietypus; sie ist daher in ihrer Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzen.

Die so glücklich bewältigte Schaffensaufgabe der „Partita für Orchester", ein großes Orchesterwerk über ein Thema zu bauen, mag den Komponisten gereizt haben, das gleiche Formungsproblem einmal an der überkommenen Sinfonie zu erproben. Denn so sehr die a-moll-Symphonie kernthematisch bedingt ist, so sehr ist sie auch Sinfonie; sie gehört eindeutig jenem musikalischen Formtypus an, in dem die deutsche Musik seit mehr als anderthalb Jahrhunderten eine Fülle großer Leistungen hervorgebracht hat.

Das Kernthema, das durch die Fortspinnung seines dorischen Kopfmotives einen so ausgeprägten Charakter erhält, ist Thema des zweiten Satzes und wird in jedem anderen Satz jeweils einmal in seiner vollständigen Form gebracht:

Im ersten Satz in der Durchführung ab Buchstabe I als Kanon zwischen erster Trompete und erstem Horn.

Im dritten Satz ab Buchstabe A in gleichmäßigen Achteln in den Hörnern; das Dacapo verlegt das Kernthema, die Klangfarbe variierend, in Oboen und Klarinetten.

Im vierten Satz in der Schlußgipfelung der Coda bei Buchstabe Y in den Trompeten.

Eine Analyse, die vor allem die ausstrahlende, beherrschende Kraft des Kernthemas aufzuzeigen hätte, würde sich folgendermaßen ausnehmen:

1. Satz: Sonatenform.

Expofition: Hauptthema — Gruppe: Takt 1—54

Ia: eigentliches Hauptthema, gewonnen aus dem Kopf des Kernthemas (dorifche Figur!); wird in feiner endgültigen Form Takt 35—38 aufgeftellt (Trompete!) Am Anfang Kopfmotiv-Fortfpinnung erft zwei-, dann dreiftimmig kanonifch.

Ib: ein zum Hauptthema entworfener Kontrapunkt, der thematifche Bedeutung bekommt; endgültige Form ebenfalls Takt 35—38 (kanonifch!), erftmalig bei Buchftabe A, hier noch ohne Schlußmotiv des doppelten Quartfalls. Ib übergreifendes Thema, da im 4. Satz zweites Seitenthema des Rondos!

Außerdem zieht fich der Schluß-Doppelquartfall von Ib als Oftinato-Motiv durch die ganze Hauptthema-Gruppe, auch in Gegenbewegung und doppelt fo fchnell (Flöten!), in Vergrößerung Takt 33/34. Betonung des Kopfmotivs ab Takt 35, in Vergrößerung Takt 39ff. (Baß!).

Seitenthema: 55—110

II: An die leittönig verftärkte Oktavfpannung des Kopfmotivs fchließt fich der doppelte Quartfall aus Ib an, wodurch motivifche Verwandtfchaft zur Hauptthema-Gruppe hergeftellt wird. Fortfpinnung in Achteln. Ab Buchftabe C kanonifche Führungen von II, auch einzelner Themamotive! II auch übergreifend, da Kopf = Seitenthema I im 4. Satz.

Durchführung: 111—249

(wir wenden hier den aus der Orgelmufik gewonnenen Begriff des „Linienzuges" an!)

1. Linienzug: Ia und Oftinato-Motiv. 111—126
   Kanonifche Fortfpinnung des Themakopfes, zuerft in Umkehrung. Stimmigkeits-Steigerung. Zerdehnung des Oftinato-Motivs zu einer Quintfolge in dreifacher Wertigkeit (Takt 123).
2. Linienzug: Ib und Oftinato-Motiv. 127—160
   Endfteigerung durch Doppelquartfall zu Streichertriller. Oftinato-Rhythmus in Glockenftäben.
3. Linienzug: Ib und II. 161—172
4. Linienzug: Kernthema, II und neuer Kontrapunkt. 173—236
   Zunächft Doppelkanon: Kernthema und II, dazu ein neuer Kontrapunkt.
   Dreifacher Kanon: Kernthema, Kopfmotiv von II, Kopfmotiv Kernthema.
   Doppelkanon: Kernthema, II, dazu der neue Kontrapunkt. II kanonifch, am Ende Kopf von II.
5. Linienzug: Oftinato und Ib. 237—248
   Ib gerade und in Umkehrung. Überleitung zur Reprife!

Reprife: 249—316

Verlauf wie Expofition, doch mit Linienverdichtung in Hauptthema-Gruppe und erheblicher Verkürzung des Seitenthema-Teils.

Coda: 317—356

Ia (in Umk., dann gerade) mit II und Doppelquartfall (in Umk. und gerade). Ab Q Kopfmotiv Ia in doppelter Wertigkeit, Doppelquartfall gedehnt in Harfe und Baßinftr. Ab Takt 345 Ia, Ib u. Kopfmotiv Ia; ab Takt 349 Kopfmotiv Ia und Doppelquartfall (auch in Vergrößerung: Holzbläfer).

2. Satz: Variation.

Dreiteilig. Der 1. Teil (Takt 1—44) wird in Takt 45—84 polyphon variiert; im dritten Teil (85 bis Schluß) noch ftärkere polyphone Variation des Kernthemas.

An das Kernthema fchließt fich ab Takt 13 eine freie melodifche Fortfpinnung an (Fag.), die jedoch durch den typifchen Fall der erften drei Noten des Kernthemas mit diefem verwandt ift. Ab B Umkehrung des Kernthema-Kopfmotivs und deffen Fortfpinnung. Der Kanon ab Takt 37 nimmt den Kontrapunkt vorweg, der dann in der Variation ab D im dreiftimmigen Kanon über dem enggeführten Thema erfcheint. Dritter Teil führt das Kernthema in Gegenbewegung und Vergrößerung.

3. Satz: Bogenform ABA

A: Das Kernthema-Kopfmotiv der ersten drei Noten wird durch die untere Oktave unter Umgehung des Leittons, der dann im Kopfmotiv selbst liegt, „aufgeladen“ (die diatonisch ansteigende Quintfolge wird als Impuls im weiteren Verlauf wesentlich); das so entstandene Scherzo-Thema ist jedoch als Kontrapunkt zum Kernthema entworfen, das ab Buchstabe A in gleichmäßigen Achteln von den Hörnern gespielt wird, unter ständiger Kontrapunktierung durch das Scherzo-Thema. Ab B Kernthema Kopfmotiv als Kanon in doppelter Wertigkeit, darauf wiederholen die Holzbläser den Schluß des Kernthemas, in den Streichern Scherzo-Thema und sein Sechzehntel-Impuls. Das gleiche Spiel in ähnlicher Form: Kernthema-Kopfmotiv diesmal gerade-kanonisch, Schluß des Kernthemas in den Trompeten.

B: Die gleichmäßigen Achtel des Kernthemas wirken hier als rhythmischer Impuls in dem Violoncell-Ostinato nach; darüber Kontrapunkte der Holzbläser.

A: Thematische Verdichtung vom Kernthema aus: Das Dreitöne-Kopfmotiv, das auch zur Bildung des Scherzo-Themas diente, tritt ab Buchstabe F in Harfe und Baßinstrumenten als Ostinato auf. Kernthema diesmal in Holzbläsern und Bratschen, außerdem aber leicht variiert und gedehnt in den Hörnern, wodurch ein freier Kanon in der Vergrößerung entsteht und sich ab Buchstabe G eine weitere kernthematische Führung in den Trompeten nötig macht (anfangs Kopfmotiv in Umkehrung!). Dazu ständig das Scherzo-Thema bzw. sein Sechzehntel-Impuls.

4. Satz: Rondo.

A: Aufstellung des Rondo-Hauptthemas in 1. Violine, anschließend in Flöten. Hauptthema-Kontrapunkt a in Oboen und Klarinetten. Die Hörner zeichnen das Intervallgerippe vom ersten Teil des Hauptthemas kanonisch nach.
Die sofort folgende Wiederholung führt das Hauptthema bereits kanonisch und stellt außerdem in Streichbässen und Fagott den Hauptthema-Kontrapunkt b auf. Die zweite Wiederholung bringt Hauptthema kanonisch, dazu Kontrapunkt b. 1—24

B: Rondo-Seitenthema I: übergreifend, da Kopfmotiv dem des Gesangsthemas aus dem ersten Satz entspricht: leittongespannte Oktave und Doppelquartfall. Die Weiterführung bringt den Doppelquartfall auch im Kontrapunkt der Violinen und in der Harfe. 25—40

A: Der erste Teil des Rondo-Hauptthemas hat Kontrapunkt a, der zweite Kontrapunkt b in Umkehrung bei sich. Die Weiterführung ab Buchstabe D zieht als Kontrapunkt auch den intervallisch zerdehnten Kopf des Kernthemas an sich. 41—56

C: Rondo-Seitenthema II: übergreifend, da rhythmische Variation des Themas Ib aus dem ersten Satz. Auch hier also wieder der Doppelquartfall wie in Seitenthema I, diesmal als Schlußmotiv.
Fugierte Durchführung; Hauptthema-Kontrapunkt b in einer intensiveren Form (Anstieg zum Triller) als fester Gegensatz zum Fugenthema = Seitenthema II.
Exposition, Zwischenspiel mit Themakopf, dann Engführungen, die Thema wie Gegensatz gerade und in Umkehrung bringen. 57—104

A: Beginn der steigernden Themenballung, die bis zum Schluß des Satzes anhält.
Hauptthema (1. Teil) kanonisch mit Kontrapunkt b in der Form des Fugengegensatzes zu Seitenthema II. Darauf Doppelkanon: Hauptthema und Seitenthema II, wieder mit Fugengegensatz. 105—120

B: Seitenthema I (ganz oder Teilmotive) kanonisch vorherrschend, dazu ab Buchstabe K: Dreitöne-Kopfmotiv des Kernthemas, Quartfall beider Seitenthemen in den Holzbläsern, Seitenthema II in der Vergrößerung. Ab Buchstabe M: Seitenthema II mit seinem Fugengegensatz. In den letzten Takten zweimal das Kopfmotiv von Seitenthema II. 121—164

A: Hauptthema mit Kontrapunkt b in Form des Fugengegensatzes zu Seitenthema II.
Hauptthema mit Kontrapunkt a zur ersten Hälfte, Kontrapunkt b zur zweiten Hälfte.

Ab Buchſtabe O Engführung des Hauptthema-Kopfmotivs (auch in Umkehrung), dazu Kopfmotiv des Kontrapunkt a in der Vergrößerung. 165—188

B: Seitenthema I in kurzer polyphoner Durchführung, die am Ende wieder den Kopf des Hauptthemas heranzieht. 189—212

Unter Überſpringung von A ſofort zu

C: Nach Aufſtellung des Themas ſofort Engführung in gerader und Gegenbewegung. Ab Buchſtabe S Zwiſchenſpiel mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas, darauf doppelte Engführung des Fugenthemas in gerader, in Gegenbewegung und in der Vergrößerung. Gipfelung in Motiven des Themas und des Gegenſatzes, durch Fugenthema und deſſen Doppelquartfall Überleitung zur 213—260

Coda: Zunächſt beide Rondo-Seitenthemen, dazu ab Buchſtabe V Hauptthema des erſten Satzes, das bald kanoniſch geführt wird. Ab W Seitenthema II auch in Vergrößerung; hier wie ſchon vorher mit ſeinem Fugengegenſatz. Im weiteren Verlauf tritt das Rondohauptthema hinzu, bis die bei Buchſtabe Y einſetzende Schlußgipfelung, die jede Stimme des geſamten Orcheſters thematiſch führt, folgende Themen übereinanderbaut:

Kernthema (beherrſchend in den Trompeten)
Dreitöne-Kopfmotiv des Kernthemas
1. Teil des Rondo-Hauptthemas
Kopf des Rondo-Hauptthemas
Kopf des Rondo-Seitenthemas I
Rondo-Seitenthema II
Feſter Gegenſatz des Rondo-Seitenthemas II.

Dieſer mächtige ſinfoniſche Bauwille, der Kernthematik und übergreifende Thematik (die übergreifenden Themen der Eckſätze!), vor allem aber die Kernthematik in einer bisher noch nicht erlebten Weiſe zum wirkenden Geſtaltungsgeſetz in der Sinfonie erhebt: er ſchöpft ſein Wollen und Vollbringenkönnen aus einer typiſch deutſchen Verfahrensweiſe des muſikaliſchen Schaffens: aus der Unterordnung eines reichen Gefühlslebens unter die Anforderungen einer großen, ein grenzenloſes Können vorausſetzenden Form und der neuſchöpferiſchen Erfüllung dieſer Form durch eben dieſes reiche Gefühlsleben. So iſt auch dieſe Symphonie, die lebendige Gegenwart iſt und Zukunft bedeutet, nur möglich auf Grund guter Herkunft: durch ihre Verwurzelung im Kraftſtrom der deutſchen Muſik.

Im Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig erſchienen: Partita für Orcheſter; Flöten-Konzert; Symphonie a-moll Werk 18; Nun freut Euch, lieben Chriſten g'mein, Vier Sätze für Bläſer.

# Die Kammermuſik von Johann Nepomuk David.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Das Trio in G-dur für Violine, Viola und Violoncell, das 1928 geſchrieben und als bisher einziges Kammermuſikwerk dem Druck übergeben wurde (erſchienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig), zeigt bereits, wie ſpäter das ſinfoniſche Schaffen, eine ſtarke Durchdringung der vierſätzig-ſonatiſchen Form mit polyphonen Geſtaltungsweiſen. Auf dem Boden der Kammermuſik hat ſich alſo offenbar die Auseinanderſetzung zwiſchen Polyphonie und vierſätziger Sonatenform zunächſt vollzogen; ſomit fällt auch von dieſer Seite ein klärendes Licht auf die Tatſache, daß in den ſpäteren ſinfoniſchen Werken die Verſchmelzung von Polyphonie und ſonatiſcher Großform von Anfang an in höchſter Vollendung gehandhabt wird.

Kontrapunktiſche Geſtaltungsweiſe macht ſich im G-dur-Trio durch geſchloſſene polyphone Formen geltend: Der zweite (langſame) Satz iſt eine Chaconne über ein zweitaktiges Thema, und der dritte (Scherzo)-Satz bringt zunächſt das Thema in einer Fugenexpoſition; der als „Muſette" geformte Trioteil läßt das melodiſch leicht variierte Thema um eine Mittelſtimme herum als Kanon in Gegenbewegung und außerdem jede Kanonſtimme in ſich mit einigen melodiſchen Varianten krebsgängig laufen. Der dritte Teil führt das Thema in ſtändiger Oktavbeantwortung weiter, bei thema-motiviſcher Durchſetzung der kontrapunktierenden Stimmen. Kontra-

punktiſche Geſtaltungsweiſe macht ſich aber auch in den anderen Sätzen durch ſtark linienhafte Führungen geltend. Dabei iſt der erſte Satz durchaus in der üblichen Sonatenform gehalten, Hauptthema und Geſangsthema haben das gleiche Kopfmotiv des Quintfalls. Der vierte Satz treibt ſowohl mit dem ganzen Thema wie mit ſeinen drei Teilmotiven ein übermütiges, kontrapunktiſch-kombinierendes Spiel. Knappe Formung und ſchneller Ablauf laſſen die ſcharf geprägten Themen bei aller Kunſt der Verarbeitung eindringlich hervortreten und wirken. Die verſchleierte Stimmung der Chaconne ſteht zu den heiteren Ausdruckswerten der anderen Sätze in einem ſtarken und doch auch wieder ergänzenden Gegenſatz. Den Schluß des Werkes bildet das wiederaufgegriffene Hauptthema des erſten Satzes.

Die Gipfelung der Davidſchen Kammermuſik bedeutet zweifellos das 1937 geſchriebene Duo concertante für Violine und Violoncello, das im kommenden Leipziger Konzertwinter ſeine Uraufführung durch Max Strub und Ludwig Hoelſcher erleben wird. Wie bei den Bachſchen Soloſonaten wird hier jedem Inſtrument das Letzte an mehrgriffigen und polyphonen Möglichkeiten abgezwungen. Die beiden Inſtrumente werden in dieſem dreiſätzigen Werk zu Ausdrucksträgern einer geradezu unheimlich anmutenden Vitalität, und im letzten Satz, einer gewaltigen Chaconne, ſteigert ſich das inſtrumentale Denken und Formen zu einer Kühnheit, die hier, da eine ſo mächtige polyphone Variation den an ſich begrenzten Möglichkeiten zweier Saiteninſtrumente anvertraut wird, umſo deutlicher ihre Grenzenloſigkeit offenbart.

# Die Vokalmuſik von Johann Nepomuk David.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

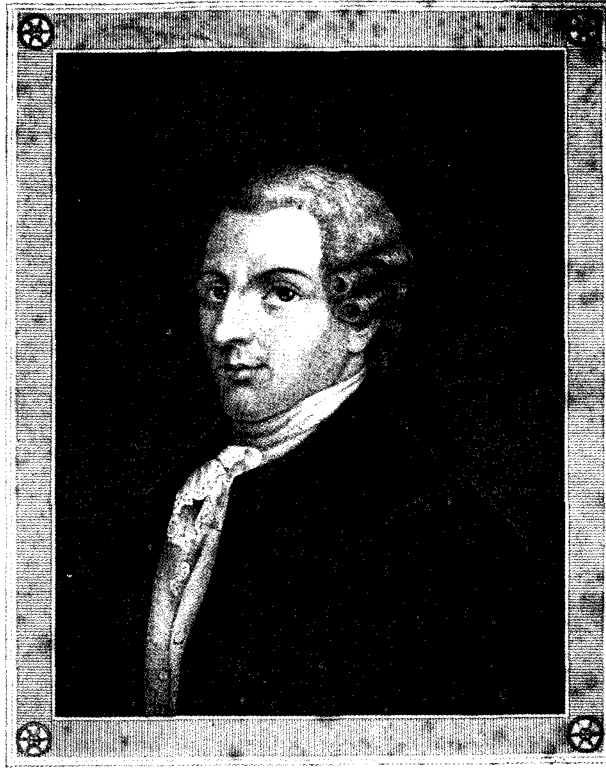
Das Chorſchaffen Davids läßt in ſeinen Ergebniſſen einen deutlichen Abſtand der Leipziger Jahre von der in Wels verbrachten Zeit erkennen. Denn ſofern in dem Welſer Jahrzehnt überhaupt a cappella-Werke geſchaffen werden — es ſind wenige; das Orgelſchaffen ſteht ſichtlich im Vordergrund! —, nehmen ſie textlich wie in der muſikaliſchen Geſtaltung ihren Ausgang offenbar von dem a cappella-Ideal des 16. Jahrhunderts. Die Vertrautheit mit dem proteſtantiſchen Choral, die während dieſer Jahre im evangeliſchen Kirchendienſt und durch ſchöpferiſche Auseinanderſetzung mit ihm in den erſten Heften des „Choralwerks" gewonnen wird, findet ihren Niederſchlag dann erſt in Leipzig, in den drei kleinen Choralmotetten „Nun bitten wir den heiligen Geiſt", „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", „Herr, nun ſelbſt den Wagen halt" und vor allem in dem polyphonen Wunderbau der großen achtſtimmigen Motette „Ex deo naſcimur — in Chriſto morimur — ex ſpiritu ſancto reviviſcimus". (Erſchienen ſämtlich bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.) Dieſe Werke greifen verſchiedentlich nicht nur auf Weiſen zurück, die bereits im „Choralwerk" polyphon durchgeformt worden ſind, ſondern die große achtſtimmige Motette baut in ihren Mittelteil ſogar das Choralvorſpiel „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt" aus dem fünften Band des „Choralwerks" (Nr. 32) ein, um den dreiſtimmigen, die Weiſe in verſchiedener Wertigkeit führenden Kanon mit dem muſikaliſchen Hauptſymbol des Werkes zu kombinieren. Ein weiterer Niederſchlag dieſer Schaffensrichtung iſt die Choralmotette über die Weiſe des Lochamer Liederbuches „Ich wollt, daß ich daheime wär". (Erſchienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Eine Sonderſtellung im Geſamtſchaffen Davids nimmt das „Ezzolied" ein, eine große oratoriſche Schöpfung, die im Jahre 1932 komponiert wurde, unveröffentlicht ſowie unaufgeführt iſt und vom Komponiſten zurückgehalten wird. Es iſt das im Umfang größte Werk, das David bisher geſchaffen hat und vertont jenes Denkmal frühdeutſcher Dichtung, das ein Mönch Ezzo von Bamberg um die Mitte des 11. Jahrhunderts formte; man ſpürt in dieſen Verſen geradezu den heißen Atem dieſer erregten Zeit und das vielfach noch ungefüge Ringen des germaniſchen Geiſtes mit dem Chriſtentum, dieſes Ringen, das ſchließlich zu einem regelrecht „wikingerhaften" Ergebnis kommt: „O crux ſalvatoris, du unſere Segelgerte biſt". Dieſe eigenartige Miſchung von Ergriffenheit und aufgewühlter Kraft iſt auch der Muſik zu eigen, denn ſie häuft mit einer wahren Unerſättlichkeit alle möglichen Formen und Beſetzungsformen zu einem rieſigen oratoriſchen Gefüge. Dabei erreichen ſowohl das architektoniſche

Vermögen des Komponiſten wie der ſeeliſche Tiefgriff letzte Möglichkeiten: etwa in der Paſſacaglia mit Fuge am Schluß des erſten Teils; oder in dem unermeßlichen Jubel des Chores „Da zerſprang der alte Streit", der der Engelsverkündigung in der Weihnachtsgeſchichte entſpricht; in der wahrhaft grünewaldiſchen Realiſtik der Arie „Der Teufel ſchnappte nach dem Fleiſch"; der Schlußchor, eine mächtige Choralphantaſie, ſchließlich weitet ſich zu einem leuchtenden Strom, der im Unendlichen aufzugehen ſcheint. Dieſes Oratorium zeugt als Werk von einem weſentlichen Grundzug, der für die Davidſche Muſik überhaupt gilt: ſie ſetzt ein Jahrtauſend deutſcher Volkstumsgeſchichte voraus. Wenn ſich eine ſchöpferiſche Kraft der Gegenwart an einem dichteriſchen Zeugnis deutſcher Frühzeit derart entzünden konnte, wie dies hier geſchieht, dann doch nur deshalb, weil ſelbſt im Menſchen der Gegenwart, wenn auch vielfach überdeckt, dieſe deutſche Frühzeit noch nachklingt.

Die a cappella-Werke der Welſer Jahre kennzeichnen ſich durch die klangliche Schönheit, die ſich aus der Linienführung wie aus dem Zuſammenklang des alten Chorſtils ergibt; dabei iſt dieſer Stil durchaus nur Anſatzpunkt; denn dieſes Klangideal wird nicht archaiſch nachgeahmt, und die Echtheit, mit welcher der Glaubensgehalt der Texte die Muſik erfüllt, bewirkt die Eigenſtändigkeit dieſer Werke; ſei es in der ergreifenden M a g d a l e n e n k l a g e „C u r m a e r o r e d e f i c i s", ſei es in der O ſt e r ſ e q u e n z „V i c t i m a e p a ſ c h a l i l a u d e s", die zumal den Kampf zwiſchen Tod und Leben großartig-bildhaft geſtaltet, ſei es in G u i d o v o n A r e z z o s „U t q u e a n t l a x i s", das aus den wenigen Sätzen der Dichtung ein mächtiges Gebilde innerlichſter Glaubensmyſtik geſtaltet; ſei es ſchließlich in dem „S t a b a t m a t e r", das von all dieſen Werken das früheſte iſt; es entſtand 1927, im gleichen Jahr alſo wie die a-moll-Chaconne, der erſte große Wurf der Orgelmuſik. Es iſt als einziges dieſer Werke gedruckt (erſchienen bei Anton Böhm & Sohn, Augsburg u. Wien). Die bei aller Tiefe der Empfindung ausgeglichene Schönheit des Geſamtklangs beruht weſentlich auf der Sechsſtimmigkeit, die vielfach alternierend in zwei dreiſtimmigen Chören gehandhabt und im Mittelteil durch kontraſtierende Vierſtimmigkeit abgelöſt wird. Die letzte Verinnerlichung geſchieht am Schluß, da der Text — das Eingehen der Seele ins Paradies — die myſtiſche Einung mit dem göttlichen Seinsgrund muſikaliſch darſtellbar werden läßt, und ſo zeugt auch dieſes Werk wieder von jener myſtiſchen Grundhaltung, die in ſo vielen Werken Davids künſtleriſche Geſtalt angenommen hat.

Die beiden motettiſchen Hauptwerke der Leipziger Jahre, „Ex deo nascimur" und „Ich wollt, daß ich daheime wär" ſind nicht anders zu verſtehen. Iſt in den erwähnten drei kleinen Choralmotetten, die 1935 entſtanden, die Ausdeutung der Choralweiſe noch durchaus vordergründig, ſo unterſtehen in dieſen beiden Werken Text wie Töne ausſchließlich dem Sinn, das Aufgehen der menſchlichen Einzelſeele in der Unermeßlichkeit des überperſönlichen Seinsgrundes Wirklichkeit werden zu laſſen — dies aber wiederum, wie in der „Partita für Orcheſter", dargeſtellt durch m e n ſ ch l i ch e Bedingtheiten und Fähigkeiten. Beide Werke empfangen ihre Hintergründigkeit durch das gläubige Wiſſen darum, daß der Menſch im Leben u n d im Tod in der Fülle des göttlichen Seinsgrundes geborgen ruht, und dieſe Gewißheit ſchafft ſich in der erſten Motette künſtleriſchen Ausdruck in drei mächtigen, durch ein Höchſtmaß polyphoner Kunſt getragenen C h o r a l p h a n t a ſ i e n, in der zweiten Motette durch eine möglichſt konzentrierte polyphone Ausdeutung der Kernweiſe „Ich wollt, daß ich daheime wär". Die Motette „Ex deo nascimur" führt im erſten Teil wie auch im dritten den Choral „Wir glauben all an einen Gott" achtſtimmig-doppelchörig nach Choralzeilen durch, der zweite Teil ſtellt den Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt" in dreiſtimmig-kanoniſcher Führung von dreifach unterſchiedener Wertigkeit als Symbol gläubiger Todesüberwindung auf. Innerlich verbunden ſind alle Sätze durch das Symbol für die Dreieinigkeit Gott Vater, Gott Sohn, Gott Heiliger Geiſt, das im erſten und letzten Teil durch doppelten Quartanſtieg gekennzeichnet iſt, in dem todernſten zweiten Satz jedoch ſchon nach dem erſten Quartanſtieg zurückſinkt und neben dem Choralkanon durch gleichzeitige Durchführung geſteigerte Bedeutung erhält. Das „letzte Wort" behält am Schluß das Dreieinigkeitsſymbol in einer grenzenloſen Steigerung des Ausdrucks auf die Worte „de spiritu sancto reviviscimus"; die Unzerſtörbarkeit des göttlichen Seinsgrundes im Menſchen iſt die letzte Gewißheit, die ſich aus dem Hinabſteigen in den göttlichen Urgrund der



ZFM-Archiv

Der junge Haydn

Nach einem zeitgenössischen Stich



ZFM-Archiv

Maria Anna Mozart

Unbezeichnetes Ölbild um 1770 im Salzburger Mozartmuſeum

Zu dem Auſſatz von Auguſt Pohl: „Maria Anna Mozart"

Seele ergibt. In der Motette „Ich wollt, daß ich daheime wär“, die völlig von der Kernweiſe beherrſcht wird, geſtaltet ſich der polyphone Satz der jeweiligen Textſtrophe entſprechend: Auf die Textworte „Da ich Gott ſchaue ewiglich“ wandert die Melodie „ſchauend“ wie auf Bergesgipfeln von Spitzenton zu Spitzenton verſchiedener Stimmen; auf die Textworte „Wohlauf, mein Seel, und richt dich dar“ überſtürzen ſich die Stimmen förmlich in freudiger Erwartung; beim Hinweis auf das „Daheim der Seele“ ranken ſich die Stimmen in hemmungsloſer Sehnſucht um die ruhig und ſicher dahinſchreitende Kernweiſe; auf die Textworte „Da ſind doch tauſend Jahr als heut“ erſcheint die Weiſe ſymboliſch in der Vergrößerung; auf die Textworte „Was nicht iſt, das ſchätz gar klein“ gleiten die Stimmen faſt weſenlos unter dem leuchtenden, liegenden Ton der Oberſtimme, dem jenſeitigen „Daheim“ vorüber; auf „Ade, Welt“ „fahren ſie dahin“ und am Schluß bettet ſich jede Stimme ein in eine geradezu unkörperlich wirkende Akkordreihe, jede ausdrucksvoll ſingend, und doch auch jede wiederum aufgehend in dem überperſönlichen Seinsgrund.

All dieſe Weſenszüge der Davidſchen Muſik: die Tiefe myſtiſchen Erlebens, das geſtaltungsmächtige Ausſagen dieſes Unſagbaren in gültigen Kunſtwerken und ſchließlich auch das beglückende Ausſtrömen in die Schönheit dieſer Welt und in die vielgeſtaltige Kraft des Menſchen als eines göttlichen Geſchöpfes, wie ſich dies in den letzten Inſtrumentalwerken Davids offenbart: all dies iſt deutſch; all dies iſt nur möglich in einem Volkstum, das ſeine ſeeliſchen Möglichkeiten bis zu grenzenloſer Tiefe und zu unendlicher Vielfalt geſteigert hat.

Gute Zukunft iſt nur möglich auf Grund guter Herkunft.

# Die deutſche Sendung Joſeph Haydns.

(Nach einem auf dem 1. Deutſchen Haydn-Feſt in Bad Ems gehaltenen Vortrag.)

Von H. J. Therſtappen, Hamburg.

Es gibt keinen Zweiten unter den großen deutſchen Meiſtern der Tonkunſt, dem wir ſoviel verdanken und dem wir bis jetzt ſoviel ſchuldig geblieben ſind, wie Joſeph Haydn.

Weniger von den wiſſenſchaftlichen Aufgaben ſoll hier geſprochen werden, die Haydn gegenüber noch der Erfüllung harren, obgleich man immer wieder darauf hinweiſen muß, wie ſehr auch hier noch alles in den Anfängen liegt (ſeit Jahrzehnten in den Anfängen liegt!), von der biographiſchen Forſchung, welche noch keine umfaſſende Ausgabe der Briefe und Tagebücher des Meiſters vorlegen konnte, bis zur Werkerſchließung in der ſeit 30 Jahren höchſt fragmentariſchen Geſamtausgabe und bis zur Werkordnung in einem großen, dem „Mozart-Köchel“ gleichartigen Katalog, von dem gleichfalls nur ganz beſcheidene Anſätze vorliegen. Adolf Sandbergers in jedem Fall hochverdienſtlicher Hinweis auf bis jetzt noch ganz unbekannte Sinfonien, die neuerdings von H. Schultz u. a. begonnenen Neuausgaben kleinerer Konzert- und Kammerwerke, ausſichtsreiche Neubearbeitungen von Opern Haydns laſſen ahnen, wie viel hier noch in Bibliotheken ſchlummert und — zu verſtauben droht. Aber dieſe Beſtrebungen laſſen auch erkennen, daß wir in der Tat am Beginn einer Haydn-Renaiſſance ſtehen könnten, wenn — und das iſt das Weſentliche — die Notwendigkeit dieſer Renaiſſance allgemein erkannt wird, damit ſie nicht das Schickſal einer kurzen Tagesmode erleidet, ſondern in das Bewußtſein aller eingeht und Haydn zum dauernden Beſitz unſeres Volkes macht.

Denn ſelbſt der heute zugängliche Teil von des Meiſters Werk iſt nur in geringſtem Maße im heutigen Muſikleben lebendig und wirkſam. Die mahnenden Hinweiſe eines Kretzſchmar, Heuß, Sandberger, Göhler, die eines Dilthey ſind längſt nicht genug beachtet worden: es mangelt nicht nur an der Kenntnis dieſes unendlich reichen Werkes, es mangelt — was viel ſchlimmer iſt — an der richtigen Erkenntnis und Einſchätzung dieſes Schaffens, das wie kein zweites dazu berufen iſt, im gewaltigen Neuaufbau deutſcher Muſikkultur an entſcheidender Stelle zu ſtehen.

Haydns unvergängliche Leiſtung iſt nicht nur von künſtleriſcher, nicht nur von geiſtesgeſchichtlicher Bedeutung geweſen. So großartig er hier auch als erſter Vollender eines neuen

Inſtrumentalſtiles, als älteſter Vertreter klaſſiſchen Muſikgeiſtes vor uns ſteht, ſo müſſen wir heute, um ſeine ganze Leiſtung zu erkennen, hinzufügen, daß er es war, der zuerſt einen bewußt geprägten gemeindeutſchen Muſikſtil geſchaffen hat, einen Muſikſtil betont völkiſchen Charakters, der ſich ſchließlich an die Geſamtheit der Nation wendet, der in die Gebiete des Sozialen und Organiſatoriſchen übergreift und hier zu Bildungen führt, welche eine nationale Muſikpflege und Muſikkultur in Deutſchland erſt ermöglicht haben.

Wir dürfen nicht vergeſſen, daß alle vorklaſſiſche Muſik, mag ſie uns heute noch ſo umfaſſend, ja grenzenlos erſcheinen, mag ſie in ihren tiefſten Werken noch ſo eindringlich ihr deutſches Weſen verkünden, zu ihrer Zeit begrenzt und beengt war von den ſtreng gezogenen Schranken ihres Daſeins innerhalb kirchlich-konfeſſioneller, geſellſchaftlicher (höfiſcher oder bürgerlicher) und damit auch landſchaftlich-ſtammesmäßiger Kreiſe. Was wir heute unter ſpezifiſch deutſcher Barockmuſik verſtehen — um nur ein Beiſpiel zu nennen —, das iſt ein deutlich abgrenzbarer norddeutſch-proteſtantiſcher Stil, der, ſüdlich von Heſſen-Thüringen abgeſchloſſen, ſich nach Norden bis zu den großen Städten des Nord- und Oſtſeekreiſes öffnet, der vom Weſten (England, Niederlande), Südweſten (Frankreich), endlich auch vom tiefen Süden Italiens her eifrig aufnimmt und mächtige Anregungen verarbeitet, der aber lange Zeit gerade Süddeutſchland und Öſterreich kaum beachtet und der vor allem in ſeinen großen Schöpfungen auch zu keiner Rückwirkung nach dem ſüdlichen Deutſchland gelangt. Ja, ſelbſt die Auswirkung innerhalb ſeines eigenen Kreiſes blieb durchweg aus. Die große innere Welt der Bachſchen Kantaten und Paſſionen kam über die Leipziger Kirchen nicht hinaus, ſeine Inſtrumentalſchöpfungen wurden nur einer geringen Zahl perſönlicher Freunde und Schüler zugänglich. So ſchufen die größten, das heißt aber auch die deutſcheſten dieſer Muſiker ihre Kunſt in heute kaum vorſtellbarer Abgeſchloſſenheit und Einſamkeit. Die Tragik des deutſchen Barockmeiſters beſteht darin, daß er mit ſeinem Kunſtwollen allein ſteht, daß er aufnehmen, in ſich verarbeiten kann, aber daß es ihm nur zu Einzelſchichten ſeines Volkes zu ſprechen möglich iſt. Die Nation muß er — ſelbſt als nur vorgeſtelltes Ziel — entbehren. Das Schickſal G. F. Händels iſt tief bezeichnend für die Lage. Von einem leidenſchaftlichen Willen nach Ausbreitung ſeiner Kunſt beſeelt, deren Grundzug die Verkündigung heldiſch-nationaler Ideale war, muß er ſchließlich eine fremde Nation aufſuchen, deren einheitlicher Aufbau ihm die Vorausſetzungen ſeines umfaſſend gerichteten Opern- und Oratorienſchaffens bieten konnte.

Händel ſtirbt 1759, im gleichen Jahre, in dem Haydn ſeine erſte Sinfonie ſchreibt. Auch Haydn hat ſich mit dem ſpäten Barock, wie er es in Wien antraf, intenſiv auseinanderſetzen müſſen. Dem proteſtantiſchen Norden ſtand hier die katholiſche Kulturwelt der Epoche Maria Thereſias gegenüber, die vor dem geſamtdeutſchen Aſpekt das gleiche Bild provinzieller Abgeſchloſſenheit zeigte. Ihre muſikaliſchen Vertreter huldigten in kirchlichen und theatraliſchen Werken einem lokal gefärbten, aber auch dem Italienertum ſtark verpflichteten Stil. Neben dieſer Ariſtokratenkunſt, deren internationales Gepräge etwa in dem unmittelbar nach Verſailler Muſter erbauten Luſtſchloß Eſterház von Haydns ſpäterem Dienſtherrn zu ſichtbarem Ausdruck kommt, läuft aber auch eine unverfälſchte Volkskunſt öſterreichiſch-wieneriſchen Charakters. Sie findet beſonders in der Muſik, in Tänzen, Freiluft-Serenaden und Singſpielen, unerſchöpflichen Ausdruck.

Aber Haydn verſchreibt ſich nicht einer dieſer beiden Richtungen, er beginnt von Anfang an Volkstümliches und Kunſtmäßiges miteinander zu verſchmelzen. Gewiß, der Ton des Volkes dominiert zunächſt, aber gerade dem Kunſtſtil gegenüber richtet Haydn ſeinen Blick weit über die lokale Tradition hinaus. Schon ſeine erſte Symphonie zeigt die Bekanntſchaft mit der ſüdweſtdeutſchen Kunſt der „Mannheimer", welche im Rahmen höfiſcher Inſtrumentalmuſik Ausdrucksbereiche einer neuen Gefühlsſprache, eines naturhaften Klangerlebens auftaten, und im Aufbruch ſturm- und dranghafter Kräfte die Freiheit der Perſönlichkeit verkündeten, um ſo die Überwindung der ſtändiſchen und konfeſſionellen Gebundenheit anzubahnen.

Auch Haydn erlebt aufs tiefſte dieſen Durchbruch des Individuums, aber während Mannheim ſich ſchließlich in ſeinem Wirkungsbereiche erſchöpft, nur anregende Kräfte zu geben vermag, hat der öſterreichiſche Meiſter unabläſſig weitergebaut. Indem er ſich mit dem ſpäten Erbe des

nordischen Musikreiches auseinandersetzt, vollzieht sich die entscheidende Umprägung seiner Musik zu gesamtdeutscher Geltung.

Denn was Haydn im Erlebnis Ph. Em. Bachscher Sonatenkunst fand, was hier mit höchster Eindringlichkeit zu ihm sprach, war mehr als neuartiges stilistisches Gut, mehr als Bereicherung seiner eigenen Ausdruckswelt, es war norddeutscher Geist, den er nicht als feindlichen Gegensatz erlebte, sondern als tiefe Ergänzung seiner eigenen Kunst auffaßte und verarbeitete. Auch der Norden hat seinen Sturm und Drang, seine Aufklärung, schwerer, wuchtiger und kraftvoller als die südlichen Stämme. Und Em. Bachs reiche Persönlichkeit kommt in der Tat mit beiden Seiten dieses norddeutsch-vorklassischen Geistes in innige Berührung, mit der hochtönend gesteigerten Empfindungswelt eines Klopstock, Herder, Hamann so gut wie mit der scharfen Dialektik eines Lessing, und schließlich auch eines Kant. Verband ihn doch in seiner Hamburger Zeit sogar persönliche Freundschaft mit Lessing und Klopstock.

Em. Bachscher Geist hat Haydn sein Leben lang begleitet, ja man muß von einer dauernden Regulierung und Festigung sprechen, welche Haydns südliches Musikantentemperament von hier aus erfahren hat, deren er immer wieder bedurfte, um zur letzten Höhe seiner Kunst zu gelangen.

Die beispiellose Zähigkeit, in der Haydn seine künstlerische Entwicklung verfolgt, die Kunst- und Lebenshaltung unabhängiger, verantwortungsbewußter Arbeit, die ja schließlich auch tief in seinen Werkstil eindringt und dort als „thematische Arbeit" zum wesentlichen Element seines Stils überhaupt wird — das sind Eigenheiten, welche auf höchster geistiger Ebene eine tiefe Verbindung herstellen zwischen den Lebenswurzeln Haydns im burgenländischen Bauerntum und seinem Lebensziel einer ewigen Pflichterfüllung im nordischen, ja preußischen Geiste. Die Tatsache, daß Haydn zeitlebens, sogar dem eigenen künstlerischen Triebe zum Trotz, „ein treuer Diener seines Herrn" geblieben ist, erscheint von hier aus in einem anderen Lichte, als es sonst wohl geschah, wo man in dieser Beharrlichkeit nur philiströse Enge einer „Bedientenseele" erblicken konnte. Gerade der Gedanke steter Pflichterfüllung — dem Leben wie der Kunst gegenüber — findet sein Gegenstück bei keinem Geringeren als Friedrich dem Großen, mit seinem Königswort aufgeklärter Monarchie, „der erste Diener des Staates zu sein". Sollte Haydn wirklich nur aus äußeren Gründen, wie Pohl (Haydn II., S. 221/222) meint, zum Tode des Preußenkönigs 1786 seine Kantate „Deutschlands Klage" geschaffen haben?

Daß Haydn sich des deutschen Grundzugs seiner Musik klar bewußt war, beweist die an Joseph Weigl gerichtete Briefstelle: „Fahren Sie fort, Liebster Pathe, diesen ächten Stil stets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was ein Deutscher vermag".

Auch die Zeitgenossen haben früh diese Seite Haydnscher Kunst erfaßt. Dafür sprechen J. F. Reichardts Worte aus dem Jahre 1782:

„Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Popularität verbunden als Haydn. Und wenig angenehme und populäre Komponisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat. Es ist äußerst interessant Haydn's Arbeiten in ihrer Folge mit kritischem Auge zu betrachten. Gleich seine ersten Arbeiten, die vor einigen 20 Jahren unter uns bekannt wurden, zeugen von seiner eigenen, gutmütigen Laune: es war da aber da meistens mehr jugendlicher Mutwille und oft ausgelassene Lustigkeit, mit oberflächlicher harmonischer Bearbeitung: nach und nach wurde die Laune männlicher, und die Arbeit gedachter, bis durch erhöhte und gefestete Gefühle auch reiferes Studium der Kunst, und vor allem des Effekt thuenden, der reife originelle Mann und bestimmte Künstler sich nun in allen seinen Werken darstellt. Wenn wir auch nur einen Haydn und einen Ph. Em. Bach hätten, so könnten wir Deutschen kühn behaupten, daß wir eine eigene Manier haben und unsere Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist." (Zitat nach Pohl, II., S. 295.)

Auf dieser Grundlage ist Haydns europäischer Ruhm erwachsen. Die „freie", allerorts verständliche Sprache seiner Instrumentalmusik war in Wahrheit Ausdruck deutschen Wesens. Die zahlreichen Aufträge, welche seinen Ruf immer mehr erhöhten und bis nach Paris, London, Neapel und Cadiz ausbreiteten, bedeuteten letztlich, daß die lange Weltherrschaft italienischer Musik gebrochen war, daß die deutsche Musik ihre Weltgeltung antrat.

Haben wir bis hierher Haydn als Empfangenden betrachtet, so wird er nunmehr immer

ſtärker zum Gebenden. Beides aber vereinigt er in unvergleichlicher Weiſe während jener Jahre, in denen ihn echte Freundſchaft mit dem genialſten Muſiker ſeiner Zeit verbindet, mit W. A. Mozart. Was Haydn hier gab, waren nicht allein künſtleriſche und menſchliche Werte, wie ſie Mozarts ſchönes Wort zuſammenfaßt: „Keiner kann alles, ſchäckern und erſchüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut als Haydn." Es war auch jener „ächte", gearbeitete deutſche Stil, den Mozart in des älteren Meiſters Muſik fand und der ihn reif machte für die große Auseinanderſetzung mit den norddeutſchen Werken der beiden Bachs und Händels um 1785, welche der reifen Kunſt Mozarts ihr letztes, eigentlich deutſches Gepräge geben. Und als Leopold, der Vater, mit rührendem Stolz von ſeinem Zuſammentreffen mit Haydn in Wien die Anerkennung berichtet, die Haydn der Kunſt Wolfgangs gezollt hat: „Ich ſage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn iſt der größte Komponiſt, den ich der Perſon und dem Namen nach kenne; er hat Geſchmack und die größte Kompoſitionswiſſenſchaft" — da iſt dieſer Stolz vom Bewußtſein getragen, daß es das Urteil eines Meiſters war, der als zuhöchſt Berufener, als wahrer Praeceptor Germaniae Musices vor ihm ſtand.

Aber Haydns Sendung iſt nicht damit erſchöpft, einen gültigen deutſchen Inſtrumentalſtil geſchaffen zu haben, deſſen Grundprägungen in Sinfonie und Streichquartett bis heute beſtehen. Als er gleichſam zu perſönlicher Beſtätigung ſeines Weltruhms die Reiſen nach England unternimmt, trifft ihn das Erlebnis eines großen Händelfeſtes in London. Die rieſige Zahl Mitwirkender, welche die Weſtminſter Abtey erfüllt, ſteigert dieſe Oratorienaufführungen zum nationalen Ereignis. Nicht ein Kirchenchor, nicht eine Hofkapelle haben ſich hier zuſammengefunden, ſondern ein ganzes Volk, Künſtler und Laien, werden in Erlebnis und Ausführung des muſikaliſchen Werkes zuſammengefaßt. Und hier muß es Haydn wie eine Viſion überkommen ſein, daß er von der abſtrakten Welt ſeiner Sinfonik, die ihm ſchon längſt als Welt „moraliſcher Charaktere" galt und die durch ihre Ideenkraft wirken ſollte, weiterſchreiten konnte in die Welt des gegenſtändlichen Wortes, daß er hier aber auch die Möglichkeit beſaß, die Hörgemeinſchaft ſeiner Inſtrumentalwerke zu einer aktiven Muſiziergemeinſchaft großen Stils zu erweitern. Das ungeheure Echo, welches Haydns Oratorien im erwachenden deutſchen Bürgertum der Jahrhundertwende fanden, läßt erkennen, welch' tiefem Bedürfnis dieſe Werke entſprachen. Was noch wenige Jahrzehnte vorher undenkbar geweſen wäre, erfüllt ſich ſeit 1800 in ſteigendem Maße: Tauſende von Hörern ſtrömen allerorts hinzu, wo die „Schöpfung" oder die „Jahreszeiten" aufgeführt werden, in ihren Zeichen entſtehen die großen Chorvereine und Muſikfeſte, welche die deutſche Muſikkultur des 19. Jahrhunderts tragen. Und auch die Neubelebung Händelſcher und Bachſcher Chorwerke, eine der großen Aufgaben des neuen Jahrhunderts, iſt erſt durch den Anſtoß ermöglicht, der von Haydns Altersſchöpfungen ausging. Sie haben die neuen Vorausſetzungen geſchaffen, welche der Barockmuſik großen Stiles ihren innerlich veränderten, national beſtimmten Lebensraum ſchenkten.

Die ſchöpferiſche Kraft der Haydnſchen Muſik verlief in dieſer Richtung, das zeigt am ſinnfälligſten die Erweiterung ſeiner öſterreichiſchen Kaiſerhymne zum Nationalliede aller Deutſchen.

Eine weitere Folge des Zuſammenwirkens aller Stände in Haydns Chorwerken waren auch die menſchenfreundlichen Aufgaben, welche ſie erfüllten. Es wurde Brauch, dieſe Oratorien zu Wohltätigkeitszwecken aufzuführen, zugunſten der Armen, Witwen und Waiſen. Überall, wo es Not zu lindern galt, wählte man vorzugsweiſe dieſen Weg der Hilfe. Haydn hat mit Genugtuung dieſe Wirkung ſeiner Kunſt verfolgt, er pflegte ſich die ſehr beträchtlichen Summen aufzuzeichnen, welche in Wien und an anderen Orten durch ſolche Konzerte eingegangen waren, wobei er ſagte: „Es geſchieht nicht aus Eitelkeit, aber die Welt darf wohl wiſſen, daß ich kein unnützes Glied der Geſellſchaft geweſen ſey, und daß man durch Muſik auch Gutes ſtiften kann." Er war ſelbſt tätiges Mitglied einer öſterreichiſchen Verſorgungs-Geſellſchaft für Muſiker, durch die er den freien Muſikerſtand zu ſtützen und im Alter zu ſichern bemüht war. Des großen Erfolges wegen verlieh man ihm 1803 die „zwölffache goldene Bürgermedaille von Wien". So ſteigt Haydn in ſeinem Lebenswerk zum „Vertreter einer neuen, freien Volkskultur" auf, wie Eb. Preußner ſagt, er verwirklicht in ſeinem Schaffen jenen höchſten Begriff muſikaliſcher Volksbildung, auf den Wilhelm v. Humboldt hinweiſt: „Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunſtgenuß iſt einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn ſie noch für

etwas Höheres empfänglich bleiben soll. Durch welche Kunst aber ließe sich derselbe bis zu den untersten Volksklassen hin reiner, mächtiger und leichter verbreiten, als durch die Musik?"

Was Humboldt hier ahnungsvoll ausspricht, was allen Meistern seit Haydn als höchstes Ziel vorgeschwebt hat, besitzt heute neue, umfassende Geltung wie nie. Alle Musikübung im neuen Deutschland wendet sich an das Volk, gilt ihm in seiner Gesamtheit. Joseph Haydn hat diesen Weg gezeigt und bis zu Ende beschritten. Das aber verpflichtet uns zur intensiven Pflege seines herrlichen Erbes, einer weit intensiveren, als es bis jetzt geschehen ist. Wir haben Haydn zu ehren, nicht in jovialer Herablassung als gemütlichen „Papa", sondern als wahren Vater unserer neuen deutschen Musik.

# Deutsche Volksmusik.

Von Hedwig Seelig, Heidelberg.

Deutsch — Volk — Musik — drei Begriffe, die uns heilig sind und immer heilig bleiben müssen, am heiligsten aber in ihrer Zusammensetzung: Deutsche Volksmusik.

Wenn ein Volk und zwar in engster Beziehung seiner Landesgrenzen Größtes, von aller Welt als unbedingt unerreichbar Anerkanntes hervorgebracht hat, dann war es das deutsche Volk mit seiner Musik.

Es gab eine Zeit, in der die ganze Welt uns anpöbelte, ausländische Agenten allenthalben in deutschen Landen herumschnüffelten und sich das Recht anmaßten, unsere stolze Wehr zu verschrotten — in der aber gleichzeitig in Paris, London und Newyork Beethoven, Mozart, Schubert, Bach, Händel und nicht zuletzt Wagner dauernd unter größtem Jubel des Publikums (lies Volk) aufgeführt wurden.

In derselben Zeit, in der es in Deutschland unter bolschewistischer Führung Mode wurde, von der berühmten „l'art pour l'art" zu reden, in der man Wagner lächerlich machte, eine ganze Generation in diesem Geist an unseren Universitäten erzog und es bei der Jugend anfing, zum guten Ton zu gehören, keinen lächerlichen Musikunterricht zu haben, kurzum unter bewußter Leitung unserer Feinde im Inneren des Landes jene Richtung angebahnt wurde, die sich heute so katastrophal in unserem Nachwuchs auswirkt.

Wollen wir wieder zu dem hell sprudelnden Quell unserer arteigenen Musik vorstoßen, so müssen wir schonungslos alle Fehler, die gemacht wurden und noch gemacht werden, aufdecken und uns nicht scheuen, die Sonde tief in schmerzende Wunden zu senken und alle faulen Stoffe daraus zu entfernen. Denn das deutsche Volk muß sich endlich wieder bewußt werden, was es den großen Meistern seines gleichen Blutes schuldig ist und zu welcher Arbeit es durch eben dieses Blut verpflichtet ist. Das ist die Arbeit an sich und seinen Volksgenossen, um dieses Heiligtum zu erschließen und sich, der eine mehr, der andere weniger, anzueignen.

Unsere großen Musiker, um die uns die ganze Welt beneidet und zwar ehrlich beneidet, haben keine l'art pour l'art geschaffen, sondern aus ihrem inneren Muß heraus so geschrieben und nicht anders. Wenn auch manches auf Bestellung eines Fürsten oder sonst vermögenden Mannes geliefert wurde, das wollen wir heute nicht so sehr bekritteln, der Musiker mußte auch damals schon leben und seine Familie unterhalten.

Seine Musik war auf jeden Fall die Auseinandersetzung eines Volksgenossen mit seinem Genius, also Ausfluß seines Volksseins = Volksmusik.

Bis reichlich hoch hinauf in das 19. Jahrhundert vermochten sehr breite Schichten des Volkes, absolut nicht nur die oberen Zehntausend, mit diesen ihren Meistern bis zu einem gewissen Grade Schritt zu halten. Erst die Auswirkungen der Gründerjahre nach 1870 mit dem rasch in die Höhe gekommenen, damaligen, immer kulturdürftigen „Gewinnler", zeitigten die Verfallserscheinungen, die sich Ende des 19. Jahrhunderts anbahnten, um noch bis in unsere Tage ihr Unwesen zu treiben.

Dabei ist noch zu erwähnen, daß auch noch Ausgangs des 19. und Anfangs des 20. Jahrhunderts bei weitem mehr gute Musik in der deutschen Familie gemacht wurde und werden konnte, wie heutzutage.

Die Geschmacklosigkeiten der Negermusik und des Jazz blieben einer gänzlich verwahrlosten Nachkriegszeit mit stark bolschewistischem Einschlag vorbehalten und waren schon der Ausfluß einer Jugend, hervorgegangen aus dem „Zeitalter des Kindes", die nicht mehr den nötigen Fleiß und das ehrliche Streben aufbrachte, die dem Heiligtum Musik entgegengebracht werden müssen.

Dazu kam noch der Kampfruf des in seinen obersten Spitzen von den gleichen Volksfeinden geführten „klassenbewußten Marxisten": bisher sei die Musik nur einigen, wenigen Bevorzugten zugänglich gewesen . . . und ähnliches ungereimtes Zeug, das man so schön zum Verhetzen der Menschen gebrauchen kann.

Man übernahm von der ehrlich gemeinten Jugend- und Wanderbewegung als Volksinstrument die Guitarre und ersetzte sie, als auch die sich als zu schwer und mühsam erlernbar erwies, durch noch primitivere Instrumente, die aber mit unserer deutschen Musik nicht das geringste zu tun haben.

Durch all diese unkontrollierten Zeiterscheinungen geriet das deutsche Musikgeschehen in eine Wirrnis, aus der kaum ein Ausweg erscheint. Auf der einen Seite lebt tatsächlich ohne jede Fühlung mit dem Volk ein überzüchtetes Startum, auf der anderen Seite lebt ein in vielen Gliedern nach Musik hungerndes Volk, dem man die Wege zur Musik nicht erschließt, sondern für das konjunkturtüchtige Streber in aller Eile eine V o l k s m u s i k zusammenschustern, die sowohl für den Namen „Volk", wie für den Begriff „Musik" eine Beleidigung ist.

Diese in ein paar Stunden erlernbare „Musik" gibt man dem Volk und t r e n n t e s d a m i t e n d g ü l t i g v o n d e m a r t e i g e n e n M u s i k e r l e b e n.

Hier steht zur Entscheidung: D ü r f e n wir für den deutschen Menschen eine extra „Volksmusik" fabrizieren, oder m ü s s e n wir nicht vielmehr alles tun, um ihn heraufzuschulen und ihn zu befähigen, seine ihm kraft seines Blutes zukommende Musik zu erschließen, die Söhne seines Volkes für ihn und nie und nimmer mehr für jemand anders geschrieben haben? Der heutige Staat, der jedes Problem mit einer Totalität aufgreift, die verblüffend ist, wird eine ernste Entscheidung treffen müssen, wenn das deutsche V o l k nicht auf weitere Jahrhunderte von seiner ihm zustehenden Volksmusik (Musik seines Volkes) ausgeschlossen werden soll.

Hier rettet nur die T a t , das ist ein Aufbau von ganz unten. Es ist nicht Aufgabe dieses Aufsatzes, ausführlich über die dem Deutschen arteigene Musik zu schreiben; das haben Berufenere schon getan, es gilt nur das wissenschaftlich Erkannte und Begründete und von niemand in Abrede gestellte festzustellen: Daß des deutschen Menschen Musik die p o l y p h o n e ist.

Wohl geht die Singbewegung unserer Tage den Weg der Polyphonie, aber das polyphone Erlebnis als solches ist in seiner letzten Auswirkung n u r durch eigenes, persönliches Erringen auszuschöpfen.

Dieser Weg muß gegangen und wird gegangen werden von all den gläubigen Kinderseelen, die offen liegen und nur der Saat warten.

Wer dutzende und vielleicht hunderte Male erlebt hat, wie sich in hartem Ringen mit der Materie allmählich dem Kinde die polyphone Welt erschließt, und wie froh und beglückt die jungen Seelen sind, wenn sie sich auch nur die Zweistimmigkeit errungen haben, der begreift nicht, daß es heute noch eine Welt gibt, die jungen Menschen dieses Können vorenthält.

Diese Welt müssen wir überwinden mit eisernem Willen und uns nicht vor dem großen Schritt von drei Jahrhunderten zurück scheuen, er bedeutet nur den Anfang eines großen Vorwärts.

In jenen Zeiten kannte man keinen Sonderbegriff von „Volksmusik". Auch der ernsteste und größte Meister blieb volksverbunden, und das Volk sang und spielte dessen Werke, an deren Reinheit und Keuschheit sich heutzutage nur noch wunderwenige Volksgenossen selbstmusizierend erfreuen können.

Wenn wir unsere alten Holzschnitte und Kupferstiche betrachten, so finden wir eine erkleckliche Anzahl Darstellungen mit Tasteninstrumenten, teils einzeln in tiefster Frömmigkeit Musizierende, teils im Gemeinschaftserleben Abgebildete. Es spielten also diese Instrumente in den Zeiten des reinsten, ernstesten Musizierens eine sehr bedeutende Rolle, weil eben die damals absolut herrschende Polyphonie auf dem Tasteninstrument vorzüglich erschließbar gemacht werden konnte. Unsere Ahnen erarbeiteten sich die Schätze deutschen Geistes und auch die benachbarter

Völker in gemeinſamem Muſizieren, aber auch, und das iſt der urgermaniſchſte Zug in unſerem Muſikgeſchehen: im Einzelmuſizieren.

Ganze Generationen erdachten und verbeſſerten Inſtrumente, die dies Einzelſpiel für das polyphone Muſizieren ermöglichten, bis von der primitivſten Handorgel und dem Hackebrett über alle möglichen Techniken hinweg die beiden Hauptinſtrumente der polyphonen Muſiziermöglichkeit die Orgel und das Klavier entſtanden waren.

Es iſt ein Treppenwitz der Geſchichte, daß im germaniſchen Deutſchland gleichzeitig die forſchende Wiſſenſchaft ſich abmühte, das polyphone Muſizierbedürfnis des deutſchen Menſchen raſſenmäßig zu belegen, während unter volksfeindlicher Führung das ganze junge Deutſchland mit allen Mitteln von dem Weg zum polyphonen Muſizieren abgebracht wurde.

Da war kein Mittel zu albern und keines zu boshaft, es wurde verwendet. Ein Hauptſturm wurde angeſetzt gegen das polyphone Hauptinſtrument der deutſchen Familie, gegen das Klavier.

Und man muß als ehrlicher Beobachter durch Jahre hindurch zugeſtehen: es wurde mit Erfolg Sturm gelaufen; denn die Auswirkungen des ätzenden Spottes werden heute noch von der durchweg aus volksfeindlicher Beeinfluſſung hervorgegangenen jüngeren Generation zurückgeſtrahlt.

Was wiſſen 98 Prozent junger Deutſcher überhaupt vom Klavier? 50 Prozent, daß es ein Möbelſtück iſt und 48 Prozent, daß es ein lächerliches Überbleibſel aus dem 19. Jahrhundert iſt, auf dem eine Gott ſei Dank ausgeſtorbene Generation das „Gebet einer Jungfrau" ſpielte, — und obendrein höchſt überflüſſige „geiſtloſe" Übungen darauf getätigt werden.

Merkwürdigerweiſe wurde und wird nur gegen die Technik des Klaviers Sturm gelaufen, nicht gegen die der Streich- oder Blasinſtrumente. Wohl weil man ſonſt keine Orcheſter zuſammenbrächte.

Durch die jahrelange Zerſetzung iſt die neuere Generation von einem verhängnisvollen Irrtum überzeugt, der ſchon unſagbaren Schaden angerichtet hat und noch weiter anrichtet. Sie glaubt einen Kampf kämpfen zu müſſen gegen die „ſeelenloſe" Technik und ahnt meiſt nicht einmal, daß der Weg zur Muſik nur dadurch frei wird, indem man der in Gottes Namen nicht zu entbehrenden Technik Seele einflößt.

Gegen die Nurtechnik anzukämpfen, hatte wohl ſeine Berechtigung und hätte namentlich in unſerer Zeit der ausſchließlichen Starkonzerte doppelte Berechtigung, wenn dieſer Kampf ehrlich und meiſt nicht von Leuten geführt würde, die die Auseinanderſetzung mit dem Techniſchen nicht ſelbſt in ſich erlebt haben. Über dieſen Punkt zu reden und gar zu urteilen, beſitzt nur derjenige das Recht, der ſich die Technik untertänig gemacht hat und ſo überhaupt fähig iſt, in künſtleriſches Gebiet vorzudringen. Hier alſo mehr Achtung vor ehrlich errungenem Können!

Man kann eben nicht einem Mozartwerk Leben ſchenken, wenn man mit den Fingern ſtottert, und die Themen einer Bach-Fuge werden ſich nie ineinander frei verſchlingen, wenn die rein körperlichen Möglichkeiten nicht durch jahrelanges Erarbeiten gegeben ſind. Hier wollen wir uns genau an J. S. Bach halten, der ſeinem Freund Erdmann über ſeine Söhne berichtet, mit denen er „inſtrumentaliter ſowohl wie vokaliter" eine Hauskapelle formieren könne. Er trennt alſo ganz ſcharf zwiſchen dieſen beiden Vorgängen. Was Bach „inſtrumentaliter" von ſeinen Söhnen und Schülern verlangte, ſehen wir ja deutlich aus ſeinen Werken, die in der Überzahl für Lehrzwecke geſchrieben ſind und von den kindlichſten Schritten bis zu den höchſten Meiſterwerken führen.

Eigentlich liegt für uns Deutſche der Lehrplan Bachs ſo klar vor unſeren Augen, daß man ſich wundern muß über die vielen Irrwege, die immer noch gegangen werden. Der größte Irrweg beſteht in der Haſt, die nichts zur langſamen Reife kommen läßt. Man kann nicht, wenn man noch ſo viele Kanons mitgeſungen hat, mehrſtimmig auf einem Inſtrument improviſieren ohne techniſches Rüſtzeug zu beſitzen. Wenn man alſo in den zarteſten Anfangsſchritten des Kindes (und es handelt ſich bei der Muſikerziehung zunächſt nur um das deutſche Kind) mit Dingen experimentiert, die einer ſpäteren Zeit angehören, ſo läuft man Gefahr, den kindlichen, von Natur aus lockeren Zuſtand in eine Überſteigerung zu verſetzen, die naturnotwendig zu einer Verkrampfung führt. Dieſe Verkrampfung garnicht aufkommen zu laſſen, iſt

die heiligſte Aufgabe für den Lehrer. Allerdings auch die, zu der am meiſten Geduld, Können, Wiſſen und ehrliches Wollen gehört, alſo auf jeden Fall nur vom Fachmann gelöſt werden kann.

Man gefällt ſich in Kreiſen, die ſelbſt ſich nie hören laſſen, geſchweige je einen Inſtrumentalſchüler vorzuführen wagen, darin, jede Beſchäftigung mit den Fingern als etwas ganz Untergeordnetes, „Handwerkliches" abzutun, das man endlich überwunden hätte und dafür das Nurmuſikaliſche — Seeliſche aus dem Kinde holen wollte. Arme Kinder! Sie bleiben meiſt an ihrem eigenen Gedrücke und Gehacke hängen und ſind nach kurzer Zeit rettungslos verbockt. Dieſen Seelenpädagogen ſei geſagt, daß ſchon Joh. Seb. Bach über die Probleme des Erkennens nachgedacht und daran gearbeitet hat. Wir brauchen nur, wenn er auch leider keine ſchriftlichen Dokumente davon hinterlaſſen hat, oder ſolche verloren gingen, in dem heute noch ſo jugendfriſchen Werk ſeines Sohnes Karl Philipp Emanuel Bach: „Verſuch über die wahre Art das Klavier zu ſpielen" nachzuleſen.

Er ſchreibt da ſeitenlang vom richtigen Gebrauch der Finger, ihrer Haltung; ſchreibt von falſchen, ſteifen und geſtreckten Nerven, von Schlappigkeit der Nerven und vielem anderen mehr. Sind auch die Ausdrücke oft unbeholfen, ſo iſt für den Wiſſenden doch zu erkennen, wie eingehend ſich Ph. Em. Bach mit dem rein körperlichen Vorgang beim Taſteninſtrument befaßt hat, bevor er zu dem Schluß kommt: „. . . Daß der Gebrauch der Finger endlich ſo mechaniſch wird und werden muß, daß man, ohne ſich weiter darum zu bekümmern, in den Stand geſetzt wird, mit aller Freiheit an den Ausdruck wichtigerer Sachen zu denken." (I. Hauptſtück § 15.) Hätte Ph. Em. Bach es nicht ſo bei ſeinem Vater, Meiſter Joh. Seb. Bach gelernt, der doch wohl in Muſikerziehungsfragen über allen Zweifel erhaben ſein dürfte, ſo würde er kaum in ſeiner Einleitung zum II. Teil § 39 ſchreiben: „Man fange in der Unterweiſung bei den leichten Aufgaben an und gehe ſie in der Ordnung alle durch. Über jede Aufgabe muß ein kurzes Übungsexempel vorgeſchrieben werden. Dieſe Kürze erhält die Geduld, weil man nicht eher an ein neues Exempel gehen darf, bis das alte recht feſt im Kopfe und in Händen iſt . . ." „. . . Durch dieſe Übung, wobey immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entſtehet endlich eine Fertigkeit, womit man zufrieden ſein kann . . ." Und wehmütig bekennt er an anderer Stelle, nicht Wiſſer der Geheimniſſe des Lehrens der früheren Meiſter zu ſein.

Es iſt zu verwundern, daß die aus der Syſtemzeit ſtammende merkwürdige Nichtbeachtung, ja ſogar Mißachtung eines Grundpfeilers der Muſikerziehung nach dem Umſturz nicht ſofort berichtigt wurde, und es wird unſere Hauptaufgabe in allernächſter Zeit ſein müſſen, hier mit der Arbeit zu beginnen.

Ganz, ganz klein müſſen wir anfangen und können erſt in jahrelanger, zäher, unbeugſamer Arbeit größere Kreiſe ziehen. Hier iſt kein Weg, der raſch über ein paar Schulungstage hinweg zum Erfolg führt. Hier gilt es vor allem als erſtes zu erkennen: an was und wo es uns fehlt.

I. Es fehlt uns an fachlich ausgebildeten Lehrern. Bei der Durchorganiſation der RMK 1933/34 ergab ſich die Tatſache, daß es nur etwa 7000 Muſikerzieher in ganz Deutſchland gibt, die den Nachweis ihrer Studien erbringen konnten. Das ſind nüchtern gerechnet 1 ganzer Muſikerzieher auf 10 000 (zehntauſend) Volksgenoſſen. Das iſt doch wohl etwas ſehr beſcheiden für das Volk, das mit ſeiner Muſik bisher tatſächlich die Herrſchaft in der Welt beanſpruchen durfte.

II. Von dieſen 7000 Muſikerziehern, die nachweisbar beſte Leiſtungen aufzuweiſen haben, ſind heute noch (1938) ernſt ſtrebende Menſchen gezwungen, ſich eine Ziehharmonika zu kaufen und damit zu unterrichten. Ihr Einkommen ſtieg dadurch in einem Monat von 50.— bis 60.— Mk. auf 180.— bis 300.— Mk im Monat.

III. Hochgerechnet nur $^1/_2$ % unſerer Jugend iſt im Stande ein kaum mittelſchweres Stück von Bach zu ſpielen.

Hält man dieſe drei Punkte gegeneinander, dann muß der ehrliche Kämpfer eingeſtehen: Hier ſtimmt etwas nicht.

Warum ich die künstlerischen Fragen so rücksichtslos mit den wirtschaftlichen vermenge? Ich bin mir wohl bewußt, weshalb ich das tue, denn das Elend unseres volklichen Musikgeschehens hat in diesem Vermengen der beiden Pole: Kunst und Geld seinen Ursprung.

Man überläßt die instrumentale Musikerziehung letzten Endes ausschließlich dem „Privat"-Unterricht. „Privat"-Unterricht muß bekanntlich von den Vätern bezahlt werden, die das nötige Kleingeld haben. Dieses nötige, allzu nötige Kleingeld braucht der „Privat"-Musiklehrer, um notdürftig sein Leben fristen zu können. Und damit haben wir den Kreislauf, der seit vielen Jahrzehnten unser Musikleben bestimmt und hemmt.

Der vom einzelnen Schüler, bzw. dessen Eltern abhängige Musikerzieher muß, ob er will oder nicht, in vielen Fällen Zugeständnisse an den Geschmack seiner Geldgeber machen und kann selten seinen Lehrplan so straff durchführen, wie er gerne möchte; abgesehen davon muß er auch in vielen Fällen gering begabte Kinder unterrichten, während er viele talentierte, mittellose Kinder ohne Unterricht lassen muß.

Es ist also ganz ausgeschlossen, daß dem deutschen Volk über den „Privat"-Unterricht der Weg zu der Musik seines Blutes erschlossen wird. Dazu sind andere Wege einzuschlagen, die ich bereits in dem Aufsatz: „Kann unsere Jugend wieder zu Bach gebracht werden" (im Aprilheft 1938 der ZFM) zu weisen versuchte.

Auf alle Fälle muß laut die Forderung in das Volk gerufen werden: Laßt den Künstler direkt mit dem deutschen Kinde in Berührung kommen, wir werden gar bald die befruchtende Wirkung zu spüren bekommen.

Der Außenstehende wird den Kopf schütteln und diese Forderung nicht recht begreifen. Ihm sei gesagt: Es schwelt in Deutschland noch unter der Decke ein Kampf gegen den künstlerisch gebildeten Lehrer, der mit Volksgemeinschaft bitter wenig zu tun hat. Ganze Berufsorganisationen versuchen auf alle Arten die durch die RMK herausgebrachten Bestimmungen zu umgehen oder irgendwie abzuschwächen. Leider oft mit großem Erfolg.

Die Arbeit des „Privat"-Musiklehrers wird in den meisten Fällen als ganz nebensächlich hingestellt, ja sogar heute noch verächtlich gemacht. Man beobachte nur einmal das von jenen Kreisen immer wiederholte fade Geschwätze vom „Gebet einer Jungfrau".

Es soll durchaus nicht in Abrede gestellt werden, daß in den ungezählten Reihen der heutigen Auchmusiklehrer (die 7000 oben erwähnten Lehrer, die ihr Fach wirklich gelernt haben, immer ausgenommen) sich eine nicht geringe Anzahl befindet, die den Namen Musikerzieher zu Unrecht tragen und an ihrer Stelle fehl am Ort sind. Zum Teil fehlt solchen die fachliche und charakterliche Eignung, zum Teil halten sie sich eigentlich für etwas „Besseres", etwa für verkannte Virtuosen oder Kapellmeister. Andere sind in einem Anfangsstadium stecken geblieben und haben die auf ihrem Gebiet entstandenen Fortschritte unbeachtet gelassen.

Aber wer ist deshalb berechtigt, wie es heute nicht selten geschieht, einen ganzen Berufsstand mit den Vorwürfen der Rückständigkeit und der Unbrauchbarkeit zu belasten? Gibt es etwa keine untüchtigen Ärzte, gehen nicht soundsoviele Prozesse verloren, hat man nicht von falsch behandelten Schulkindern gehört? Aber keinem Vernünftigen würde es einfallen, deshalb unseren Ärzte-, Rechtsberater- oder Lehrerstand als minderwertig hinzustellen.

Es ist in der breiten Öffentlichkeit und bei solchen, die sich ein Urteil über das Gebiet des Musikunterrichts anmaßen, ziemlich unbekannt geblieben, daß seit etwa 40 Jahren im Musikerzieherwesen eine sehr bedeutsame Umwälzung eingetreten ist.

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts taten sich allenthalben in Deutschland ernste Musikerzieher unter Führung der tapferen und selbstlosen Anna Morsch zusammen und schufen den „Musikpädagogischen Verband", der gewillt war, den Musikerzieherstand zu reinigen und allmählich durch unbedingt einwandfreie Musikerzieher zu besetzen. Das Werk kam zur Blüte, trotz der gänzlichen Nichtbeachtung seitens der verantwortlich sein sollenden Stellen. — Da kam der Krieg und die Revolte 1918 spülte als Nachfolger der leider allzufrüh verstorbenen Anna Morsch ungeeignete Systemleute an deren Stelle. Unerschrockene, ideal gesinnte Kämpfer wie Oskar Goguel*) (er starb 1935 in tiefer Armut) wurden aus inzwischen staatlich ge-

*) Oskar Goguel: „Sterbende Kultur", „Musikerkammern". Verlag Reiher u. Kurt, Heidelberg. „Volk und Musik". Verlag Theodor Weicher, Leipzig.

wordenen Prüfungskommiſſionen entfernt, weil er wegen ſeines Angriffs auf Keſtenberg und Genoſſen in ſeiner Kampfſchrift „Sterbende Kultur“ nicht tragbar ſei, u. a. m.

Eine in Kriegs- und Inflationszeiten verwilderte Jugend brachte den Ernſt zu einem jahrelangen, geregelten Studium nicht mehr auf, ſondern verſtand es, ſich unter der marxiſtiſchen Regierung irgendwie ohne allzu große könneriſche Belaſtung in den Muſikbetrieb einzuſchalten; ihr wurde die Laufbahn außerordentlich erleichtert durch die bolſchewiſtiſche Richtung, zu der ſie mit fliegenden Fahnen eilte.

Da gilt es ein ſcharfes Auge zu haben und ſchonungslos aus dem Muſikerziehungsbereich alle unlauteren Elemente zu entfernen, wenn ſie ſich auch nach dem Umſturz noch ſo ſchnell und konjunkturtüchtig umgeſtellt haben. Es hat derjenige kein Recht, ſich dem deutſchen Kinde zu nahen, der in der Syſtemzeit im Unrat des Jazz und der Zerſetzung urteilslos mitſchwamm, aber nach 1933 in Fanfarenchören und Feierhymnen machte.

Und wir Älteren haben die Pflicht, dafür zu ſorgen, daß unſere deutſchen Kinder in die Heiligtümer deutſchen Geiſtes nur durch Volksgenoſſen eingeführt werden, die reinen Herzens ſind und ſich die Seelen nicht durch Jazz haben beſchmutzen und verkrüppeln laſſen. Den Kampf müſſen wir führen, auch wenn wir als verkalkt und rückſtändig verſpottet werden ſollten. Zu uns Verkalkten werden viele Jüngere ſtoßen, die auch in der Syſtemzeit reinen Herzens blieben, allerdings keine Karriere machten, ſondern ſich, der Kunſt dienend, kümmerlich genug durchs Leben ſchlugen. Dieſe gilt es zu ſuchen. Es ſind nicht allzu viele, die gegen die Mode von 1918—33 ernſthaft ihre Studien abſolvierten — man denke nur an den geringen Prozentſatz der 7000 Muſikerzieher. Mit dieſen wenigen müſſen wir aufbauen und dafür ſorgen, daß der Muſikerzieherſtand nicht weiterhin zum Schaden des Muſiklebens ein Sammelbecken für verkrachte Exiſtenzen und nach Nebenverdienſt lüſterne Volksgenoſſen bleibt. Der Stand darf aber auch jetzt nicht überſchwemmt werden von jenen Allzutüchtigen, die plötzlich nach Gründung der RMK ihr muſikerzieheriſches Herz entdeckt haben und allenthalben ſchon ihr Unweſen treiben, im Grunde aber gar kein Intereſſe an dem ſehr langſamen und mühſamen Geſchehen im Muſikerziehungsweſen unſerer Kinder haben.

Es ſind dies die gleichen, die heute wiederum, mit allerhand ſchönen Worten verbrämt, unſer heiliges Volksgut in a) Kunſtmuſik (I. Güte) und b) Volksmuſik (II. Güte) teilen, weil ſie keine Ahnung haben, daß der wirkliche Muſikerzieher jedes muſikaliſche Kind, und es gibt deren ſehr viele, zur einzig wahren Muſik hinführen kann.

Dieſer große Umbruch muß ſtattfinden und wird zunächſt eine Frage des Geldes ſein. Welches notwendige Problem wird aber im dritten Reiche nicht ſouverän über das nur dienende Geld hinweg zum Segen des Volkes erfaßt und gelöſt? Eine raſche, aber vorſichtige Durchleitung (Achtung vor Umſturzgewinnlern!) eines produktiven Kapitals wird hier größten Segen ſtiften, ohne daß ein Pfennig verloren ginge, pflegt ja auch der Muſikerzieher ſein Geld nicht reſtlos zu vernichten, ſondern er gibt es wieder an andere Betriebe weiter.

Wird der unſeren Kindern ſo ſehr nötige Inſtrumental-Muſikerzieher nicht in eine geſichertere Stellung verſetzt, ſo wird ſich der geringe Prozentſatz von Ein pro Zehntauſend (1 pro 10 000) kaum erhöhen, denn die heutige Jugend iſt bei der Wahl ihres Berufes weitaus forſcher wie eine Jugend vor 10 bis 20 Jahren. Sie wägt genau ab, für welchen Kraft-, Zeit- und Geldeinſatz (beim Muſikſtudium ſehr hoch) man im ſpäteren Leben welchen Lohn, welche Stellung und welche Sicherung im Alter (beim Muſikerzieher ſehr nieder) zu erwarten hat. Bei der gänzlichen Unſicherheit dieſer drei Ausſichten gehen jährlich Hunderte talentvoller Knaben und Mädchen, gegen ihre innere Berufung und ihren heißen Wunſch, zu einem anderen Berufe über, in dem die Ausſichten beſſer ſind und bleiben ſomit für den uns nur allzu nötigen Muſikerziehernachwuchs für immer verloren.

Hätten wir unſere Herren Neunmalklugen gefragt, ob wir Autobahnen bauen ſollten, ſo hätten wir heute noch keine. Jeder hätte um das viele Geld gejammert, das ſie koſten. Nur durch den eiſernen Willen des Führers wurden und werden ſie gebaut und das deutſche Volk iſt ſicher durch ſie noch um keine Mark ärmer geworden, wohl aber ſind Hunderttauſende wieder zu einem geſegneten Leben gekommen.

So ähnlich denke ich mir unſere Straße, die wir uns bauen müſſen, um auf ihr das deutſche Volk zu ſeinem größten Mythus, die deutſche Tonkunſt, zu führen und ihm den Weg zu bereiten zu ſeiner blutgebundenen Volksmuſik.

Aber Eile tut not, denn allzu viel Zeit iſt ſchon ungenützt verſtrichen.

# Anna Maria Mozart.

Von Auguſt Pohl, Köln.

Die Mütter unſerer Muſiker ſind im Schrifttum ihrer Söhne zumeiſt mit kargen Sätzen bedacht. Der aufopfernden Mutterliebe, den unſäglichen Sorgen und Mühen blieb der Dank verſagt; man hielt es für eine Selbſtverſtändlichkeit und keines Aufhebens wert.

So ſind uns auch von der Mutter Mozarts, deren Ableben ſich am 3. Juli zum 160. Male jährte, nur recht ſpärliche Aufzeichnungen hinterlaſſen. Zu St. Gilden am Weſtende des Wolfgangſees wurde Maria Anna Pertl am 25. Dezember 1720 geboren. Ihr Vater amtierte als Pfleger beim erzbiſchöflichen ſalzburgiſchen Gericht. Von ihrer Jugend wiſſen wir nichts. Erſt als ſie der Hofmuſiker Leopold Mozart am 21. November 1747 in der Domkirche zu Salzburg zum Altar führte, finden wir ihren Namen in den biographiſchen Werken vermerkt. Die Jungvermählten, welche man als das ſchönſte Paar Salzburgs bezeichnete, bezogen eine Wohnung in der Getreidegaſſe (Drehgaſſe), welche das Geburtshaus unſeres Muſikers wurde und wo ſich heute das Mozartmuſeum befindet.

Dem Wohl der Familie galt ihr ganzes Streben. Dem Gedeihen ihrer Kinder alle Sorge und Liebe. In kleinbürgerlichem Kreiſe entwickelte ſie eine beglückende Zukunftsfreudigkeit. Ein reiches Maß von Humor und eine oft urwüchſige Fröhlichkeit zeichnete ſie aus und hat in dem Charakter ihres Sohnes einen kräftigen Niederſchlag gefunden.

Fünf Kinder mußte ſie im erſten Lebensjahr hingeben, bis ihr in Anna Maria Walpurga (Nannerl genannt) und ſpäter in unſerem Meiſter das volle Mutterglück geſchenkt und erhalten blieb.

Die künſtleriſchen Belange und die Erziehung legte ſie willig in des Gatten Hand.

Das prächtige Ölbild (um 1770) im Mozartmuſeum zeigt uns eine würdige und ſympathiſche Frau mit lebensnahem, gütigem Ausdruck.

Die zweite Pariſer Reiſe ihres Wolfgang, die ſie in Vertretung ihres Gatten führte, ſtellte ſie vor außerordentliche Anforderungen. Die gütige Mutter wußte hier nicht immer das zu erreichen, was dem zielſicheren Vater ſelbſtverſtändlich war. Aus den Motiven der Sorge um ihren Wolfgang mag ſie ihre Einwilligung gegeben und es als eine heilige Pflicht betrachtet haben, ſo ſehr ſie ſich ſtets nach dem kleinen heimiſchen Salzburg zurückſehnte.

Die dieſer Zeit angehörenden Briefe geben einen überraſchenden Einblick in den im alltäglichen verankerten Gedankenkreis der Mozartin. Nachbarn und Freunde werden bedachtſam aufgezählt und herzlichſt gegrüßt. Ebenſo gedenkt ſie der Vögel und beſonders ihres Hundes: „den bimperl küſſe ich auf ſein Zingerl". Die Küſſe an Gatte und Tochter weiſen einmal ſogar eine vierzehnſtellige Zahl auf! —

Als in Paris die Sorge und Not ſich vermehrte, da die erhofften Aufträge ſpärlich eingingen, wird Wolfgang den ganzen Scharm mütterlicher Aufopferung und Herzensbildung empfunden haben. „Die gänzlich in dir gelebt hat, deren Augapfel du warſt," ſchrieb der Vater nach ihrem Ableben.

Aber das Schmerzlichſte, das ihn in der Fremde treffen ſollte, ſtand ihm bevor.

Die unter einer ſchwankenden Geſundheit leidende Mutter erkrankte nach der aufreibenden Reiſe in den erſten Wochen. Die von ihr eigenwillig verlangten Aderläſſe brachten — wie früher des öfteren — eine gewiſſe Beſſerung ihres Befindens. In jenen Tagen noch konnte ſie ihrem Gatten berichten:

> . . . ich und der Wolfgang ſeind gott ſey danck geſund, göſtern habe mir ader gelaſſen, werde alſo heunt nicht gar vill ſchreiben können . . . Vorgeſtern habe ich bey

herrn haina geſpeiſt, und nach diſch in luxemburg garten ſpaziern gegangen, hernach in den Palaſt die ſchöne bilder galerie geſehen und erſtaunlich muede nach haus kommen . . . adio, (heißt es am Schluß) lebts beyde geſund ich Küſſe euch vill 1000 mahl und verbleibe dein getreues weib Mozartin ich mues ſchlüſſen dan es thuet mir der arm, und die augen weh.

Jedoch blieb diesmal eine dauernde Wiederherſtellung aus. Ihr Zuſtand wurde beängſtigend. Ein ärztlicher Rat war oberflächlich und wirkungslos, und da ihr keine Hilfe gebracht wurde, ſtarb ſie gottergeben am 3. Juli 1778. Wolfgangs Bericht nach Salzburg zeigt uns die ganze Schwere des Schickſalsſchlages, er ſchreibt:

. . . Dies war der Traurigſte Tag in meinem leben — dies ſchreibe ich um 2 uhr nachts — ich muß es ihnen doch ſagen, meine Mutter, Meine liebe Mutter iſt nicht mehr! — gott hat ſie zu ſich berufen — er wollte ſie haben, das ſahe ich klar — mithin habe ich mich in willen gottes gegeben . . . ſtellen ſie ſich nur ale meine unruhe, ängſten und ſorgen vor die ich dieſe 14 täge ausgeſtanden habe — ſie ſtarb ohne das ſie etwas von ſich wußte — löſchte aus wie ein licht. ſie hat 3 täge vorher gebeichtet, iſt Comunicirt worden, und hat die heilige öehlung bekommen — — die letzten drei täge aber phantaſierte ſie beſtändig, und heüt aber um 5 uhr 21 minuten grif ſie in Zügen, verlohr alſogleich darbey alle empfindung und alle ſinne — ich druckte ihr die hand, redete ſie an — ſie ſahe mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand nichts — ſo lag ſie bis ſie verſchied, nemlich in 5 ſtunden — es war niemand darbey, als ich, ein guter freünd von uns (den mein vatter kennt) hr: Haina, und die wächterin.

Das Kirchenbuch zu St. Euſtache verwahrt noch den Totenſchein.

Samedi. — 4 juillet 1778.

Le dit jour, Marie-Anne Pertl, âgée de 57 ans, femme de Léopold Mozart maître de chapelle de Salzbourg en Bavierre Décédé D'hier rue du Groschenet a été inhumée au cimetière en présence de Wolfgang Amadé Mozart son fils et de François Haina trompette de chevaux-Legers de la Garde du Roi.

Sig. Mozart. Haina. Lisson. Co (convoi).

Ihr Grab fand das gleiche Schickſal wie das ihres Sohnes in Wien, es wurde vergeſſen. Aber die Kirche verſöhnt uns noch heute durch eine bevorzugte Pflege alter und Mozartſcher Kirchenmuſik.

# Ein unbekannter Brief Franz Liſzts an den Prinzen Wilhelm von Preußen.

Veröffentlicht von Friedrich Schnapp, Berlin.

Liſzts hier zum erſten Male mitgeteilter Brief an den Prinzen Wilhelm von Preußen — den ſpäteren Kaiſer Wilhelm I. — bildet einen neuen Beweis für ſeine Freundſchaft zu Richard Wagner und für ſeine Erkenntnis von deſſen Größe, zu einer Zeit, da erſt ein kleiner Kreis von Verehrern Wagners Bedeutung zu ahnen begann.

Das Original des Briefes befindet ſich im vormals Königlich Preußiſchen, jetzt Brandenburg-Preußiſchen, Hausarchiv zu Berlin-Charlottenburg, deſſen Direktion mir die Veröffentlichung gütigſt geſtattet hat.

Zur näheren Erläuterung ſeien zunächſt zwei Stellen aus dem „Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt"[1] zitiert.

[1] Dritte Auflage, herausgegeben von Erich Kloß, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, II. Teil, S. 145 und 146.

Wagner an Liszt

[Zürich, zweite Dezemberhälfte 1856]:

Liebster Franz!

Ich muß auf eine Sicherstellung gegen erdenkliche Unannehmlichkeit bei den erwarteten Kriegsunruhen in der Schweiz denken.

Könnte nicht der Großherzog [Carl Alexander von Weimar] mir vom Prinzen von Preußen, als Chef der Armée, einen Schutzbrief gegen mögliche üble Behandlung oder Gefangennehmung seitens preußischer Militärbehörden auswirken? Ist dieß nicht möglich, so hätte ich mich denklichen Falles des Einrückens der Preußen nach Frankreich zu flüchten, was mir doch sehr unlieb wäre. Gewiß bis du so gut, das Mögliche zu meiner Beruhigung zu thun?

Freilich wäre es das Beste, ich könnte bald nach Weimar kommen; es scheint aber, ich soll noch allen Chicanen meiner Lage ausgesetzt werden! —

Bald höre ich wohl von Dir?

Tausend herzliche, sehnsüchtige Grüße!

Liszt an Wagner

[Weimar,] 1. Januar 57.

Liebster Richard!

... In Carlsruhe, wo ich mich vor drei Wochen einen Tag aufhielt, sprachen mir der Großherzog und die Großherzogin mit vielem und warmem Interesse von Deinen Werken (der Lohengrin wurde für die Weihnachts-Tage einstudirt), deßgleichen that auch unser Großherzog bei meiner Ankunft, fügte aber sogleich die Befürchtung bei, daß sich nichts vor der Hand für Dich erwirken läßt, und ich mich noch gedulden müßte. Wie bitter satt ich dieses Geduldens bin, kannst Du Dir leicht denken!

An den Prinzen von Preußen habe ich vorgestern direct in Deiner Angelegenheit etwas ausführlich geschrieben. Wahrscheinlich wird er mir antworten lassen; was ich Dir zur Zeit mittheilen werde. Die Kriegs-Gefahren der Schweiz scheinen mir zwar nicht sehr extrem, jedoch hielt ich es für eine passende Gelegenheit, den Prinzen auf Dein kümmerliches Schicksal, was in so schreiendem Mißverhältnis mit Deinem Ruhm und Deiner künstlerischen Wirksamkeit steht, aufmerksam zu machen. Der Prinz ist ein ehrenvoller Charakter, und es ist zu erwarten, daß Dir seine Verwendung später zu gute kommt. — Einstweilen hast Du, glaube ich, keinen Schritt mehr zu thun und kein Wort zu verlieren, weil dadurch nichts anderes, als unnütze Demüthigung zu erlangen ist.

Sobald der günstige Moment eintrifft, den ich abwarte, schreibe ich Dir sogleich ...

Weitere Nachrichten über den Erfolg des Briefes Liszts an den Prinzen Wilhelm von Preußen finden sich in dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt nicht; ebensowenig konnte ich feststellen, ob der Prinz auf Liszts Schreiben geantwortet hat. — Die Angelegenheit, soweit sie Wagners Verbleiben in der Schweiz betraf, hatte sich übrigens kurze Zeit später von selbst erledigt.

Die politischen Umstände, auf welche Liszts Brief sich bezieht, waren folgende: Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts befand sich der Schweizer Kanton Neuchâtel als Erbe vom Hause Oranien im Besitz der preußischen Krone. Im Revolutionsjahre 1848 wurde der preußische Statthalter von Neuchâtel gestürzt und der Kanton in schweizerische Verwaltung genommen. Aber am 3. September 1856 überfiel eine Anzahl preußisch Gesinnter die republikanische Regierung des Kantons und verhaftete sie; am folgenden Tage wurden die „Preußen" jedoch selbst überwältigt und gefangen gesetzt. Infolgedessen drohte monatelang ein Krieg zwischen Preußen und der Schweiz. Im nächsten Jahre, 1857, wurde der Konflikt der beiden Staaten auf gütliche Weise beigelegt.

Liszts Brief an den Prinzen Wilhelm ist in französischer Sprache geschrieben: der Sprache der Diplomatie, welche der Empfänger selbst vorzüglich beherrschte. — Ich gebe hier zuerst einen getreuen Abdruck des Originals und dann anschließend daran die deutsche Übersetzung.

Monseigneur,

J'ai d'abord à prier Votre Altesse Royale de vouloir bien m'excuser si je viens lui parler d'art et l'entretenir d'un Artiste dont le nom commence déjà a acquérir une popularité que le temps changera en gloire immortelle, au milieu de ses préoccupations politiques; mais ce sont en partie ces événemens politiques même qui m'obligent à recourir à votre bienveillance, Monseigneur, en faveur de Richard Wagner qui sur le conseil que je lui ai donné, approuvé par Monseigneur le Grand Duc de Weymar a écrit à Sa Majesté le Roi de Saxe une longue lettre dans laquelle il demandait sa grâce en expliquant avec une franchise noble et élevée comment quelques erreurs qui s'étaient emparées de son esprit avaient fait place à d'autres convictions; quant à ses sentimens il assure n'avoir jamais manqué à ceux que l'honneur devait lui inspirer et que la reconnaissance lui dictaient.

Si cette lettre n'a point encore été suivie de l'effet qu'il y a à en espérer, ne serait-il pas affreux si par suite de l'occupation militaire de Zurich où Wagner demeure il fut victime d'un sort que la posterité trouverait peut être un chatiment trop prolongé pour un instant de vertige? . . . Votre Altesse Royale étant désigné comme le chef de l'armée qui doit entrer en Suisse, le cas échéant, j'ose venir vous prier de daigner m'informer s'il est quelques démarches que Wagner puisse faire encore pour conjurer le danger qui le menacerait ou s'il lui est conseillable de quitter Zürich? — — — —

J'ose penser que l'intérêt que vous avez bien voulu témoigner aux oeuvres de ce génie extraordinaire dont le dernier ouvrage „die Nibelungen" déjà plus qu'à moitié achevé est une de ces conceptions colossales dont toute l'Allemagne s'enorgueillira un jour comme d'un des plus beaux fleurons de sa couronne poétique, fera trouver un accueil favorable à ma prière et à ces lignes.

J'ai l'honneur d'être Monseigneur, avec le plus profond respect,

De Votre Altesse Royale
le très humble et très reconnaissant
serviteur

Weymar 31 Décembre 1856. F. Liszt

Ew. Königliche Hoheit

muß ich zunächst um Entschuldigung bitten, daß ich in einem Augenblick, da Sie ausschließlich mit Politik beschäftigt sind, von der Kunst rede und von einem Künstler berichte, dessen Name schon heute eine gewisse Volkstümlichkeit besitzt, welche die Zeit in unsterblichen Ruhm verwandeln wird. Zum Teil sind es eben die jetzigen politischen Ereignisse, die mich nötigen, zu Ihrem Wohlwollen, Königliche Hoheit, Zuflucht zu nehmen, und zwar zu Gunsten Richard Wagners. Auf den Rat hin, den ich ihm gegeben habe und den S. Kgl. Hoheit der Großherzog von Weimar gebilligt hat, richtete Wagner an S. Majestät den König von Sachsen einen ausführlichen Brief. Darin bat er um Begnadigung und erklärte mit edlem und erhabenen Freimut, wie einige Irrtümer, die sich seiner bemächtigt hatten, anderen Überzeugungen Platz gemacht hätten; was seine Gesinnungen betrifft, so versichert er, es niemals an solchen haben fehlen zu lassen, welche ihm die Ehre gebieten mußte und die Dankbarkeit ihm vorschrieb.

Während nun dieser Brief bis jetzt noch nicht den Erfolg gehabt hat, den man erwarten kann — wäre es da nicht schrecklich, wenn Wagner infolge der militärischen Besetzung Zürichs, wo er sich niedergelassen hat, einem Schicksal zum Opfer fallen würde, das die Nachwelt wahrscheinlich als eine allzulange Züchtigung für einen Augenblick des Taumels ansehen dürfte? . . . Ew. Königliche Hoheit sind zum Chef der Armee ernannt worden, welche gegebenenfalls in die Schweiz einrücken soll, und so wage ich Sie um gütige Auskunft darüber zu bitten, ob Wagner noch Schritte unternehmen könnte, um die ihm drohende Gefahr zu beschwören, oder ob man ihm raten soll, Zürich zu verlassen? — — — —

Ich wage zu glauben, daß die Anteilnahme, welche Sie den Werken dieses außer-

ordentlichen Genies entgegenzubringen geruht haben — sein letztes Werk, „die Nibelungen" ist bereits mehr als zur Hälfte vollendet und gehört zu jenen Riesenschöpfungen, worauf ganz Deutschland eines Tages stolz sein wird, als auf eines der schönsten Kleinode in seiner Dichterkrone —, meiner Bitte und diesen Zeilen eine günstige Aufnahme gewähren wird.

Ich habe die Ehre, Königliche Hoheit, mit tiefster Ehrfurcht zu sein,

Ew. Königlichen Hoheit
ergebenster und dankbarster Diener

Weimar, 31. Dezember 1856. F. Liszt.

# Bayreuther Festspiele 1938.

Von Eugen Schmitz, Dresden.

Da 1936 und 1937 in Bayreuth gespielt wurde, hätte 1938 eigentlich ein Pausenjahr sein müssen. Denn schon seit dem Ende der achtziger Jahre wurde es in Bayreuth üblich, nach zwei Spieljahren einmal auszusetzen. Adolf Groß hatte das damals, gegen Cosima Wagners Tatendrang ankämpfend, aus organisatorischen Gründen angeregt. Wenn diese eigentlich geheiligte Überlieferung jetzt durchbrochen wurde, so geschah dies, weil in dem Jahre, in dem alle Welt den 125. Geburtstag des Meisters feierte, nicht gerade in Bayreuth die Pforten des Festspielhauses geschlossen bleiben sollten. Sinnig wurden die nun ganz dem persönlichen Gedenken an Richard Wagner gewidmeten Festspiele auch mit dem persönlichsten Werke des Meisters eröffnet, der Liebes- und Todestragödie „Tristan und Isolde". Dieses Werk wurde als Neueinstudierung zugleich der geistige und künstlerische Höhepunkt der Festspielzeit.

Sieben Jahre sind vergangen, seit „Tristan" zuletzt im Bayreuther Festspielplan stand. Da brauchte die jetzige Neueinstudierung nicht so große Umwälzungen zu bringen, wie etwa vor zwei Jahren die des „Lohengrin", der damals nach 27jähriger Pause wieder aufgenommen wurde. Die stilistischen Grundlinien unterstanden am „Tristan-Abend" jedenfalls noch keinem Zeitwandel. Trotzdem ergaben sich wesentlich neue Eindrücke.

Sie gingen zunächst vom Szenischen aus, von der Spielleitung Heinz Tietjens und den von Emil Preetorius geschaffenen Bühnenbildern. Diese haben vor allem für den ersten Akt eine neue Lösung gefunden. Man sieht nicht nur Isoldes Zelt auf dem Verdeck von Tristans Schiff, sondern überblickt von Anfang an das ganze Verdeck selbst mit Rittern, Seeleuten und mit Tristan am Steuer. Diese Anordnung bietet Spielmöglichkeiten von bisher ungeahntem Reichtum. Es kann sich Leben und Bewegung entfalten, aber es wird auch meisterlich der Gefahr ausgewichen, daß die Nebengeschehnisse ablenkend wirken könnten. Vielmehr bleibt die intime Handlung im Zelt doch stets Hauptsache. Stärkste äußere Bühnenwirkung wird nur am Aktschluß mit den Vorbereitungen zur Ankunft des Königs entfaltet. Da ist das ganze Schiff in Aufruhr, Segel werden gerefft, Seeleute klettern an Strickleitern empor, werfen Taue über Bord, und — für die innere Handlung das Entscheidende —: das Zelt wird plötzlich abgerissen, so daß die schon ganz weltentrückten Liebenden fast brutal wieder mitten in den Taumel des Lebens und in den Zwang höfischer Geste gestellt erscheinen.

Mit einer kaum übersehbaren Fülle liebevoller regietechnischer Kleinarbeit hat Tietjen solches und ähnliches ausgestaltet. Und doch bleibt jede Bewegung im Dienste des Werkes und auch im Dienste der Musik. Das galt in noch gesteigertem Maße von der Ausgestaltung der Haupthandlung, etwa dem mit schärfster dramatischer Zuspitzung gegebenen Zwiegespräch und der Trankszene Tristans und Isoldens.

Die schönen stimmungsvollen Bühnenbilder des zweiten und dritten Aktes halten sich mehr in den Bahnen der Überlieferung. Der zweite Akt zeigt einen tiefen, dichtverwachsenen Laubwald, mit einem düsteren Turm, aber in geheimnisvoller Nachtbeleuchtung. Die herkömmliche Bank fehlt. Bei „O sink hernieder, Nacht der Liebe" schreiten Tristan und Isolde fast schon weltentrückt einem mächtigen Baum zu, an dessen Fuß sie sich allmählich niederlassen. Bei Marke und Melots Auftritt dringen die Mannen von allen Seiten ein, so daß der Eindruck entsteht, das belauerte Paar sei richtig umzingelt worden. Der dritte Akt zeigt den Burghof

in herbstlicher Färbung und in gleißendem Sonnenlicht. Hier ist alle Regiekunst auf die Deutung der Wundbettphantasien Tristans zugespitzt. Der Kampf mit Markes Gefolge dagegen spielt sich ganz hinter der Szene ab. Symbolisch verlöscht zum Schluß mit dem Leben der Liebenden auch das Licht. Das Bühnenbild versinkt im Dunkel.

Die von Kurt Palm geschaffenen Trachten prägen durch herbe Strenge der Linien, durch schwere Kettenhemden und Helme, auch durch fließende Gewänder der Frauen den ritterlich höfischen Stil etwa des zwölften Jahrhunderts aus, so daß das Werk aus dem früher meist üblichen verschwommen romantischen Keltentum in greifbare kulturgeschichtliche Umwelt gerückt erscheint.

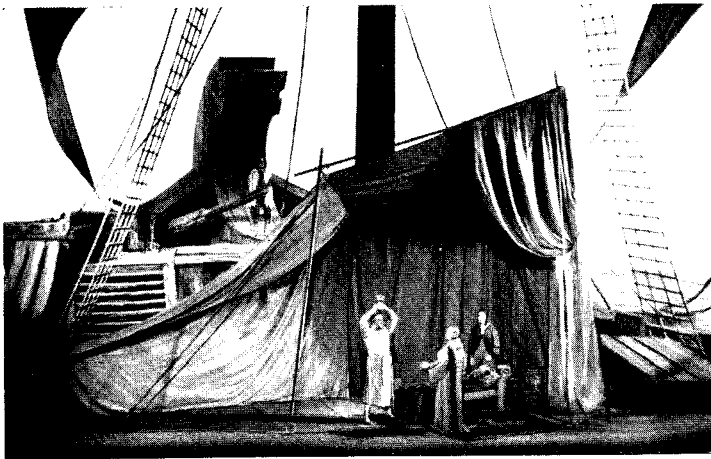
Bekanntlich hat der Meister vom „Tristan" gesagt, dieses Werk sei mehr Musik als alles, was er zuvor gemacht habe. Das gilt auch für unser Empfinden noch. Und doch, auch die „Tristan"-Musik muß, um voll zur Geltung zu kommen, den angemessenen dramatischen Hintergrund haben. Daß er ihr in der Bayreuther Neueinstudierung mit so ganz besonderem künstlerischen Gelingen gegeben erscheint, ist von höchster Bedeutung für den Gesamteindruck. Auf der rein musikalischen Seite der Aufführung bietet sich viel Bekanntes. So ist Karl Elmendorff schon 1927 als „Tristan"-Dirigent in Bayreuth am Werke gewesen. Inzwischen hat seine Auffassung natürlich an Reife und Vertiefung noch gewonnen. Er stimmt mit Tietjens Spielleitung überein in dem Bestreben, neben den lyrischen Schönheiten auch das Dramatische so lebendig wie möglich hervorzukehren. Das bekundet sich in Zeitmaßen, die — stark gegensätzlich — Belebtes und wuchtig Ausladendes gegenüberstellen. Die Klangwunder der Partitur gelangen dabei zu berauschender Wirkung. Es werden vor allem auch mächtige Steigerungen herausgeholt. Aber stets behalten die Singstimmen und das von ihnen getragene Wort der dramatischen Dichtung führende Geltung. Das unvergleichliche Bayreuther Festspielorchester ist bei allen diesen Wirkungen ein ebenso gefügiges wie edles Instrument in der Hand des stilsicheren überlegenen Leiters.

Im Rahmen der Besetzung ergab sich ein neuer Eindruck dadurch, daß Max Lorenz zum ersten Male den Tristan sang. Mit dieser Verkörperung der anspruchsvollsten deutschen Heldentenorpartie hat die Weltbühne eine neu führende Persönlichkeit gewonnen. Die klangliche Intensität, mit der die Stimme durchhält, ist verblüffend. Dabei steht der Ton von Anfang bis Ende in jener Blüte des Wohlklangs, die man von Lorenz als Tannhäuser oder Siegfried kennt. Auch darstellerisch hat sich der Sänger mit größter Hingabe die Anregungen zu eigen gemacht, die ihm Tietjens Regie gab. Vornehme höfische Ruhe liegt über seinen ersten Szenen, bezwingend steigert er sich dann im Laufe der Auseinandersetzung mit Isolde in gesangliche und gestische Leidenschaft hinein. Echten deutschen Schöngesang verwirklichen die Lyrismen des zweiten Aktes, von mitreißender Spannung und Tragik erfüllt erscheinen die Wundbettszenen des dritten. Es ist eine Leistung, die des besonderen Anlasses, der sie erstehen ließ, im schönsten Sinne würdig war.

Alle Vertreter der anderen großen Partien sind als solche im In- und Auslande rühmlichst bekannt. Als Isolde wechselten Frida Leider und Marta Fuchs ab, es stand damit eine dramatisch ganz besonders reife Verkörperung neben einer mehr jugendlich lyrisch getönten. Die Brangäne kann man sich nicht wärmer und schöner gesungen denken als von Margarethe Klose, für den treuen Kurwenal vermag Jaro Prohaska gerade die rechte stimmliche und darstellerische Urwüchsigkeit einzusetzen, Josef von Manowarda weiß mit der ergreifenden Verlebendigung der großen Szene des Königs Marke die Wirkung des Liebesnotturnos fast noch zu übersteigern, und Fritz Wolff wird als Melot zum glaubwürdigen Gegenspieler Tristans. Am zweiten Abend sang Carl Hartmann den Tristan. Leider ergab sich dabei der für Bayreuth äußerst ungewöhnliche Fall, daß das Tages- und Nachtgespräch gekürzt werden mußte.

*

Am „Parsifal"-Abend vermittelte einen neuen Eindruck vor allem die Besetzung der Kundry mit Germaine Lubin, der ersten Sängerin der Pariser großen Oper. Bayreuth hat immer gern einmal Ausländer für führende Partien herangezogen, denn die Festspiele sollen nicht nur ein völkisches, sondern auch ein völkerverbindendes Kulturwerk sein. Die Französin Germaine Lubin hat ihren Landsleuten die hochdramatischen Frauengestalten Wag-



„Triſtan und Iſolde", 1. Akt



„Triſtan und Iſolde", 2. Akt

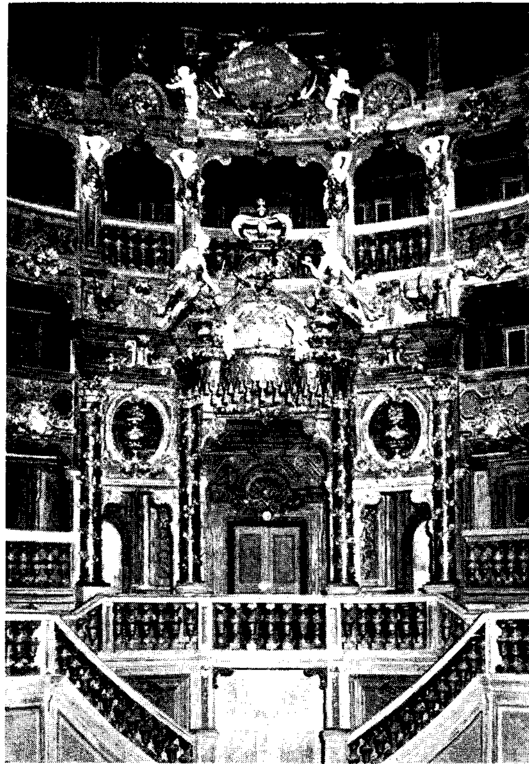


„Triſtan und Iſolde", 3. Akt

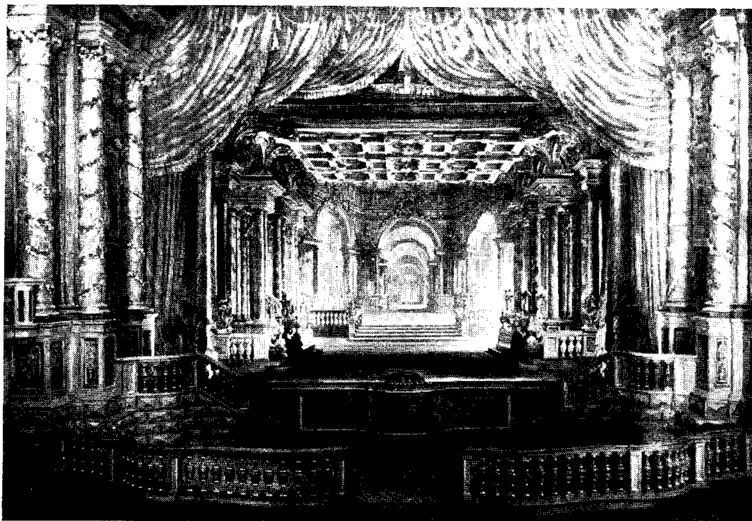
Bühnenbilder von Emil Preetorius

Bayreuther Bühnenfeſtſpiele 1938

Aufnahmen Weirich, Eiſenach



Das Markgräfliche Opernhaus, Bayreuth
Fürstenloge



Das Markgräfliche Opernhaus, Bayreuth
Blick auf die Bühne

Aufnahmen von Müller, Bayreuth

Zu dem Aufsatz von Heinz Beyer: „Das Markgräfliche Opernhaus"

ners mit größtem Erfolg in franzöſiſcher Sprache vermittelt. In Bayreuth ſang ſie natürlich deutſch. Und zwar beherrſchte ſie ſprachlich ihre Partie ſo ausgezeichnet, daß man kaum auf eine Ausländerin hätte raten können. Eher hatte ihre ganze Art des Geſtaltens und Singens etwas romaniſchen Einſchlag. So gab ſie die Kundry im entſcheidenden zweiten Akt weniger als Dämonin, denn als faſt elegante weibliche Verführerin. Ihre bildſchöne Erſcheinung und ihre ſchmiegſamen Bewegungen wieſen nach gleicher Richtung. Der große hochdramatiſche Sopran war ſcharfer, leidenſchaftlicher Akzente mächtig, konnte aber auch weiche lyriſche Linien ziehen. So kam eine auf den Geſamtſtil der Aufführung eingeſtellte, aber doch durch perſönliche Eigenart ausgezeichnete ſehr feſſelnde Leiſtung zuſtande.

Neu war auch Jaro Prohaska als Amfortas. Die ganze Art ſeiner Stimme und Perſönlichkeit führte dazu, daß man den leidenden Gralskönig bei allem Leiden doch ſtets als König empfand. Das Heldiſche, Kämpferiſche erſchien nicht unterdrückt, ſondern gleichſam nur verſchleiert und gehemmt. So wurde die Tragik der Geſtalt beſonders fühlbar, am ſtärkſten noch einmal in der auch mit höchſter tonlicher Wucht gegebenen Schlußſzene.

Sonſt ſtand der „Parſifal"-Abend im Zeichen des Bekannten. Die muſikaliſche Leitung hatte Franz von Hoeßlin, der als Dirigent längſt auf dem Feſtſpielhügel heimiſch iſt. Er liebt im „Parſifal" die breite Linie, er legt den Ton auf das Weihfeſtſpiel, und ſo iſt ſeine Deutung dieſer Muſik — abgeſehen natürlich von den leidenſchaferfüllten Szenen in Klingſors Reich — ganz auf Abklärung und Klangſchönheit geſtimmt. Neben dem Feſtſpielorcheſter hatte an dieſer Art der Wirkung vor allem auch der Feſtſpielchor größten Anteil, für den die „Parſifal"-Aufführungen immer beſondere Ehrenabende waren, und auch geblieben ſind, ſeit Friedrich Jung das Erbe Rüdels übernommen hat. Die Spielleitung Tietjens iſt werktreu geblieben, wie ſie es war. Sie zeigt ſtets wieder kleine neue Feinheiten, aber es iſt mit ihr eine Löſung gefunden, an deren Grundlinien Bayreuth nun gewiß geraume Zeit feſthalten kann. Das Gleiche gilt von den Bühnenbildern, die Wieland Wagner im vorigen Jahre für „Parſifal" neu geſchaffen hat, und die auch diesmal viel bewundert wurden, obwohl am erſten Abend infolge eines techniſchen Verſehens die Wandeldekorations-Lichtbilder fehlen mußten. Den Parſifal ſang für den erkrankten Franz Völker wieder einmal Fritz Wolff, den Gurnemanz Joſef von Manowarda, den Klingſor Robert Burg: alles längſt bekannte Meiſterleiſtungen. Ein Wunder und eine Bayreuther Einmaligkeit bleibt auch ſtets die Szene der Blumenmädchen, die durch Klangſchönheit und dramatiſche Belebung wieder ein Höhepunkt der Aufführung wurde.

*

Die Geſamtleitung der vier „Ring"-Abende hatte diesmal Heinz Tietjen. Seine Spielleitung iſt in den letzten Jahren allen Bayreuthfahrern zu einem feſten künſtleriſchen Begriff geworden. Als Dirigenten werden ihn dagegen viele zum erſten Male kennen gelernt haben. Denn am Pult leitete er den „Ring" vor Jahren nur einmal in dem Wiederholungszyklus. Grundlegend für ſeine muſikaliſche Auffaſſung iſt das Streben nach ſtetem ſtarken dramatiſchen Fluß. Dieſer gewinnt zunächſt im „Rheingold" eine faſt luſtſpielmäßige Leichtigkeit mit jenen ſehr friſchen Farbenwirkungen, die dem beſonderen, man möchte ſagen — jugendlichen Freskoſtil dieſes Werkes gemäß ſind. In der „Walküre" werden die geſtrafften Zeitmaße dann mehr auf große dramatiſche Linie gebracht. Im geſteigert kunſtvollen Gewebe der Muſik geht dabei nicht das kleinſte Motivglied verloren. Die beiden erſten Akte „Siegfried" klingen beinahe noch fließender als das „Rheingold", um ſo pathetiſcher und monumentaler ragt dann das Klangwunder der Erda-Wanderer-Szene in die heitere Märchenwelt hinein. Aber daß doch auch hier ſtets dramatiſche Linie gewahrt bleibt, empfindet man um ſo dankbarer als eine ältere Bayreuther Auffaſſung hier manchmal Größe durch Überbreiterung erzwingen zu ſollen meinte. In der „Götterdämmerung" werden Wucht und Größe als muſikaliſches Leitmotiv hervorgekehrt. Tietjen gelangt hier als Dirigent, unterſtützt von dem Ausdrucksvermögen des Feſtſpielorcheſters, zu außergewöhnlichen klanglichen Steigerungen. Er findet außerdem die gerade der „Götterdämmerung" zukommende große Linie, wobei aber doch Epiſoden wie die „Rheinfahrt" oder die übermenſchliche Heldenklage der „Trauermuſik" bezwingende Sonderwirkung gewinnen.

In die ſeit Jahren feſtſtehende Beſetzung der Solopartien trat als neue Erſcheinung die Brünnhilde von Marta Fuchs. Die Künſtlerin iſt mit dem Bayreuther Stil durch die Verkörperung der Kundry vertraut. Nun ſtellt ſie erſtmals eine jugendlich ſchöne ſtolze Wotanstochter auf die Szene. Die Stimme gewinnt unter den beſonders günſtigen akuſtiſchen Verhältniſſen des Bayreuther Feſtſpielhauſes neben Größe und leuchtendem Glanz eine wohlige Wärme und Schmiegſamkeit. Und zwar machte ſich das nicht nur in den bequemeren tiefen Lagen etwa der „Todverkündigungsſzene“ im zweiten „Walküren“-Akt, ſondern auch in der anſpruchsvollen hohen Lage der letzten „Siegfried“-Szene geltend. Den natürlichen Höhepunkt der Leiſtung brachte die „Götterdämmerung“, vor allem mit den leidenſchaftlich erregten Auftritten, die ſich um den Speereid im zweiten Akt reihen. Der monumentale Schlußgeſang, der die Künſtlerin in die beſten Lagen ihrer Stimme zurückführt, wurde noch einmal ein von betont Bayreuther Stimmung getragenes Geſangserlebnis.

Im übrigen ſtanden die vier „Ring“-Abende im Zeichen weltbekannter bedeutender Soliſtenleiſtungen. Als ſolche dürfen Bockelmanns Wotan, Burgs Alberich, Völkers Siegmund, Lorenz' Siegfried, Wolffs Loge, Zimmermanns Mime, Hofmanns Hunding und Hagen, Maria Müllers Sieglinde, Margarete Kloſes Fricka und Waltraute ebenſo ſicher genannt werden, wie es unnötig iſt an dieſer Stelle Einzelheiten über ſie zu berichten. Nach echt Bayreuther Brauch waren auch für Epiſodengeſtalten bedeutende Perſönlichkeiten und ſchöne Stimmen eingeſetzt: Manowarda ſang den Faſolt, Kremer den Froh, Prohaſka den Donner und Gunther, Käthe Heidersbach die Freia und Gutrune, Hilde Scheppan die erſte Rheintochter, Elfriede Marherr und Ruth Berglund Rheintöchter und Nornen, Michael von ~~der~~ Roggen den „Siegfried“-Fafner, Inger Karén die Erda.

Die von Emil Preetorius geſtalteten Bühnenbilder betonen teils die im Altgermanentum verkörperte hohe Kulturſtufe, teils vermitteln ſie in monumentalem Stil echt germaniſche Naturſtimmungen. Ihnen paſſen ſich die Trachten, die Kurt Palm geſchaffen hat, gleichgeſtimmt an. Für eine nach Möglichkeit den Vorſchriften des Meiſters gerecht werdende ſzeniſche Einrichtung ſorgt Paul Eberhardt, deſſen Verdienſte um die Erneuerung der techniſchen Seite der Bayreuther Aufführungen ſtets an den „Ring“-Abenden beſonders hell ins Licht treten. Stets muß auch dankbar der wertvollen muſikaliſchen Vorarbeit gedacht werden, die Prof. Carl Kittel ſeit Jahrzehnten ſtilgetreu für den geſamten Feſtſpielzyklus leiſtet.

So machte ſich auch 1938 das „Geheimnis von Bayreuth“, die Verwirklichung der Pflege reinſter deutſcher Geſamtkunſt, trotz aller Unruhe und allem Wandel der Welt wieder offenbar, zumal dieſe Offenbarung jenen ſtarken Schutz des neuen Deutſchlands und ſeines Führers gefunden hat, deſſen offenkundige Betätigung ſeit fünf Jahren ja nun auch ſchon zur Bayreuther Überlieferung und zum Geſamtbild der Bayreuther Feſtſpiele gehört. Die Aufführungen des erſten Zyklus waren ſämtlich ſchon Wochen vorher ausverkauft.

# Das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth.

Ein Meiſterwerk der Raumgeſtaltung.

Von Friedrich-Heinz Beyer, Chemnitz.

Als an einem Sommertage des Jahres 1835 der junge Kapellmeiſter Richard Wagner über die Höhe des Fichtelgebirges gewandert kam, war er entzückt und gebannt von dem Anblick, der ſich ihm bot: Drunten im Tal, vom goldenen Schein der Abendſonne beleuchtet, ſah er die idylliſche kleine Markgrafenreſidenz Bayreuth liegen. Mit großem Intereſſe und dem ihm im hohen Maße eigenen Sinn für Schönheit betrachtete der für alles aufgeſchloſſene Wanderer den waldumſäumten hübſchen Ort. So mächtig iſt in ihm der Eindruck geweſen, daß 35 Jahre ſpäter, in Triebſchen, als Frau Coſima Bayreuth für den Bau des Feſtſpielhauſes vorſchlug, dieſe kleine Reſidenzſtadt wie eine Viſion wieder vor ihm erſtand. Entſcheidend für die Verwirklichung des großartigen Planes, das Feſtſpielhaus in Bayreuth erſtehen zu laſſen, wurde aber eigentlich ein Bau, der inmitten der lieblichen Stadt liegt: Das Markgräfliche Opernhaus, das ſchönſte und eigenartigſte Theater Deutſchlands mit der damals noch größten Bühne der

Welt. Wenn auch naturgemäß das prachtvolle Haus selbst dem Festspielgedanken nicht entsprechen konnte, so fand Richard Wagner doch durch dieses Theater in Bayreuth den „Hügel", auf dem sein großer Geist sich die gewaltige Wirkungsstätte schuf, die bis auf den heutigen Tag allen Stürmen der Zeit standhielt und längst zu einem nationalen Wallfahrtsort des deutschen Volkes und darüber hinaus zu einem Wallfahrtsort aller musikliebenden Kreise der Welt wurde. Als der Grundstein zum Festspielhaus gelegt werden konnte, am 22. Mai 1872, brausten im Markgräflichen Opernhaus in Dankbarkeit und Freude über die glückliche Wahl des Ortes die Klänge der Neunten Symphonie Beethovens auf, von Richard Wagner persönlich am Pult mit heißer Inbrunst zum Erklingen gebracht. Damit wurde von dem größten Musikdramatiker aller Zeiten schon rein äußerlich die Verbundenheit des Festspielgedankens mit dem Markgräflichen Opernhaus zum Ausdruck gebracht. So ist durch dieses Haus Bayreuth zur Wagnerstadt geworden!

Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die kunstsinnige Bayreuther Markgräfin, die auf Wunsch ihres gestrengen königlichen Vaters, des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. den Markgrafen zu Brandenburg-Culmbach, ihren Vetter, heiraten mußte, ließ sich, dem Beispiel anderer Fürstenhöfe, wie Wien und Dresden, und dem von ihrem Bruder, Friedrich dem Großen, zur Blüte gebrachten Kunstleben Berlins, folgend, in den Jahren 1743 bis 1748 diesen kostspieligen, über die bescheidenen Verhältnisse einer kleinen Residenz weit hinausgehenden Bau errichten. Ihre schöpferische Einbildungskraft, die sie damals schon mehrfach mit kleinen Bühnendichtungen bewiesen hatte, strebte danach, die Bayreuther Residenz auf dem Gebiete des Theaterwesens zu unerreichbarer künstlerischer Höhe zu bringen. Das kleine Schloßtheater und die sonstigen primitiven Bühnenverhältnisse genügten ihren verwöhnten Ansprüchen längst nicht mehr. Teils mußten die Werke — in Bayreuth wurden bereits seit 1662 Spiele in deutscher Sprache, Tänze und Reigen, und seit dem 1. Viertel des 18. Jahrhunderts Opern nach Hamburger und Weißenfelser Muster aufgeführt — auf behelfsmäßigen Bühnen im Bayreuther Schlosse oder in St. Georgen, teils in den benachbarten Orten Himmelkron und Erlangen gegeben werden. Sehr oft reichten auch die Säle nicht mehr aus, die Besucherschar aufzunehmen, denn nicht nur die Mitglieder des Fürstenhauses und die engere Hofgesellschaft, sondern auch hohe Gäste aus nah und fern vereinigten sich bei diesem festlichen Spiel.

Als Wilhelminens Gatte endlich den Neubau des Theaters genehmigte und ihr die Leitung der Hofbühne übertrug, verstand es Wilhelmine, am 19. Juli 1743 den an der Pariser Akademie ausgebildeten jungen französischen Architekten Joseph St. Pierre als ständigen Baumeister an ihren Hof zu fesseln. Ihm übertrug sie den Außenbau der neuen Hofbühne. Obwohl St. Pierre vor einer Aufgabe stand, die große Schwierigkeiten mit sich brachte, legte er eine mustergültige Probe für sein reifes, schöpferisches Können ab, das die anspruchsvolle Markgräfin in keiner Weise enttäuschte. Sowohl die architektonische wie auch die technische Lösung des Baues gelang ihm einwandfrei. Äußerst schwierig gestalteten sich die Vorarbeiten. Einmal mußten einige Bürgerhäuser neben dem kleinen ehemaligen Redouten- und Komödienhaus Georg Wilhelms dem Neubau Platz machen, damit dieser angesichts des weitläufigen Schlosses harmonisch wachsen konnte. Zum anderen war St. Pierre gezwungen, sich auf die Gestaltung der Hauptfront zu beschränken, denn der Neubau sollte sich auch in die vorhandene Häuserzeile ohne Störung des Stadtbildes einfügen. Am 25. Februar 1745 wurde endlich der Grundstein gelegt, und im August 1748 war der ganze Bau vollendet. In architektonischer Hinsicht zeigt das Opernhaus unverkennbar den Einfluß der französischen Theaterbauten. Aber St. Pierre versuchte ein durchaus eigenschöpferisches Gepräge durchzusetzen. Dafür spricht schon die Tatsache, daß er die doppelten Ausmaße der weltberühmten Pariser „Comédie Française" nahm. Das Markgräfliche Opernhaus wurde auf diese Weise zum damals größten Theater der Welt. Die Bühne ist allein 30 Meter tief und hat eine Höhe von etwa 15 und eine Breitenausdehnung von fast 14 Metern.

Mit der Innenausstattung des Theaters betraute Wilhelmine den berühmtesten Künstler seiner Zeit: Giuseppe Galli-Bibiena. Er stammte aus einem traditionsreichen Bologneser Geschlecht, dessen Mitglieder mit ihrer Kunst alles übertrafen, was bis zu ihrer Zeit an Theatereinrich-

tungen und -innenarchitektur geschaffen worden war. Eines von ihnen, Francesco, hatte 1740 das Hoftheater in Wien erbaut, ein anderes, der Neffe Francescos, Giovanni Maria, 1743 das Mannheimer Theater errichtet. Und Giuseppe Galli-Bibiena, der Bruder Giovanni Marias, wandelte, ehe er nach Bayreuth berufen wurde, in Dresden das alte Hoftheater an der Südostecke des Zwingers in ein wahres Kleinod des italienischen Barock um. Da dieser Giuseppe Galli-Bibiena aber kaum allen Aufträgen von deutschen und außerdeutschen Höfen persönlich nachkommen konnte, beauftragte er seinen Sohn Carlo mit den Vorarbeiten am Markgräflichen Opernhaus und kam selbst nur vom März bis September 1748 nach Bayreuth. Immerhin hatte er die Pläne entworfen, und er war es auch, der in seiner Theaterschöpfung den Typ des höfischen Opernhauses im Sinne eines Festraums in reinster und klarster Form entwickelt hat.

Zum Unterschied von modernen Bühnen, wo Bühne und Zuschauerraum streng voneinander getrennt sind, hatte ja das höfische Theater der Feudalzeit die Aufgabe, in erster Linie als Festraum für gesellschaftliche Veranstaltungen des Hofes zu gelten. Diese Veranstaltungen erschöpften sich nicht nur in Theaterdarbietungen, sondern auch prunkvolle Aufzüge, Huldigungsakte, Schau- und Festessen gehörten dazu. So kam es, daß ebenso sehr die Bühne zum Festsaal wie umgekehrt der Festsaal zur Bühne wurde. So kam es, daß ebenso oft Sänger, Schauspieler und Tänzer im Parkett wie auf der Bühne auftraten, und daß umgekehrt die Hofgesellschaft ebenso oft auf der Bühne wie im Saal einen Teil des Festprogramms abrollen ließ.

Giuseppe Galli-Bibiena unterstrich weitgehendst den Charakter des Opernhauses als Festsaal. Der ebenerdige Saalboden ist nur äußerlich durch die Balustraden der Parterreränge, durch die Trompeterlogen und durch den Orchesterraum von der Bühne getrennt. Man kann mühelos jene große Linie verfolgen, die Saalboden und Bühne umschließt und ihre Fortsetzung in dem architektonischen, streng symmetrischen Bühnenbild erhält. Gerade das Bühnenbild erweist sich als einzigartiges Wunder, das jeden Besucher, der heute das Haus betritt, überrascht. Sechs Paare von Bildtafeln sind wie zu früheren Zeiten aufgestellt und täuschen eine Tiefe vor, die über das eigentliche Maß weit hinausgeht. Durchaus dem Auge wohltuend empfindet man, daß das Bühnenbild, als Verlängerung des Saalbodens gedacht, auf die barocke Großzügigkeit insofern verzichtet, als Carlo Galli-Bibiena einen klassizistischen, in sich ruhenden Stil bevorzugte. Damit konnte der Sohn den Festraum vollendeter gestalten, als es dem Vater und auch dem Onkel möglich gewesen ist. Trotz der offensichtlichen Stilwidrigkeiten offenbart sich in diesem Bühnenbild die große Raumkunst und, wenn auch versteckt, daneben die bewußte Zugehörigkeit der Familie Galli-Bibiena zum deutschen Barock. Und noch etwas anderes zeigt das Bühnenbild und die harmonische Einfügung in das Opernhaus: nämlich daß Vater und Sohn Galli-Bibiena als Baumeister und Maler in jeder Weise den untrüglichen Stempel des Genies tragen und bei der Ausgestaltung des Bayreuther Opernhauses die schönste und großartigste Probe ihres Könnens gegeben haben.

Ein wesentlicher Einbau Giuseppe Galli-Bibienas in den Rokokobau St. Pierres ist unzweifelhaft das Logenhaus im Stile des ihm geläufigen und damals geschätzten italienischen Barocks. Auch das mag eine stilistische Merkwürdigkeit des Markgräflichen Opernhauses sein, aber es ist gleichfalls nicht störend, sondern ein Kunstwerk von überzeitlichem Rang. Das Logenhaus hat einen leicht geschwungenen halbrunden Grundriß. Die drei Stockwerke und der unten vorgelagerte Gang werden in der Mitte durch den Hauptzugang mit der darüber liegenden Fürstenlaube getrennt. Mustergültig ist dabei, wie sich das Laubenhaus der Bühne entgegenrichtet und -öffnet. Es gibt in den Rängen keinen Platz, von dem man nicht frei und ungehindert den Vorgängen auf der Bühne oder im Saal folgen könnte. Die Brüstungen der Logen im zweiten und dritten Stockwerk bilden eine leise Wellenlinie, während sie im ersten Stockwerk nur leicht gebogen und fast am sonstigen Prunk gemessen, schmucklos sind. Nach der Bühne zu ist jeweils die letzte Loge sanft nach den Wänden hin gebogen, damit auch hier der Blick auf die Bühne frei bleibt. Die Lauben haben kaum halb hohe Teilwände und werden von vierkantigen Stützpfeilern voneinander getrennt. Die Fürstenlaube ist dreiteilig und zeigt vier korinthische Säulen, die von zarten Ranken umgeben werden. An den mittleren Säulen- sowohl oberhalb der eigentlichen Hofloge wie unterhalb, wo sich als Krönung eine Art Halb-

kuppel mit Adler und Krone vorwölbt, befindet sich neben reich verziertem Gebälk eine wunderbare Gruppe sinnbildlicher Gestalten, die in den Gleichklang der Raumform geschickt eingepaßt wurde. Eine ebenfalls reich verzierte Erinnerungstafel leitet zur prachtvollen Decke über, einer rauschenden Symphonie von Farben, wie sie nur ein großer Künstler in dieser traumhaften und plastischen Schönheit fertigzustellen vermochte. So ist auch die Decke mit dem in Grau-Blau gefaßten Holzwerk und der meisterhaften Illusionsmalerei eine Kostbarkeit, die bei aller sinnenverwirrenden Fülle innere Ruhe und Harmonie von Form und Farbe und gedämpfte, diskrete Pracht ausstrahlt.

Die Aufteilung der Bühnenseite des Hauses entspricht der des Logenhauses. Wie die Hoflaube ist es eine einheitliche Gruppe und dreiteilig. Zu beiden Seiten der Bühnenöffnung — etwa 10,50 Meter hoch und 14 Meter breit — befinden sich wiederum korinthische Säulen, die die monumentale Ausdehnung des Hauses noch steigern. Genau in der Mitte über der Bühnenöffnung tragen zwei Engel mit großen goldenen Flügeln das Wappen des fürstlichen Hauses. Von weitem sieht dies aus, als ob die Engel vor der Bühne frei schwebten. Links und rechts von der Bühne, als Überleitung des Tormotivs in die Saalarchitektur, schließen sich dekorative Logen an. Diese sogenannten Trompeterlogen öffnen sich interessanterweise nicht gegen die Bühne, sondern gegen den Saal, da sie dem „Spiel im Saal" dienten und von ihnen aus der Beginn oder der Schluß der einzelnen Veranstaltungen durch Trompetensignale angezeigt wurde. Über jeder dieser Nischen, deren Gebälk folgerichtig in die Decke überleitet, sind blumengeschmückte Attikas mit Tafeln angebracht. Die linke Tafel trägt die verschlungenen Buchstaben FMZBC — Friedrich, Markgraf zu Brandenburg-Culmbach, die rechte SFW — Sophie Friederike Wilhelmine, für immer an die Erbauer des Hauses erinnernd.

Die Grundfarbe aller Bauteile ist ein Blaugrau mit Grün; auf ihm heben sich die vereinzelt schwebenden oder tragenden weißen Gestalten, einen starken Kontrast erzielend, ab. Die in Gold getauchten Verzierungen und die seltenen roten Töne beleben das Bild, so daß nach dem Willen des ausführenden Künstlers die kaum beschreibliche Prachtfülle wie eine Fest- und Farbensymphonie zu einem einzigen großen Ganzen zusammenklingt. Das Übergleiten des stofflichen Raumes in ideelle Raumgebilde, diese Vergeistigung der Materie wird für immer für die Gestaltung von Theatern von größtem Werte sein. Und wie mag dieses Haus erst in früheren Jahren auf den Besucher gewirkt haben, als aus den heute nicht mehr vorhandenen Wandleuchtern 500 und mehr Kerzen erstrahlten und das Schmuckwerk erleuchteten? Es muß ein nicht zu beschreibender Anblick gewesen sein.

Das Markgräfliche Opernhaus wurde im September 1748 bei den Feierlichkeiten zur Hochzeit der einzigen Tochter des Markgrafenpaares mit dem Herzog Karl Eugen von Württemberg eingeweiht. Zur Aufführung kamen die Opern „Ejio" und „Artaserse" von Hasse. Diese erste Veranstaltung wies eine „Illuminierung von weit über 1000 Kerzen" auf, und vor der Hoflaube fand ein umfangreiches Abendessen statt.

Nach der feierlichen Einweihung ist das Haus nur verhältnismäßig selten noch benutzt worden. Immerhin genoß noch lange Bayreuth den Ruf, eine der besten Hofbühnen zu besitzen. Von Voltaire stammt der bezeichnende Ausspruch, daß ehedem die Künstler und Dichter nach Neapel, Florenz und Ferrara gehen mußten, während jetzt — um die Mitte des 18. Jahrhunderts — ihr Reiseziel Bayreuth sei. Von der Markgräfin gelangte ein reizendes Spiel zur Aufführung, das 1754 unter dem Titel „L'Uomo" zum ersten Male gegeben wurde. Nach ihrem Tode (1758) und dem Ende ihres Gatten (1763) war die Glanzzeit aber vollkommen vorüber. Nur vereinzelt wurde das Haus noch benutzt, einmal als eine Wandertruppe auftrat, einmal als ein benachbartes Theater hier gastierte, bei Feierlichkeiten des Hofes oder bei anderen wichtigen Veranstaltungen.

Auf diese Weise war es möglich, daß, während Galli-Bibienas Theaterentwürfe in Italien und anderwärts längst durch Brand zerstört oder durch Anpassung an moderne Theaterbedürfnisse entstellt sind, sich das Bayreuther Opernhaus bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Natürlich hat der „Zahn der Zeit" auch dieses Haus nicht verschont und die Schönheit der Einheit von Bühne und Form mehrfach beeinträchtigt. Die Vergoldung war verschmutzt, von den Fassaden und Wänden blätterte die Farbe ab. Dazu kam noch, daß, da das Haus

eine Zeitlang als Städtisches Theater benutzt wurde, der Vorraum, das sonst reizvolle Treppenhaus und manches andere verbaut wurde. Im Inneren fügte man sogar ein versenkbares Orchesterpodium und ein ansteigendes Parkett ein. An dem Außenbau waren weiter die acht schönen Figuren der Ballustrade entfernt, und das Haus selbst mit einem notdürftigen Dach abgedeckt worden.

Heute ist das Markgräfliche Opernhaus wieder in seinen ursprünglichen Zustand der Glanzzeit zurückversetzt worden. In den Wintermonaten 1935/36 wurde durch die Initiative des bayerischen Ministerpräsidenten Ludwig Siebert und des damaligen Oberbürgermeisters Dr. Schlumprecht-Bayreuth von Oberregierungsrat Esterer die gründliche Instandsetzung durchgeführt. Seit dem Sommer 1936 ist das Haus als besondere Sehenswürdigkeit den Bayreuther Gästen zugänglich. In Benutzung wird der kostbare Bau auf Wunsch des Führers nur noch zu besonders feierlichen Gelegenheiten — wie es 1936 die Liszt-Veranstaltung war — genommen, damit das Markgräfliche Opernhaus als Kulturstätte von übernationaler Bedeutung dem deutschen Volke noch recht lange erhalten bleibt.

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Aus den letzten Tagen der verklingenden Musikspielzeit sind noch einige Ereignisse nachzutragen. Die Kunstwochen schlossen mit den üblichen Schlüterhof-Konzerten, denen Hans von Benda seine besonderen Fähigkeiten lieh. Er bewies wiederum eine überaus glückliche Hand in der Wiedererweckung musikgeschichtlicher Kostbarkeiten namentlich in Stilprogrammen wie „200 Jahre Oper", und den künstlerischen Höhepunkt fand er in der Erstaufführung des „König Thamos" mit der Musik von Mozart. Der Bearbeiter Willy Meckbach hat die Handlung auf kaum einstündige Dauer gekürzt, und von den fünf Akten bleiben nur wenige Szenen bestehen, in deren Verlauf ein Konflikt zweier Nebenbuhler um die Krone Ägyptens durch den Hohenpriester geschlichtet wird, der sich dann als der angeblich ermordete ägyptische König zu erkennen gibt. Der einzige seelendramatische Konflikt ist der innere Zwiespalt der Königstochter Sais, die zwischen den beiden Gegnern entscheiden soll. Bei der begrüßenswerten Kürze des geschickt bearbeiteten Dialogs tritt Mozarts Musik in melodramatischen Untermalungen, Zwischenspielen und einer Arie (Fred Drissen) umso nachdrücklicher hervor. Auffällig sind die Vorzüge feinsinniger musikalischer Charakterausdeutung in den Zwischenspielen, die durch die Tanzgruppe des deutschen Opernhauses (Rud. Kölling) tanzpantomimisch gestaltet wurden. Weihevolle Momente enthält die Krönungsszene, die ebenso wie der kanonisch geschickte Eingangschor von der bestbekannten „Berliner Solistenvereinigung" ausgeführt wurde. Unter der Regie von Claus Clausen und Leopold Hainisch machten sich Studierende der Schauspielschule des Deutschen Theaters verdient.

Unter den weiteren Konzerten der Kunstwochen ist eine Aufführung von Händels „Acis und Galathea" durch den Philharmonischen Chor unter Leitung von Günther Ramin zu nennen. Sie gewährte dank der gesanglichen Größe der Gestaltung und der tiefschürfenden Ausdeutung einen vollendeten künstlerischen Genuß. In tiefer Verbundenheit mit seinem hochbefähigten Stabführer ging der anteilsame, trefflich durchgebildete Chor bedingungslos mit zu Ramins wahrhaft persönlichem Ringen um die größtmögliche musikalische Wirkungskraft. Aus dem inhaltlich anspruchsvollen Abend, der noch durch Bachs „Streit zwischen Phoebus und Pan" ergänzt wurde, waren mit bestem Erfolg als Solisten Erika Rokyta, Heinz Marten, Ingrid Lorenzen, Friedrich Hausburg, Horst Günter und Friedrich Dalberg beteiligt.

Ein seltenes Ereignis war ein Gastkonzert der Halleschen Singakademie in der Philharmonie mit Werken von Samuel Scheidt vor einem beschämend geringen Zuhörerkreis. Unter Leitung des hervorragenden Prof. Dr. Rahlwes waren außer der Robert Franz-Singakademie der Stadtsingchor, der Hallesche Lehrergesangverein und das verstärkte Hallesche Stadtorchester erschienen — ein Klangkörper von überwältigender Fülle, stimmlichem Glanz und rhythmischer Disziplin. Die Bearbeitungsfrage war im Sinne üppigster barocker Klangpracht gelöst, wobei in der kontrastierenden Wirkung abwechslungsvoll eingesetzter, geschlossener In-

ſtrumentalgruppen ſehr ſtarke Farben bevorzugt wurden und modernſte Mittel wie Glockenſpiel im Dacapoteil des 8. Pſalms zur Anwendung kamen. Es war eine Barockgeſtaltung, die in der inſtrumentalen Form weniger vom Standpunkt des geſchichtlichen Barock als vielmehr unter gegenwärtigen Geſichtspunkten vorgenommen wurde. Sicherlich unterſtrich der Aufführungsſtil die zeitnahe Bedeutung Scheidts, und der Erhabenheit dieſer edlen, gehobenen Ausdruckskunſt namentlich im „Vaterunſer“ vermochte ſich wohl kein Beſucher zu entziehen. Die prächtig disponierten Chöre, die Soliſten Marta Schilling, Günther Baum, Eliſabeth Grunewald, Heinz Marten, der Organiſt Adolf E. Schütz verdienten nicht minder Dank als das leiſtungsfähige Orcheſter und der umſichtige, kunſterfahrene Leiter Prof. Rahlwes.

Vier Ur- und Erſtaufführungen bildeten den Inhalt eines Kammermuſikabends, den die ganz ausgezeichnete Kammermuſikvereinigung des Deutſchen Opernhauſes unter Führung von Prof. Leßmann durchführte. Allgemein läßt ſich feſtſtellen, daß das geſunde Mittelmaß zwiſchen oberflächlich erheiterndem Unterhaltungsſtil und ſchwerblütiger Eigenwilligkeit nicht leicht zu erreichen iſt. Während die Streichquartett-Suite von Mirſch-Riccius in abgerundetem, flüſſigen Stil und geſchickter Stimmführung ſtarkes Gefühl und anſpruchsvolles Schönheitsempfinden mit bewährten Mitteln zu erkennen gibt, fügt Herm. Henrich in urſprünglicher, unbeſchwerter Lebensfreude gefällige Weiſen in volkstümlicher Faſſung aneinander, und Walter Draeger ſucht in einer Bariton-Rhapſodie maleriſche, übermütige und humorvolle „anakreontiſche“ Stimmung voll ſtark verſonnener Elemente zu geſtalten. Eine Glanzleiſtung des altbewährten Prof. Alb. Fiſcher. Bei aller Gewagtheit problematiſcher Kunſt, die Edmund von Borck in ſeinem Flötenſextett an den Tag legt, ſpürt man die Eigengeſetzlichkeit eines zwingenden Schöpfertums, das in der klaren Strenge klanglich herber Stimmführungen mehr zu ſagen weiß als die oben genannten Komponiſten.

Schließlich gedenken wir noch einer „Muſikwoche“, die von der Staatl. Hochſchule für Muſik durchgeführt wurde. An neun Abenden mit z. T. ungewöhnlich ausgedehnten Vortragsfolgen zog eine erſtaunlich inhaltsreiche Konzertreihe am Ohr vorüber. Bach, Händel, Mozart ſtanden im Vordergrunde neben Schumann, Beethoven und jüngeren Tonſetzern wie Hugo Diſtler und Kurt Thomas. Händels g-moll-Konzert für Orgel (Fritz Heitmann) und „Acis und Galathea“, überzeugend mit den reichen vokalen und inſtrumentalen Mitteln der Hochſchule unter verſtändnisvoller Leitung von Prof. Fritz Stein dargeſtellt, leiteten die Muſikwoche ein. Die Soliſtin Käthe Schröder offenbarte einen ausgeſprochen lieblichen, weichen, in allen Lagen gut anſprechenden Sopran und durfte den aufrichtigſten Dank der Hörer auf ſich beziehen. Auch Otto von Rohrs Baß zeichnete ſich durch kompakte Größe aus. Die Zeit geſtattete leider nicht den Beſuch aller Veranſtaltungen, unter denen regiſtrierend Kammermuſikabende unter Mitwirkung von Prof. Harich-Schneider, Strub, Scheck, Flemming genannt ſeien, ſowie der Mozart-Abend der Hochſchulprofeſſoren unter Prof. Stein, und das Orcheſterkonzert Prof. Gmeindls mit Robert Bendler. Ein Chorabend mit wohlgelungenen Leiſtungen der Hochſchulkantorei unter Prof. Kurt Thomas bot u. a. außer luſtigen „Tierfabeln“ des Dirigenten „Minnelieder“ von Hugo Diſtler. Dieſe Chöre des jungen, genialen Diſtler bedeuten geradezu einen Wendepunkt im volkstümlichen Chorſtil. Sie gehören zu den ſchönſten Offenbarungen auf dieſem Gebiet und verkörpern den Ausdruck unſerer Zeit in unvergleichlich hohem Maße. Der gediegene Ernſt der künſtleriſchen Haltung, die tiefe, herbe Innerlichkeit des Erlebens, die Leichtigkeit des Satzes und Durchſichtigkeit der Geſtaltung verdienen uneingeſchränkte Bewunderung. Hätte Diſtler nur dieſe „Minnelieder“ geſchrieben, ſo verdiente er bereits eine Vorrangſtellung im ſchöpferiſchen Muſikleben. Glücklich eine Zeit, die einen Hugo Diſtler ihr eigen nennen darf!

*

Die Hochſchulwoche gibt Anlaß zu einigen grundſätzlichen Bemerkungen, die weniger angenehm als notwendig ſind. Sie betreffen den offenſichtlichen Verzicht auf Herausſtellung des kompoſitoriſchen Nachwuchſes. Ich weiß nicht, ob man dieſe auffällige Tatſache über die Grenzen Berlins hinaus verallgemeinern darf, immerhin erſcheint das Fehlen des Nachwuchſes an zwei führenden Anſtalten Berlins bedenklich und ſymptomatiſch für die gegenwärtige Lage des muſikaliſchen Schaffens. Nicht als ob die Kom-

positionsklassen Mangel an Studierenden aufzuweisen hätten. Aber unangebrachte Hemmungen verwehren den jungen, aufstrebenden Kräften den Weg in die Öffentlichkeit — als ob jede etwaige künstlerische Entgleisung unvollkommener und unausgereifter Kompositionsschüler schon den Keim der „Entartung" in sich trüge. Man weiß nicht, was man im Interesse der schöpferischen Jugend mehr bedauern soll: die Mutlosigkeit der verantwortlichen Leiter oder die unausbleiblich deprimierende Wirkung, die auf die Studierenden bei Mangel an öffentlicher Zurschaustellung übergehen muß?

Die Gefahren dieser Erscheinung sind nicht abzusehen und beziehen sich nicht zuletzt auf eine allzu große Einschränkung der Schaffensfreiheit zugunsten solcher Stilelemente, die den extremsten Gegensatz zur „Entartung" aufweisen. Wieweit damit dem künstlerischen Mitläufertum Tür und Tor geöffnet wird, mag ununtersucht bleiben. Wenn aber schon der Vorsitzende des Amtes für Konzertwesen, Staatsrat Dr. Krebs bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen für das allgemeine Musikleben die Forderung erhoben hat, daß den Künstlern nicht vorgeschrieben werden dürfe, wie sie zu komponieren hätten, weil dies eine „Sünde wider die Natur" sei — um wieviel eher trifft diese Feststellung für den kompositorischen Hochschulnachwuchs Deutschlands zu, dem auch der schärfste Beurteiler nie und nimmer die gleichen kritischen Maßstäbe anlegen würde wie dem Konzertkünstler, der in seiner schöpferischen Haltung sich selbst und seinem Volke gegenüber verantwortlich bleibt?

Und darum ist die Herausstellung des schöpferischen Nachwuchses an den musikalischen Lehranstalten eine ebenso nationale wie soziale Pflicht. Die aktive Kulturpolitik des Nationalsozialismus, die jeden Einzelnen an den gewaltigen Geschehnissen der Zeit innerlichen Anteil nehmen läßt, verlangt gebieterisch Klarheit über die Leistungsfähigkeit der schaffenden Jugend, die einst das nationale Ansehen des künstlerischen Deutschlands der Welt gegenüber befestigen helfen soll.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart (Maiheft 1938).

Aus den im Maiheft genannten Silben waren die folgenden Worte zu bilden:

| | | |
|---|---|---|
| **R**e**c**itativ | **T**r**a**viata | **U**l**r**ich |
| **L**e**a**der | **F**a**v**oritin | **M**a**b**ellini |
| **I**r**r**gang | **U**g**o**lini | **Z**e**e**landia |
| **C**a**l**egari | **E**r**n**ani | **I**p**h**igenia |
| **H**u**m**mel | **H**a**w**es | **E**v**a**ngeliman |
| **K**l**a**rinette | **R**i**e**nzi | **L**a**r**uette |
| **E**u**r**yanthe | **T**a**b**ulatur | |
| **I**l**i**nski | **Z**i**e**hrer | |

Liest man nun die dritten und dann die ersten Buchstaben dieser Worte von oben nach unten, so findet man den Komponisten:

Carl Maria von Weber

und seinen Wahlspruch:

Beharrlichkeit führt zum Ziel!

Das war wieder ein fröhliches Raten, das eine ganze Anzahl richtiger Lösungen bescherte. Unter ihnen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Erich Paugger-München;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Arthur Heinke, Kammermusiker, Coburg;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Joseph Drechsler-Köln/Rh. und
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Oskar Kroll-Wuppertal; Käthe Müller-Dresden; Dietlinde Schmidt, stud. mus., Erlangen und Hans Stracke-Schwelm i. W.

Wir sehen nun schon mit gewisser Erwartung den jedesmaligen Einsendungen unserer eifrigen Lösergemeinde entgegen. Und richtig hatte die Aufgabe auch diesmal wieder eine Reihe köstlicher Einfälle gezeitigt, die wir gerne mit einem Sonder-Bücherpreis bedenken. So erhalten je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 8.—: die Dichtungen von Rektor R. Gottschalk-Berlin und Gymnasialmusiklehrer Bernhard Klein-Altenburg/Th. über das Thema „Beharrlichkeit führt zum Ziel" und die Kompositionen von Herbert Gadsch-Großenhain, der eine wohlgelungene Fuge in c-moll für Orgel über das Rätselwort schuf; MD Bruno Leipold-Schmalkalden/Th. für seinen köstlichen „Weber-Scherz", ein Menuett für Klavier; Kantor E. Sickert-Tharandt i. Sa. für seine Erinnerung an Weber in Form eines einschmeichelnden Walzers und KMD Richard Trägner-Chemnitz für seine vortreffliche Doppelfuge für Männerchor über das Rätselwort.

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 6.— halten wir bereit für die Dichtungen von Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Martha Brendel-Augsburg, Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg i. Sa., Edwin Janetschek-Prag, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf, Dr. Hans Kummer-Köln, Theodor Röhmeyer-Pforzheim, die den Sinn des Rätselwortes in ernster und heiterer Weise abwandelten und die Musiken von Prof. Georg Brieger-Jena (3 gute Choräle für gem. Chor, den sudetendeutschen Brüdern gewidmet), Studienrat Martin Georgi-Thum (ein sorgfältig gearbeitetes Klaviertrio), Lehrer Rudolf Kocea-Wardt (eine wohlklingende Vertonung von H. Anackers „Kameraden, tritt gefaßt" für Männerchor), KMD Arno Laube-Borna (ein freundlich-graziöses Menuett für Klavier), Studienrat Ernst Lemke-Stralsund (ein Duett für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung „Aufforderung zum Tanz" nach Worten von Johanna Wolff), Kantor Max Menzel-Meißen (Passacaglia über ein Thema aus der Freischütz-Ouvertüre), Paul Zoll-Darmstadt (Variationen über ein Thema von C. M. von Weber), die Kanons von Albert Baust-Karlsruhe, Georg Straßenberger-Feldkirch/Vorarlberg, Gymnasialmusiklehrer Ernst Tanzberger-Jena und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha und die „sinnige" Zeichnung von Lehrer Fritz Hoß-Salach.

Und schließlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Rm. 4.—: Walter Heyneck-Leipzig (Verse an Weber), H. Kautz-Offenbach („Euryanthe-Fuge" für Klavier) und Franz Virnich-Jena (Bearbeitung des Chorals „Was Gott tut, das ist wohlgetan").

Nun bitten wir alle Preisträger um baldigste Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Weitere richtige Lösungen gingen ferner noch ein von:

Carl Ahns, Jena (dessen richtige Lösung des Rätsel-Kanons im letzten Heft noch nachzutragen ist) — Heinrich Anke, Leipzig — Henry Apelles, Jugendpfleger, Stettin — Rob. Aschauer, Linz/D. —

Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Paul Bauer, Gymnasialoberlehrer, Eisenberg i. Th. — Margarete Bernhard, Radebeul — Ella Binding, Frankfurt/M. — Lehrer Walter Bredthauer, Bückeburg — Lehrer M. Brieger, Saarau —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —

Paul Döge, Borna b. Leipzig —

Arthur Görlach, Postmeister, Waltershausen/Thür. —

Gretlind Haase, stud. phil., Rauße über Maltsch a. O. — Friedrich Hink, München — Wilhelm Holtmann, Duisburg — Ursula Hoffmann, Jena —

Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —

Georg Richard Kruse, Berlin-Lichterfelde — Paula Kurth, Heidelberg — Studienrat E. Lafin, Greifenberg/P. — MD Hermann Langguth, Meiningen — Martin Lorenz, Kammermusiker, Coburg —

Amadeus Nestler, Leipzig —

H. Oksas, Budwethen, Kr. Tilsit-Ragnit —

Friedrich Pieper, Musikalien-Sortimenter, Dresden —

Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —

Theodor Röhmeyer, Pforzheim —

Vera Suter, Pianistin, St. Gallen —

Robert Schaar jun., Organist, Delmenhorst — Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hans Schmidt-Lauterbach, Pianist, Hagen i. W. — Ernst Schmidt, Gymnasialmusiklehrer, Hamm i. W. — Chorrektor Wolfgang Scholz, Liegnitz — Ernst Schumacher, Emden — Hermann Stahl, Konzertmeister, Gröna — Wilhelm Sträußler, Breslau —

Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —

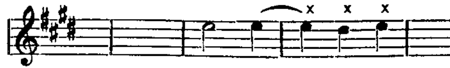
Alfred Umlauf, Radebeul —

Studienrat Kurt Vetter, Pirna —

Studienaſſeſſor Karl Wagner, Neuſtadt a. d. Weinſtr. — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf CSR. — Irma Weber, Heidelberg — Adolf Wilke, Frankfurt/M. — Hans Zurawſki, Muſiklehrer, Schramberg.

*

Beim Abdruck der Löſung des Rätſel-Kanons im letzten Heft hat der Druckfehlerteufel leider ſeine Hand im Spiele gehabt: Der 2. Takt der Oberſtimme muß richtig heißen:



# Muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Eva Borgnis, Koenigſtein i. Taunus.

Aus den folgenden 49 Silben:

bou — bun — can — chel — chen — cher — ci — cum — de — den — di — e — e — er — fe — fer — fer — ge — ger — gra — hé — horn — hö — höf — hungs — i — ins — le — li — lif — lin — ma — mal — nas — nie — phe — ro — rold — rot — rung — sa — sa — schlei — ti — us — wald — wer — ze — zei

ſind 17 Worte nachſtehender Bedeutung zu bilden:

1. Bibliſcher Lobgeſang
2. Franzöſiſcher Violinvirtuoſe (1778—1861)
3. Nürnberger Muſikdrucker (um 1500)
4. Blinder, ſpaniſcher Organiſt † 1590
5. Vortragsbezeichnung
6. Italieniſcher Opernkomponiſt † 1801
7. Franzöſiſcher Schriftſteller † 1784
8. Betonter Vorſchlag
9. Lebender Komponiſt
10. Akzidentien
11. Opernregie
12. Sängerin, welche die erſte „Eva" ſang
13. Blasinſtrument
14. Engliſcher Muſikverlag
15. Franzöſiſcher Opernkomponiſt † 1833
16. Tonleiter (franzöſiſch)
17. Engliſcher Organiſt und Komponiſt.

Die erſten und drittletzten Buchſtaben — von oben nach unten geleſen — ergeben aneinandergereiht:

1. die Noten — in Buchſtaben ausgedrückt — vom Schluß eines Liedes
2. den Titel des Liedes
3. den Dichter des Textes
4. den Komponiſten des Liedes.

Wie heißt: der Text der Noten — der Titel des Liedes — der Dichter — der Komponiſt?

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Dezember 1938 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe; je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Rudolf Bode: Vier Kriegslieder. (Heft 5 des „Liederwerk".) Rm. 2.50. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Rudolf Bode: Gottfried Keller-Lieder. Heft 1 bis 3 (Heft 6, 7 und 8 des „Liederwerk"). Je Rm. 2.—. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Kurt Börner: Suite für Orchester, Werk 10 (Alla marcia — Scherzo — Menuetto — Alla zingarese). Bearbeitung für Klavier zu vier Händen vom Komponisten. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Richard Eichenauer: Polyphonie — die ewige Sprache der deutschen Seele. 8°. 80 S. Kart. Rm. 3.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Hanns Heeren: „Von Kampf und Liebe". Lieder aus meiner Sammelmappe, auch zur Laute zu singen. 29 S. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Eva Hertz: Johann Andreas Stein. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues. 96 S. 8°. Kart. Rm. 4.50. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Victor Junk: Die taktwechselnden Volkstänze. Deutsches oder tschechisches Kulturgut? (Band 3 der Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung.) Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Joachim Kötschau: Kleine Präludien für das Cembalo oder das Klavier. Werk 22 b. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Landgrebe: Neues Notenbüchlein für die klavierspielende Jugend. 79 S. Rm. 3.80. Merseburger & Co., Leipzig.

Karl Marx: Kantate zum Erntefest nach Worten von Heinz Grunow für Vorsänger, Chor und Instrumente. Werk 35. (Heft 4 der Werkreihe „Klingender Feierabend".) Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Rudolf Moser: Zwei Suiten für Orgel über „Der Tag, der ist so freudenreich" und „Veni sancta spiritus". Werk 54, Nr. 1 und 2. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Horst Günther Scholz: „Der Laiendirigent". 55 S. Rm. 1.60 Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Karl Stamitz: Triosonate für Flöte, Violine, Violoncell und Klavier, bearbeitet von W. Hillemann. (In der Reihe „Collegium musicum".) Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Adolf Strube: Deutsche Singfibel für die vier unteren Jahrgänge der Volksschule. 95 S. mit zahlreichen Bildern. Geh. Rm. 1.30. Geschenkausgabe Rm. 2.—. Merseburger & Co., Leipzig.

Richard Süßmuth: Suite für vier Waldhörner. Werk 32. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. Ph. Telemann: Sonate für 2 Flöten und Cembalo, bearbeitet von Heinz Schreiter. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Albrecht Thausing: Stimme und Kunstgesang. Eine neue Grundlage für die Gesangspädagogik. 8°. 55 S. Kart. Rm. 2.80. J. G. Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Karl Thieme: Deutscher Hymnus nach Worten von E. M. Arndt für Bariton-Solo, gem. Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel ad lib. Klavierauszug Rm. 3.50. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kurt Thomas: Erste kleine Hausmusik für Blockflöte und Klavier. Werk 33 a. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Thomas: Festliche Musik für Orgel. Werk 35. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Thomas: Zweite Spielmusik. Deutsche Tanzsuite für Jugendorchester (Einzug — Reigen — Schwertertanz — Springtanz — Kehraus) Werk 22. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Werner Wehrli: Nachlese. Neun Stücke für Klavier zu vier Händen. Werk 46. Rm. 1.60. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

## BESPRECHUNGEN

*Bücher:*

HERMA STUDENY: Spielmannsweisen. Gedichte. 48 Seiten. Tukan-Verlag, München.

Herma Studeny, die geschätzte Münchener Geigenkünstlerin, legt in ihren „Spielmannsweisen" einen Gedichtband vor, der gleich dem Spiel der Geigerin, einem tiefempfindungsvollen Herzen entströmt. Natürlich behandeln viele dieser Gedichte musikalische Gegenstände oder sind fühlbar von seiten des Musikalischen inspiriert, andere wieder locken ihrerseits zur Vertonung. Herma Studeny meint, ihre Melodien sprängen „wild aus ihrer Feder", doch findet sich in dieser Sammlung auch viel formal fein Durchgeformtes, durchatmet vom Hauch der Besinnlichkeit. Alle Stücke sind auf einen lyrisch ursprünglichen Ton gestimmt. Das Leben wird indeß darin nicht nur als Klang empfunden, ebenso auch durchs Auge aufgenommen und in poetisches Bild und Gleichnis umgesetzt. Mit dem Odem der Frische vermählt sich der einer inneren Wahrheit, und so wird dies Büchlein manchem willkommener Begleiter werden in stille Feierstunden des Herzens.

Dr. Wilhelm Zentner.

MARGARETE STEIN-CZERNY: Gedichte und Tagebuchblätter. Verlag Walter G. Mühlau. Kiel, 1936.

Aus dieſem feingeſtimmten Gedichtbande, aus dem Max Reger das „Wiegenlied" als ſein op. 142 Nr. 1 vertonte, finden die Hymnen an muſikaliſchen Genies ſowie die Erinnerungen an den Schöpfer der Böcklinſuite beſondere Aufmerkſamkeit des Muſikfreundes. In den ernſten und heiteren Strophen der „Stunden mit Max Reger" feiert die Dichterin die künſtleriſche Weſenheit und das Schaffenswerk des ihr und ihrem Manne treu befreundeten Meiſters. Begnadete Stunden im Erlebnis mit ſchöpferkräftigem Meiſtertum ſchwingen in dieſen lyriſchen Reigen aus — als Gegendank der in Ehrfurcht und Stille dem Geheimnis und Gedächtnis dieſes Genius geweiht bleibt. Dr. Paul Bülow.

K. G. FELLERER: Der gregorianiſche Choral im Wandel der Jahrhunderte. Regensburg, Friedr. Puſtet. — Kartoniert Rm. 2.—; geb. Rm. 2.50.

Der gregorianiſche Choral iſt heute nicht mehr ausſchließlich Angelegenheit der Kirchenſänger und Fachgelehrten, ſondern jeder geſchichtlich intereſſierte Muſiker fühlt das Bedürfnis, ſich mit dieſer altehrwürdigen Kunſterſcheinung näher vertraut zu machen, die, koſtbar an ſich, für die Entwicklung unſerer abendländiſchen Mehrſtimmigkeit von ſo großer Bedeutung war. Über Geſtalt und Vortrag der kirchlichen Geſänge in den erſten chriſtlichen Jahrhunderten beſitzen wir nur geringe Kenntnis, die in abſehbarer Zeit kaum weſentlich erweitert werden dürfte. Fellerer ſetzt daher mit ſeinen Betrachtungen beim 7. Jahrhundert ein, zu einer Zeit alſo, „da unter Gregor d. Gr. die römiſche Feſtlegung der liturgiſchen Geſänge geſchaffen und ihre allgemeine Einführung in der abendländiſchen Kirche begründet wurde", von wo an man erſt von greg. Choral im Wortſinn ſprechen kann. In feſſelnder Weiſe wird gezeigt, wie ſich dem, zum Teil auch von weltlichen Herrſchern aus machtpolitiſchen Gründen geſtützten religiöſen Zentraliſierungsbeſtreben Roms Gegenkräfte mannigfacher Art entgegenſtellten: Stammhaft und landſchaftlich bedingtes Volkstum mit ſeinem unterſchiedlichen Muſikempfinden, Wandel des kultiſchen Erlebens und ſeiner Geſtaltung im Geſang, Einflüſſe von der Seite der Profanmuſik und Dichtung her wie auch von der Muſiktheorie — wodurch bewirkt wurde, daß bereits im Mittelalter trotz der Gleichheit der Grundlage eine Vielheit von Melodiefaſſungen vorhanden war. Wir erfahren ſodann, wie Humanismus und Rationalismus in ihren Auswirkungen auf Muſik- und Deklamationsempfinden, Tonart- und Formgefühl zum Entſtehen zahlreicher „Reformausgaben" führten, wie dabei die Pflege des Chorals immer mehr vernachläſſigt, ja ſtellenweiſe ſogar verboten wurde, bis dann endlich der im Gefolge der Romantik auftretende Hiſtorismus die Wiederbeſinnung auf das alte, unverderbte Melodiengut weckte, deſſen Hebung heute freilich noch nicht abgeſchloſſen iſt. Seite 73 ff. finden wir Näheres über die — auf geſchichtlichem Irrtum beruhende — Wiederaufnahme der Medicäa (1868) ſowie über die Vorgeſchichte der Vaticana: S. 82 ff. gelangt die immer noch ſtrittige Rhythmusfrage in ſo knapper als klarer Weiſe zur Erörterung (wobei der nicht ſehr glücklichen Solesmenſer Rhythmiſierung mit ſchonender Zurückhaltung gedacht wird). Gut gewählte, beweiskräftige Beiſpiele erhellen die Darſtellung. Eine vorzügliche Arbeit!

Es iſt ſehr dankenswert, daß der Verlag unter Leitung von Univerſitäts-Prof. Fellerer begonnen hat, in einer Folge von billigen, doch trefflich ausgeſtatteten Bändchen („Kirchenmuſikaliſche Reihe") aus der Feder von Fachgelehrten und anerkannten Praktikern knappe, gemeinverſtändliche Abhandlungen über wichtige muſikaliſche Fragen herauszubringen. Prof. Michael Dachs.

RUDOLF FEIGL: Klar um Schubert. Beſeitigung von Irrmeinungen, Fehlangaben uſw. 2. Auflage. Linz 1938, im Selbſtverlag des Verfaſſers. 94 S.

Dieſes kleine tapfere Buch darf als Zeugnis aufrichtiger Schubertliebe gelten. Deswegen iſt, faſt mehr noch als die Ergebniſſe, der Geiſt zu begrüßen, aus dem es geſchaffen wurde. In einem erſten, gründlich durchgearbeiteten Abſchnitt befaßt ſich Feigl mit der Frage der ſog. „Gaſteiner Symphonie", um zu dem Schluß zu gelangen, daß die Annahme der Exiſtenz einer ſolchen Symphonie von falſchen Mutmaßungen und anfechtbaren Quellen ausgehe und die angebliche „Gaſteiner" weſensgleich ſei mit der „Großen" in C-dur. Auch der h-moll-Symphonie widmet der Verfaſſer eingehende Betrachtungen, die ſich hauptſächlich mit dem langjährigen Zögern Anſelm Hüttenbrenners, dieſe Schöpfung an die Öffentlichkeit zu geben, beſchäftigen und eine Rechtfertigung dieſes Verhaltens erſtreben. Ebenſo wie im Falle Hüttenbrenner wird in einem anderen Kapitel eine Ehrenrettung des erſten Schubertbiographen H. Kreißle unternommen. Außerdem bemüht ſich Feigl noch um die Beſeitigung einiger Unklarheiten bei den Streichquartetten Franz Schuberts, um die Identifizierung von bislang verloren gewähnten Menuetten, um den Nachweis der Identität der legendaren Cis-dur-Klavierſonate mit der im Juni 1817 komponierten Sonate in Des-dur, ſowie um einige Richtigſtellungen bezüglich der Aufenthalte des Komponiſten in Gmunden und Gaſtein im Jahre 1825. Feigls ohne gelehrte Prätention vorgetragene, auf liebevoller Sachkenntnis und eindringlichem Stu-

dium aufgebaute Begründungen haben manches Gewicht. Dr. Wilhelm Zentner.

LA LAURENCIE, L. DE ET GASTOUÉ: Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Paris: Droz 1936. XVII, 184 S. (Publications de la Société française de musicologie. Série 2, Tome 7.)

Die sogenannte Pariser Arsenalbibliothek geht auf den Bücherbesitz des Antoine René de Voyer d'Argenson, Marquis de Paulmy zurück und wurde seit 1757 auf 600 000 Bände vermehrt. Auf ihre reichen und wertvollen Bestände an Musikalien und Musikbüchern hatte bereits 1914 L. de La Laurencie gelegentlich des Pariser musikwissenschaftlichen Kongresses aufmerksam gemacht. Erst nach seinem Tod konnte jedoch der damals schon von ihm und Gastoué geplante Katalog der Sammlung vorgelegt werden, nachdem in den letzten Jahren einige Veröffentlichungen, zuletzt noch der Katalog der Musikausstellung in der Pariser Nationalbibliothek 1933/34 wenigstens von Teilbeständen aus der Arsenalbibliothek Kunde gegeben hatten. Laurencies Kongreßvortrag konnte als dankenswerte Einleitung zum Katalog verwertet werden. Schon dieser erste Hinweis auf die Kernstücke der Sammlung überrascht, und wenn man sich dann in das sorgfältig und übersichtlich angelegte Verzeichnis der Drucke und Handschriften vertieft, gewinnt man sehr bald den Eindruck, daß die Forschung aus der Katalogisierung dieser Schätze vielseitigen Nutzen ziehen wird. Aus den liturgischen Handschriften ragt ein notationsgeschichtlich bedeutsames Missale rheinischen Ursprungs aus dem 9. Jahrhundert hervor, aus der Handschriftengruppe „Musique profane" eine dem Bibliographen der Chansonniers, Raynaud, entgangene Liedersammlung des 13. Jahrhunderts. Aus neuerer Zeit gibt es operngeschichtlich wertvolles Material, als Besonderheit mehrere Bände historischer und satirischer Gesänge, z. B. solcher auf den Jansenismus. Katalogtechnisch erfreulich ist die sonst oft so vernachlässigte Erschließung des Inhalts von Sammelbänden. Prof. Dr. Kahl.

K. G. FELLERER: Musik in Haus, Schule und Heim. Rm. 2.50. Otto Walter in Olten und Freiburg i. Br.

Gestützt auf umfassende Literaturkenntnis spricht der Verfasser hier in knapper, klarer Weise über: Erziehung zur Musik und durch Musik — schöpferisches Musikerleben — Stimme und Instrument — Musik im Haus — Musik und Schule — Wege des Schulgesangs — Musik in Heim und Anstalt — Musik in der Heilerziehung. Das letzte, bisher noch wenig bearbeitete Kapitel, ist der Aufmerksamkeit von Musikerziehern besonders zu empfehlen. Dankbar begrüßen werden Interessenten auch das ungemein reichhaltige Literaturverzeichnis, das neben zahlreichen deutschen auch die bedeutenderen englischen, holländischen und französischen Veröffentlichungen umfaßt. Prof. Michael Dachs.

*Musikalien*

für Klavier:

KARL BLEYLE: Sechs Klavierstücke op. 33. — Vorfrühling op. 42 (Fünf leichte Klavierstücke). — Fünf Klavierstücke op. 48. — Edition Breitkopf (Breitkopf & Härtel), Leipzig 1938.

Bleyle (geb. 1880) gehört der älteren süddeutschen Generation an. Vorarlberg ist seine engere, München und Stuttgart seine Wahlheimat. Er studierte bei S. de Lange in Stuttgart und Thuille in München, ist aber nach Stil, Tendenz und Art seiner, über fast alle Gattungen verstreuten Werke nicht zur Thuille-Schule zu rechnen. — Für Klavier schrieb er bisher nur Weniges und — ich denke da an die hübschen „Bausteine für die reifere Jugend" op. 12, das „Lustige ABC" op. 24 — meist nur Instruktives. Diese drei neuen Hefte sind also sein erster energischer Vorstoß in die Regionen des lyrischen oder balladischen größeren Klavierstücks.

Auch in seiner Klaviermusik zeigt Bleyle seine Sonderart, eine kräftige, volkstümlich gefärbte, naturverbundene ältere süddeutsche Nach- oder Neuromantik. Sehr poetisch ist sie nicht, und man braucht nur seinen „Abschied der Schneeflocken" aus op. 42 mit Debussys „Schritten im Schnee" (Des pas sur la neige) aus den 24 Préludes, I, oder „Tanzenden Schnee" (The snow is dancing) aus dem „Childrens Corner" zu vergleichen um einen genialen und zartgeistigen großen Dichter des Klaviers einem etwas hausbackenen und nüchternen deutschen Nachromantiker gegenüberzustellen. Immerhin: in diesen kleinen Stücken ist er noch am glücklichsten, und es sind vor allem im „Vorfrühling" op. 42 einige sehr hübsche Miniaturen darunter, wie gleich die erste, in ein eigenes Helldunkel und eine schwebende Metrik gehüllte Nummer „Der Schnee zerrinnt" mit den stockenden Ganzschlüssen und dem gleichförmig dahinrinnenden Rhythmus — beiläufig: dieses Stücklein erinnert noch am stärksten an den Klavierdichter des „Vorfrühling" op. 33 Nr. 1, . . . Ludwig Thuille —, wie der in feiner Beobachtung unserer kleinen gefiederten Sänger scheinbar reizend „atonale" „Vogelruf" alla Giga, dagegen sich die sehr eigene „Märzlandschaft" nur ganz giesekingisch delikatesten Fingerspitzen in ihrer herb-flimmernden Lokalfarbe erschließen kann, wenn sie nicht auf dem Klavier als eine Art befremdende „Neue Musik" erklingen soll.

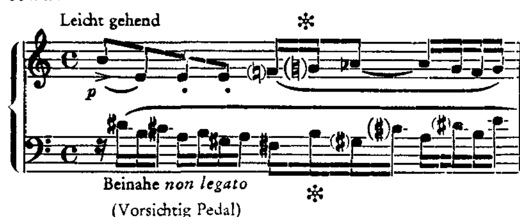
Die beiden übrigen Hefte mit größeren Stücken befriedigen nur teilweise. Am meisten noch in der sorgfältig-ernsten Art ihrer meist allzu breiten, vielfach etwas trockenen und steifen Entwickelungen, ihrem sicheren Formgefühl, ihrer

natürlich- und volkstümlich-schlichten und ungekünstelten Erfindung. Zu den relativ besten solcher Stücke gehören vielleicht das leidenschaftliche „Capriccio", das leise schubertisch gefärbte, sinnige „Von singenden Wassern", die drängende „Frohe Erwartung" aus op. 33, die dunkelgefärbte „Ballade", der burleske „Maskenzug" aus op. 48. — Rein pianistisch und klanglich aber beweisen sie wieder einmal in ihrem mehr quartett- als klaviermäßigen, zeichnerisch dünnen und klanglich blassen Satz, daß die deutsche Klaviermusik der Gegenwart rein pianistisch und rein klanglich auch nicht im entferntesten mehr mit der romanischen, ja nicht einmal mehr mit der englischen, Schritt zu halten vermag. Aber wir können es uns gerade heute weniger denn je leisten, in Stil und Satz unserer zeitgenössischen deutschen Klaviermusik etwa bei Schubert stehen zu bleiben und so zu tun, als ob die großen Erneuerer und Neuerer des modernen Klavierstils, als ob Schumann und Chopin, Debussy, Ravel, Scott, Granados, Albeniz, Turina, die modernen Italiener (Castelnuovo-Tedesco, Pick-Mangiagalli, Respighi), Polen und Russen (Scriábin) nie gelebt und geschaffen haben.
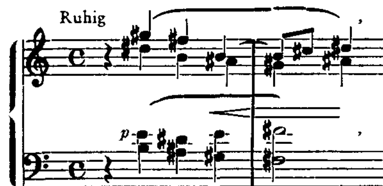
Die neuen Hefte Bleyles entbehren für Konzertzwecke wohl allzusehr der pianistisch-virtuosen und klanglichen Reize, sind aber — namentlich der „Vorfrühling" — als saubere Hausmusik willkommen zu heißen. Prof. Dr. Walter Niemann.

HELMUT BRÄUTIGAM: Sonate für Klavier zu zwei Händen, Werk 6. Edition Breitkopf (Breitkopf & Härtel, Leipzig), 1937. 4 RM.

Das dreisätzige, dem ausgezeichneten jungen Leipziger Konzertpianisten Rudolf Fischer gewidmete Werk des hochbegabten jungen Leipziger Komponisten und musikalischen Chor- und Jugenderziehers ist ein typisches Dokument sowohl für die grundsätzlich gewandelte Sonaten-Auffassung der jungen Generation, als auch für die Jungen der alten Leipziger Schule. — In den Ecksätzen eine durchaus nicht vor so „barbarischen" Linienführungen wie etwa:




zurückschreckende dünnstimmige und stählerne Motorik, die, wie immer in der neuen Leipziger Schule, auf Seb. Bach zurückgeht. Statt ruhig entwickelter, ausgesponnener Themen kurze Motive, die von vornherein auf ihre kontrapunktisch-polyphone Brauchbarkeit erfunden sind. Ein Beispiel: das Seitenthema des ersten Satzes, das aus ganzen anderthalb Takten besteht:




Darauf eine Durchführung, die sofort mit schwerstem Geschütz einsetzt — gleichzeitig: Thema im Tenor, Verkleinerung im Diskant, Vergrößerung im Baß — und über ein schon in der Jugend erstaunliches kontrapunktisches Rüstzeug spielerisch frei und überlegen verfügt. Es wimmelt überall nur so von Engführungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen. — Das Gleiche im dritten Satz, nur daß hier ein erregtes Fugato die innere und äußere Steigerung krönt.

Für „seelisch-gemütvolle Ruheplätzchen" ist in diesen Ecksätzen kein Raum. Es geht hart, herb, energisch und jugendlich frisch und — frech in ihnen zu. Alles tiefere Innenleben — soweit man überhaupt davon sprechen kann — ist in die sehr interessanten, wirkungsvoll kontrastierten und mit einem langsam dahinschreitenden Basso ostinato beendigten Variationen über ein heiter-beschwingtes Thema des zweiten Satzes zusammengedrängt, obwohl auch hier ein starkes kontrapunktisches Moment die Gefühle in strenger Zucht und Ordnung hält.

Je nach dem eigenen Standpunkt wird man ein solches Werk begeistert preisen oder eindeutig ablehnen. Die Wahrheit liegt auch hier in der goldenen Mitte: kein ruhig und verständig Denkender wird das eminente kontrapunktische Können, den strengen Ernst und die Reinheit der Gesinnung, den energischen Stilwillen dieses großen jungen Talents verkleinern oder in Zweifel ziehen wollen. Andrerseits: aus dem Klavier und seinen klanglichen Eigenheiten und — Grenzen heraus ist diese Musik (wie leider so viele jüngstdeutsche Klaviermusik) nicht geschrieben. Am schönsten: man liest sie. Erst dann wird man den Überreichtum an kontrapunktischer Klein- und Feinarbeit richtig erkennen und würdigen können, der bei dem schnellen Tempo der Ecksätze in unseren großen Konzertsälen meist wirkungslos verpufft. —

Nur für Konzertpianisten, die durch jahrelanges Studium Strawinskys und Hindemiths mit dem neuen linearen Klavierstil völlig vertraut sind!

Prof. Dr. Walter Niemann.

### für Violoncello

BERNHARD ROMBERG: Violoncello-Studien. Neue Ausgabe von Prof. Walter Schulz. Heft 1. Verlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig.

„In Betreff desjenigen, was Romberg für die technische Aus- und Durchbildung, sowie für eine edle Behandlung seines Instrumentes geleistet hat, darf er der Begründer des spezifisch

deutschen Violoncellspiels genannt werden . . . Und dieser unermüdliche Arbeiter, dieser leidenschaftliche Künstler, der der Methode seines Instrumentes erst eine wissenschaftliche Grundlage gab, der es in Behandlung und Kenntnis desselben am weitesten brachte . . . erschien gleichsam als Reformator des herrlichen Violoncells! Seine Stricharten waren moderner und sein Fingersatz der natürlichste . . . Obwohl er, eine Folge seines unstäten Lebens, sich mit Unterrichtgeben nicht wesentlich beschäftigen konnte, übte er doch auf die Entwicklung des Cellospiels und auf dessen wahrhaft bedeutenden und nachhaltigen Aufschwung den wichtigsten Einfluß. Wohin er kam, fand er lernbegierige Schüler; manche, denen es um Erlernung des Cellos zu tun war, folgten ihm auf seinen Reisen, nur um ihn öfter spielen zu hören . . . In Deutschland waren sein Neffe Cyprian, Jul. Schapler, Just. J. F. Dotzauer u. a. seine Schüler, aber eigentlich waren es alle Cellisten seiner Zeit. Die Kompositionen dieses Begründers des spezifisch deutschen Cellospiels haben sich namentlich in pädagogischer Hinsicht bis heute als unübertroffen bewährt."

Im Juli 1936 hat der durch verschiedene neuzeitliche Ausgaben älterer Cellomusik vorteilhaft bekannte Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar Walter Schulz das 1. Heft des vordem von R. Heger revidierten Studienwerks des „Violoncell-Reformators der Deutschen" in neuer Auflage herausgegeben. Wie Hummel und Spohr durch die von ihnen geschriebenen Schulen für ihre Instrumente sich unvergängliche Denkmale gesetzt haben, so strengte auch Bernhard Romberg in seinen letzten Lebensjahren alle Kraft an, sich durch eine Celloschule zu verewigen. Leider gelang es ihm nicht, ein Werk ersten Ranges zu schaffen, wenn man ihm auch sonst eine beachtenswerte Lehrfähigkeit nachrühmen mußte. Darum hebt auch der Bearbeiter der Rombergschen „Violoncello-Studien" im Vorwort u. a. hervor: „Das 1. Heft ist in Verbindung mit den bestehenden Sonderstudien . . . sowie den entsprechenden Etüden als Violoncello-Schule zu betrachten." Den als Ergänzung empfohlenen „Täglichen Übungen" von Grützmacher, „Gemischten Finger- und Bogenübungen" von Becker und „Lagenwechsel-Studien" von Schulz (besprochen in Jahrg. 1936 der ZFM auf S. 1362) möchte ich hinzufügen das unübertroffene Schulwerk meines einstigen Lehrers Klengel („Tägliche Übungen" und „Technische Studien") und nicht zuletzt Duports „Anleitung zum Fingersatz auf dem Violoncell und zur Bogenführung."

Der Herausgeber hat außer der ursprünglichen Spielanleitung Rombergs einige anschauliche persönliche Abbildungen für richtige Haltung des Instruments beigefügt, so daß sich das schmucke Übungsbändchen in geschmackvoller Ausstattung mit seinen 38 Notenseiten als eine praktisch brauchbare kurzgefaßte Schule darstellt, welche die ersten Anfangsgründe und von da weiter lehrt. Als besonders instruktiv sind hervorzuheben die 16 Tonleiterausschnitte in der ersten Lage und die jeweils folgenden gleichnamigen Etüden mit 2. Cello. Gleichfalls von beträchtlichem Wert sind 12 Übungen melodischer Art im Tenorschlüssel, die auf bequemste Weise den Schüler in die oft gefürchteten höheren Regionen des Violoncells einführen. „Nur da, wo die Erläuterungen den heutigen methodischen Begriffen nicht mehr entsprachen, wurden Änderungen vorgenommen." Die in allen Teilen pietätvolle und zugleich durchdachte Behandlung der neuen Ausgabe dieser klassischen Violoncello-Studien des bedeutendsten deutschen Meisters unseres Instruments durch Professor Walter Schulz verdient Lob und Beachtung der Cello-Lehrenden und -Lernenden.

F. Peters-Marquardt.

für Violine

W. MÜLLER-CRAILSHEIM: Repetitorium der ersten geigentechnischen Grundlagen. Edition Peters Nr. 4406.

Ein Studienwerk, das sich auf die Anfangsgründe der Technik beschränkt; aus diesem Grunde ist wohl auch das erste Heft der Kayser-Etüden eingefügt. Man vermißt dabei nähere Ausdeutung und bedauert, daß statt dieses jedem Geiger leicht erreichbaren Arbeitsmaterials nicht die guten Etüdenbeispiele von Müller-Crailsheim ausgiebiger vertreten sind. Herma Studeny.

L. FRIEDEMANN: Geigenschule für den Anfang. Edition Schott 2751.

Ein klar übersichtliches Heft, das zu den Quellen der Geigentechnik führt, mit gut gewählten, musikalisch wie technisch anregenden Beispielen für das Zusammengehen von zwei und mehr Geigen, besonders zu empfehlen für den Gruppenunterricht. Es ist geschrieben in der guten und auch vollauf geglückten Absicht, es dem Anfänger leicht zu machen, spielend zu gutem Musizieren heranzuwachsen. Herma Studeny.

MARINUS DE JONG: Quartett in A. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist in alten Tonarten gehalten und zwar jeder Satz in einer andern Tonart. Wie das Quartetto dorico von Respighi ist es schon wegen dieser Färbung seiner Harmonien mehr auf Klang als auf thematische Wirkung eingestellt. In diesem Vorzug liegen seine Schwächen. Es ist wie ein altes Bild im Mattgold mystischen Dämmerdunkels, in dem nichts zu leidenschaftlicher Entfaltung drängt. Im ersten Satz ein sanftes Fließen in lydischer Tonart, in der besonders die langgehaltenen Akkorde sphärenhaft wirken. Der herbere zweite Satz in dorischer Tonart erfährt Belebungen durch

Zeitschr[illegible]

für

Musik



105

193[illegible]

2

rhythmische Gliederung. Scherzocharakter trägt der phrygische mit einem äußerst pikanten fünfteiligen Rhythmus. Und der letzte, mixolydische, erinnert trotz seines Allegrotempos an das Psalmodieren eines Kirchenchors. Herma Studeny.

für Kammermusik

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Trio für Viola d' amore (Violine), Flöte und Cembalo (Klavier), bearbeitet von Cor Kint. W. Zimmermann, Leipzig.

Dieses anmutig unbeschwerte Trio des Flötenmeisters Friedrichs des Großen mag bei den Kammermusikern Freunde finden. Eine bedeutende kompositorische Leistung ist das Trio gerade nicht, sein Reiz liegt im spielerischen Konzertieren.

Dr. Joh. Maier.

für Einzelgesang

JOSEPH HAYDN: Szene der Berenice (1795, Text aus Pietro Metastasios „Antigono"). Arie der Errisena (1787, Text aus Pietro Metastasios „Alessandro nell' Indie"). Für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters. Herausgegeben, für den Konzertgebrauch bearbeitet und mit deutschem Text versehen von Alfred Orel. Partitur mit Klavierauszug (vom Herausgeber). Musikwissenschaftlicher Verlag Leipzig-Wien.

Zwei Gelegenheitswerke Haydns, aber Gelegenheitswerke in jenem Sinne, in dem auch so manche Arien Mozarts außerhalb seiner Opern „Gelegenheitswerke" sind: sie wurden bei bestimmten Gelegenheiten für bestimmte Sängerinnen komponiert, die im Rahmen des überkommenen italienischen Arienstils ihre stimmlichen Mittel und ihre Vortragskunst herausstellen wollten. So findet sich in der Szene der Berenice, die 1795 in London geschrieben wurde, nichts von dem Haydn der gleichzeitigen Londoner Sinfonien, sondern auf einen Text Metastasios schreibt Haydn eine Musik, die formgewandt und überlegen den italienischen Arienstil handhabt. Vertritt dieses Stück den Typus der großen Soloszene mit wechselnder Stufung des Ausdrucks, so ist der Gesang der Errisena „Chi vive amante" Arienlyrik, die von einer gleichbleibenden Grundspannung beherrscht wird.

Schöne, durchgebildete Sopranstimmen finden in diesen Konzertarien, die beide aus Haydns Meisterjahren stammen; reiche Möglichkeiten der Entfaltung. Die sorgfältige Ausgabe berücksichtigt auch die Erfordernisse der Praxis. Dr. Horst Büttner.

JOHANNES BAMMER: Fünf Gesänge — Worte von R. M. Rilke — für eine Singstimme und Klavier. Verlag Gebrüder Hug & Co, Leipzig-Zürich.

Ich gestehe, daß ich nicht ohne Bedenken Rilke-Vertonungen in die Hand nehme, Bedenken, die jeder teilen wird, dem die reiche Stimmungssättigung und die zarte Zerbrechlichkeit der Rilkeschen Lyrik fast schon einer unmittelbaren Warnung vor jedem Versuch einer Übersetzung in die Musik gleichzukommen scheint. Allzu willig bietet ja die Musik allerhand Klangkolorit, Effekte und Dissonanzmittelchen, um in den Händen eines Zuchtlosen mit billigen Handwerksgriffen den empfindsamen Blütenstaub eines Gedichtes von Rilke verkommen zu lassen. Erst wenn man sich das einmal ganz klar vergegenwärtigt hat, wird man begreifen können, was Johannes Bammer, der sudetendeutsche Tatmensch und Träumer zugleich, an Zucht, Intuition und innerem Gleichklang geschenkt wurde, wenn man ihn auf Grund der vorliegenden Lieder unmöglich einer solchen Leichtfertigkeit zeihen kann. Hauchdünn und doch garnicht asketisch ist alles hingesetzt, womit er Rilke musikalisch ausdeutet; Zwei- und Dreistimmigkeit genügen fast überall, abgesehen von ein paar wohlerwogenen Akkordballungen, um in einer fast mystisch rätselhaften Weise Stimmung zu zeichnen. Ein wesentlicher Teil des Geheimnisses scheint mir darin zu liegen, daß bei aller Freiheit der Dissonanzbehandlung und der Tonartenmischung doch der lebenswarme, blutvolle Dreiklang, der Akkord und mit ihnen die fast stets deutlich spürbare Tonalität immer Hintergrund und Rückgrat bilden. Terzen- und Sextenparallelen sind ihm keine bequemen Illustrierungsmittel, sondern tragen eben genau jene Lebenswärme, manchmal jenen Lebenshunger, der in der Rilkeschen Dichtung so nahe bei der Erotik steht und ihr im landläufigen Sinne des Wortes doch so fern ist. Genau das hat Bammer erspürt und, was viel mehr ist, in der Musik neu zu schaffen verstanden. Selbstverständlich fast, daß ihm das Wort dabei oberstes Gesetz ist, das niemals die Musik selbständig wuchern läßt. Man müßte noch vieles zur Erklärung dieser so ganz und gar irrationalen Kunst herbeiholen, noch manches durch Bilder deutlich zu machen suchen, man würde aber doch eines nicht ausdrücken können, das jede Begegnung mit diesem Künstler erst fruchtbar werden läßt: seine Forderung nämlich, durch seine Musik stille zu werden in und mit der Dichtung Rilkes, um lauschen zu können auf die Dinge, die der Alltag ständig verbirgt. Daß uns Bammer dazu den Weg weist und nicht verbaut, danken wir ihm am meisten. An unseren Sängern ist es jetzt, ihm darin zu folgen; ihn nicht zu kennen, bedeutet Verlust. Dr. Otto Riemer.

WERNER TRENKNER: Fünf Lieder mit Orchester oder Klavier. 1. Oede, 2. Abschied, 3. Das Mägdlein und der Dornbusch, 4. Die Sonne sank, 5. Der Gänsehirt. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

In Werner Trenkner, dem erfolgreichen Komponisten, auf den die ZFM schon mehrfach aufmerksam machte, ist unzweifelhaft ein Könner am Werk, der mit sicherem Blick, hier und da vielleicht sogar mit ein wenig drastischen Mitteln, an Hand der Texte treffende musikalische Stimmungs-

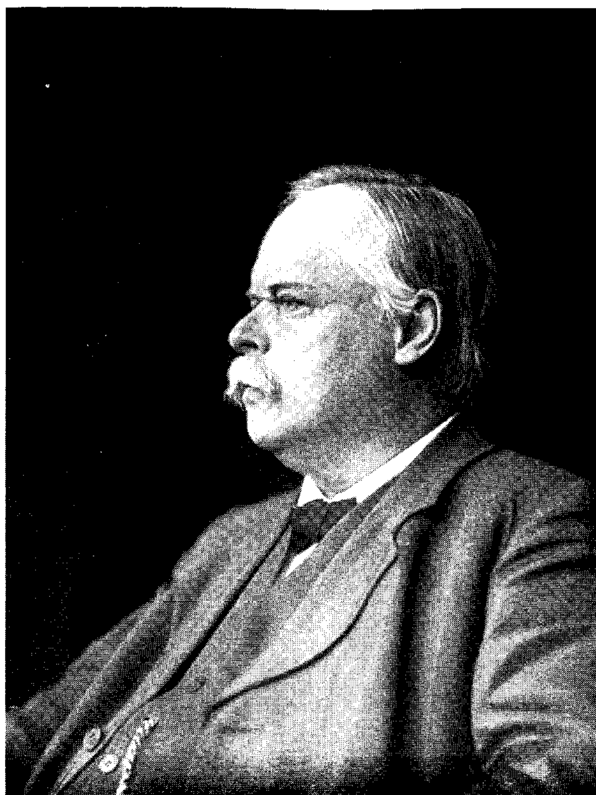


Domenico Cimaroſa

Nach einem zeitgenöſſiſchen Stich

im Beſitz der Muſikabteilung der preußiſchen Staatsbibliothek, Berlin

Zu der Erzählung von Friedrich Rücker: „Heimliche Ehe"



ZFM-Archiv

Carl Maria Cornelius

Geboren 21. Juli 1868

bilder entwirft. Ob damit immer die dichterischen Absichten, z. B. von Ruth Schaumann im „Gänsehirt“ verwirklicht werden, kann fraglich sein; weit treffender scheint mir die Anpassung an Arno Holz im 4. Lied („Die Sonne sank“). Dankbare und wirkungsvolle Gebrauchsmusik.

Dr. Otto Riemer.

für Chorgesang

HEINRICH SCHÜTZ: 2. Singheft des Thüringer Landesverbandes evangelischer Kirchenchöre.

MELCHIOR VULPIUS: 4. Singheft des Thür. Landesverbandes evang. Kirchenchöre.

Beide Hefte zusammengestellt von Kirchenrat Erhard Mauersberger. Verlag F. W. Gadow und Sohn, Hildburghausen.

Die beiden billigen Hefte enthalten viel schöne, leicht ausführbare einstimmige Chorgesänge, das Schützheft leider in zu kleinem Druck. Die Gesänge sind nach den kirchlichen Jahreszeiten geordnet und berücksichtigen auch hervorgehobene vaterländische Feiertage. Aber daß einem Lied von der kämpfenden Kirche („Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit“) das Lob der Musika „Die beste Zeit im Jahr ist mein“ Martin Luthers als zweiter Text untergelegt ist, kann nur aus einer Ästhetik heraus verstanden werden, die Wort und Ton in unerträglicher Weise trennt. Wenn auch so ziemlich alle Gesangbücher dieser Untugend huldigen, weil es mehr gute Lieder t e x t e als Liedermelodien gibt, so kann daraus keine Regel abgeleitet werden, zumal in dem vorliegenden Falle eine wertvolle eigene Melodie für das „Lob der Musika“ vorhanden ist, wenn sie auch nicht von Vulpius kommt.

Prof. Friedrich Högner.

RUDOLF SIEGEL: Helden-Feier (Gedicht von Bernhard Vogel, 1580), für Männerchor, Knabenchor, Orchester und Orgel. Klavierauszug 4 RM., Chorstimmen je 30 Pfg. Orchestermaterial nach Vereinbarung. Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag Karlsruhe i. B.

Ein grandios aufgebauter, dem Andenken der bei Langemarck gefallenen deutschen Jugend gewidmeter Chor. Dem Männerchor sind stellenweise recht erhebliche Intonationsschwierigkeiten beschert und auch dem Orchester sind dankbare Aufgaben gestellt. Im getragenen Marschzeitmaß schreitet das Werk dahin. Das Orchester beginnt mit einem kurzen Trauermarsch (Takt 18 drittes Viertel in der rechten Klavierhand es!). Dann setzt der Chor p ein und steigert sich in verschiedenen Zusammenstellungen der vier Stimmen verschiedentlich zu heroischen f und ff. Bei Ziffer 12 deuten die Hörner und Celli das Deutschlandlied an, das fünf Takte später von der Trompete als Cantus firmus geblasen wird und dreiundzwanzig Takte lang vom Chor unisono kontrapunktiert wird, während das Orchester das erste Motiv „Kein sel'g'rer Tod“ in freier Arbeit dagegen setzt. Den Schluß des Deutschlandliedes: „Deutschland, Deutschland, über alles“ usw. bringen kanonisch Glockenspiel, Trompete und Knabenchor in der Vergrößerung, während das Orchester in den Oberstimmen „Kein sel'g'rer Tod“, in den Unterstimmen ebenfalls den Schluß des Deutschlandliedes und seinen Anfang hinzubringt. Zur Krönung des Ganzen singen die Knaben in den letzten fünf Takten fanfarenmäßig in langen Noten „Dem deutschen Land“ $f^1$ $b^1$ $f^2$ $c^2$, singt der Männerchor unisono das Anfangsmotiv „Kein sel'g'rer Tod“, spielt das Orchester in den Oberstimmen das Motiv as g b a, also b a c h einen Ton tiefer, während die Bässe die Gralsglocken einen halben Ton höher: des as b f erklingen lassen; ein wahrhaft feierlicher und deutscher Abschluß.

Prof. Jos. Achtélik.

DER VOLKSCHOR: Liederbuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, Band I und II. Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg.

Eine der kostbarsten Sammlungen für gemischten Chor. Köstliche alte Gesänge, teils in Urform, teils von unseren besten jungen Komponisten bearbeitet, teilweise mit Instrumenten begleitet, aber auch bewährte Kanons und Lieder der Jetztzeit, im ganzen 43 (Band I) und 32 (Band II), sind zu einem musikalischen Blütenstrauß zusammengetragen. Daß sich die beiden Bändchen seit ihrem Erscheinen so glänzend bewährt haben, ist ein Beweis für ihre Güte.

Prof. Jos. Achtélik.

Bei Kistner & Siegel, Leipzig, sind, sämtlich in Singpartitur, in der Sammlung „D e r L a n d - c h o r“ erschienen:

1. In der Reihe A Blatt 20 (Preis 0.10 RM.): Das bekannte Lied „Kein schöner Land in dieser Zeit“ für vierstimmig-gemischten Chor imitatorisch gesetzt von Max G e b h a r d.

2. In der Reihe B Blatt 33 (Preis 0.20 RM.): „Acker im Frühling“, Text von Erna Scholl-Schier, für vierstimmig-gemischten Chor, äußerst wirkungsvoll, wuchtig und erhaben vertont von Walter R e i n.

3. In Reihe B Blatt 34: „Gutmann und Gutweib“, aus dem Altschottischen nach Joh. Wolfg. von Goethe (Preis 0.15 RM.), für vierstimmig-(fünf Takte fünfstimmig-) gemischten Chor lustig vertont von Gerhard S t r e c k e.

4. In Reihe B Blatt 35 (Preis 0.10 RM.): „Vanitas! vanitatum vanitas!“, Text von Joh. Wolfg. von Goethe, im übermütigen Volkston musikalisch ausgedeutet von Gerhard S t r e c k e.

5. und 6. In Reihe B Blatt 41 und 42 (Preis je 0.15 RM.): „Heimatsegen“ von Karl Hans Strobel und „Erntespruch“ von Heinz Grunow. Beide Texte für vierstimmig-gemischten Chor in sonnig-ernster Weise, mit sehr schöner selbständiger Führung aller vier Stimmen, komponiert von Karl M a r x.

7. In Reihe C Blatt 22 (Preis 0.15 RM.): „Frisch

auf zum Streit", Weise um 1740. Die bereits bekannte Weise („Ich habe Lust im weiten Feld" usw.) ist von H. Schlegel mit großer Kunst für vierstimmigen Männerchor neu gesetzt. Den Männerchören als Marschlied bestens empfohlen.

8. In Reihe D Blatt 29 (Preis 0.15 RM.): „Der verschmähte Liebhaber", aus dem Fränkischen. Von Wilhelm Weismann komponiert in seiner ganz eigenen Manier, die wohl Klang und Wert der alten Madrigale am vollkommensten in die Jetztzeit überträgt.

9. In Reihe D Blatt 30 (Preis 0.10 RM.): „Ein Traum", Worte von G. Herder, für dreistimmigen Männerchor, jedoch mit angehängtem vierstimmigem Schluß, der nur bei Beerdigungen gesungen zu werden bestimmt ist, von Fritz Büchtger akkordisch-wirkungssicher komponiert. Dieser Chor, der für alle ernsten Gelegenheiten geeignet ist, sei den Männergesangvereinen als Ersatz für die so überaus schmalzigen Begräbnislieder sehr warm empfohlen.

10. In der Sammlung Kantorei als Nr. 25 ist das kecke Soldatenliedl: „Des Morgens zwischen drein und vieren" (Weise um 1880) von Hans Schlegel neu und übermütig für vier Männerstimmen gesetzt. Für die nicht gerade erhebende Auswahl an guten Marschliedern für Männerchor (von allen guten Männergesangsvereinen wird dieser Mangel sehr tief empfunden!) eine erfreuliche Beisteuer! Prof. Jos. Achtélik.

# KREUZ UND QUER

## Prof. Carl Maria Cornelius 70 Jahre!

Von Helene Raff, München.

Der verehrte Sohn eines unvergeßlichen Vaters hat der Öffentlichkeit, sogar der ZFM, seinen siebzigsten Geburtstag zunächst zu unterschlagen gewußt. Er ist in die Berge unserer Ostmark entflohen und hat sein Wiegenfest inmitten eines schönsten Alpentals, des Montafon, gefeiert. Aber nachdem er sein Asyl verlassen hat, liegt für seine Freunde und Verehrer kein Grund vor, das fröhliche Geheimnis länger zu wahren.

Am 21. Juli 1868 ist Carl Maria Cornelius in München zur Welt gekommen als Sohn des Dichterkomponisten Peter Cornelius und seiner Gattin Berta, geb. Jung. Was Peter Cornelius war, künden seine Werke und Briefe; Berta Cornelius vereinigte in beglückender Weise echt frauliche Tiefe und Treue mit heiterem rheinischen Lebensmut. Des Gatten früh beraubt, ist sie den beiden ihr gebliebenen Kindern — dem Sohne sowie der Tochter Maria — die vorbildliche Mutter gewesen. Gastliche Wärme strömte von ihr aus; ein wertvoller Freundeskreis bildete sich um sie in München, wo der junge Carl seinem Studium der Kunstwissenschaft oblag. Er hörte in München, wie vorher in Berlin bei Hermann Grimm bei Heinrich v. Brunn und hauptsächlich bei Heinrich Wölfflin, der damals in der Morgenröte seines Ruhmes stand. Auch promoviert hat Carl Cornelius bei Wölfflin und zwar 1894 in Basel. Seine Doktorarbeit über „Jacopo della Quercia" erschien erweitert 1896. Er hatte seine Anschauung von der Kunst aller Zeiten und Völker vertiefen können durch Reisen, die ihn nach sämtlichen Kulturländern führten, am häufigsten in das klassische Land der Bildkunst: Italien. Auf fast all seinen Fahrten geleitete ihn die jugendlich bewegliche Mutter mit der Schwester. Berta Cornelius hat in römischer Erde, nahe der Pyramide des Cestius auch nachmals ihre letzte Ruhestätte gefunden. Ihren Sarkophag, ganz im Geist der Antike gestaltet, hat Georg Römer geschaffen; ihre Leiblichkeit sowie die des Sohnes hat Alois Delug, die anmutvolle Jugenderscheinung der Tochter Richard Scholz im Bildnis festgehalten. Alle drei Künstler waren Hausfreunde; schon der Tondichter Bernhard Scholz, Richards Vater, war dem Cornelius'schen Paar in treuer Jugendfreundschaft verbunden gewesen. Die Vielheit menschlicher Beziehungen bot Carl Cornelius oft genug Anlaß, seine vom Vater ererbte Poetenbegabung in sarkastischen oder innigen Versen sich ausleben zu lassen.

Seit 1898 wirkte er als Privatdozent, von 1902 an als Professor an der Universität zu Freiburg i. Br., wohin er mit den Seinen übergesiedelt war. Seine Vorlesungen fanden begeisterten Beifall, waren gewöhnlich überfüllt. Einige Kollegen behaupteten: das käme daher, daß er sein Kolleg dichtete! An kunsthistorischen Arbeiten hatte er außer der schon erwähnten Abhandlung über „Jacopo della Quercia", der u. a. Hermann Grimm wärmsten Beifall zollte, eine ganz vortreffliche „Geschichte der plastischen Bildniskunst" verfaßt, die, als Manuskript ge-

druckt, leider beim ersten Teil stehen blieb. 1905 ward Cornelius nach Basel, auf den Lehrstuhl Jakob Burckhardts, berufen. Aber, obwohl sein Dozentenerfolg sich hier aufs neue bewährte, sah er nach der kurzen Frist von vier Jahren sich gezwungen, der akademischen Laufbahn zu entsagen.

Seit langem hatte er begonnen, sich in die Briefe und Tagebücher seines Vaters zu versenken, und fühlte den unabweisbaren Drang, dem teuren, ihm so vorzeitig entrissenen Manne ein literarisches Denkmal zu setzen. Von ihm gesammelt und herausgegeben waren Peter Cornelius' Briefe bereits 1904—05 erschienen, zum Entzücken aller Musiker und Musikfreunde. Aber diese hingebend geübte Tätigkeit mit der des Hochschullehrers zu verbinden, gestaltete sich immer schwieriger. Von früher Jugend an bedurfte Carl Cornelius besonderer Willenskraft zur Arbeit, denn qualvolle Kopfschmerzen verbitterten sein halbes Leben. Seiner Gesundheit wegen hatten Mutter und Schwester sogar einmal den ägyptischen Kurort Helouan mit ihm aufgesucht. Er mußte wählen, an welches Werk er seine guten Tage und Stunden wenden wollte. Und er tat es, indem er, von der Schwester begleitet, sich dauernd in München niederließ, um nur noch Schriftsteller zu sein.

In stiller, unermüdlicher Arbeit entstand nun das, wodurch Carl Cornelius ein Anrecht auf unser aller Dank erworben hat: die an Hand der Tagebücher geformte, zweibändige Biographie von Peter Cornelius, die 1924 in der „Deutschen Musikbücherei" erschien. Daß neben der Würdigung des Tondichters (siehe die von Adolf Sandberger) die ganze seelische Wesenheit des Menschen Cornelius heute plastisch und geschlossen vor uns steht, ist das dauernde Verdienst und die Liebestat seines Sohnes.

Seither hat das Vaterblut, nämlich das Dichtererbe, mächtig im Sohne nachgewirkt. Auf seine zahlreichen Gelegenheitsgedichte, deren graziöse Reimverschlingungen und klangliche Feinheiten an des Vaters Verse gemahnen, hat Carl Cornelius größere dichterische Arbeiten folgen lassen, die zum Teil noch der Vollendung oder doch der Veröffentlichung harren: einen Operntext, einen Roman, eine Selbsterzählung. Er ist, wozu er wohl von Geburt berufen war: nur mehr Poet. Das heißt: etwas Anderes sehr Wichtiges ist und war Cornelius noch außerdem allezeit: Ein leidenschaftlicher Deutscher.

Ehemals, beim Leben von Berta Cornelius, sprachen die Freunde gern von der „cornelianischen Dreiheit". Wiederum ist es ein Dreiklang geworden, da Carl Cornelius in späten Jahren den glücklichen Ehebund geschlossen hat mit seiner Therese, der Malerin, die selbst von zwei Seiten Künstlerblut hat. In ihrer und der treuen Schwester Maria sorglicher Obhut mögen noch fruchtbare und freudvolle Jahre unserem Jubilar beschieden sein!

## Aus welchem Rassengebiet stammen die für die abendländische Musik wesentlichen Formen?

Von A. Hager, Offenbach a. M.

In Heft 6 des Jahrgangs 1937 erschien der Aufsatz: Rasse und Form in der Musik. Der Verfasser wollte ein bisher wenig beachtetes aber für unsere heutige Zeit wichtiges Gebiet zur allgemeinen Aussprache stellen. Die Schriftleitung und der Verfasser äußerten den Wunsch, die Musikwissenschaftler und Musikfreunde möchten doch die in dem Aufsatz ausgesprochenen Gedanken in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen.

Verfolgt man die Abhandlungen und Aufsätze in den ausländischen Musikzeitschriften, dann stößt man immer wieder auf die Behauptung, die Deutschen hätten im geschichtlichen Ablauf der eigenen Musik keine oder nur schwache Kunstformen gefunden, dagegen hätten sie es meisterhaft verstanden, die von anderen Völkern gefundenen Kunstformen mit Inhalt zu füllen.

Wenn man nun den geschichtlichen Ablauf der Musik von unserem Volke aus betrachtet, so könnte man einer solchen Behauptung vielleicht Glauben schenken; untersucht man jedoch die rassischen Kräfte, die bei der Formenerfindung wirksam waren, dann kommt man zu einem ganz anderen Ergebnis. Gerade heute, wo durch alle Völker ein völkisches Erwachen geht, wo jede Nation den eigenen Anteil an geistigen und kulturellen Werten der Menschheit genau registriert, haben wir gar keine Ursache, unser Besitzrecht an Gütern des Geistes preiszugeben.

Wo in der Welt Kunstwerke von zeitlosem Wert geschaffen wurden, wo Erfindungen und Entdeckungen der Menschheit neue Wege wiesen, hat immer die nordische Rasse die schaffenden Kräfte ausgelöst. Das lehrt uns die neuere Geschichtsforschung. So hat auch an der Schaffung der musikalischen Kunstformen der nordisch-germanische Mensch einen hervorragenden Anteil.

In den vorgeschichtlichen Wanderungen sowie zur Zeit der großen Völkerwanderung kamen Goten nach Italien, Frankreich und Spanien. Andere Stämme wanderten nach anderen Ländern aus. So blieb kein Land Europas von dem nordischen Menschenstrom frei, der sich infolge der Klimaverschlechterung und des Einfalls der Hunnen nach Süden ergoß. Odowakar, der Führer der germanischen Söldner im römischen Heer, setzte den weströmischen Kaiser ab, weil er den germanischen Legionären das versprochene Drittel von Grund und Boden nicht gab. Unter dem Ostgotenkönig Theoderich nahm die Lombardei einen hohen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Man muß die geschichtlichen Zusammenhänge kennen, wenn man bestehende Irrtümer und Widersprüche klären will. Und ein solcher Irrtum ist auch der, der germanische Mensch habe keine oder nur schwache musikalische Kunstformen gefunden.

Nach Jordanis, dem gotischen Historiker, hatten die Goten wunderbare Heldengesänge, die sie beim Vortrag mit der Harfe begleiteten. Selbst Könige übten diese Kunst. Bei feierlichen Anlässen wurde auch Prosa so melodisch vorgetragen, daß nur das fehlende Saitenspiel sie von dem Gesang der Lieder unterschied. Die Lieder hatten eine bestimmte Form, die uns noch in den überlieferten Zaubersprüchen erhalten geblieben ist.

Wir haben in Italien, Frankreich, Spanien und Griechenland Länder vor uns, deren Menschentyp durch die eingewanderte nordische Rasse eine besondere Prägung erhielt. Wenn nun auch die eingewanderten Arier in der mittelländischen Rasse aufgegangen sind, so vertritt die neuere Forschung den Standpunkt, daß die schöpferischen Leistungen der mittelländischen Rasse vorwiegend von arischen Abkömmlingen vollbracht wurden. Mit dieser Feststellung wird durchaus keine Minderwertigkeitsbewertung für andere Rassen ausgesprochen.

Frankreich und Italien wurden die frühen Träger des abendländischen Musikgutes. Der eingewanderte nordische Mensch gab dem Geistesleben dieser Länder einen mächtigen Impuls. Es ist gar keine Frage. Deutschland wäre in der Musik früh führend geworden, wenn die Geschichte unseres Volkes einen anderen Verlauf genommen hätte. Was stürmte auf unser Volk ein. Der gewaltige Abfluß der besten rassischen Kräfte durch die Wanderungen mußte auf Jahrhunderte hinaus schwächen. Durch die Streitigkeiten der Kaiser mit den Päpsten, durch die Fehden unter den Fürsten, durch die Entartung des Rittertums und die religiösen Kämpfe nahm die Geschichte unseres Volkes einen sehr wechselvollen, unruhigen Verlauf.

So konnte die Musik in den Niederlanden, die von den Wirren der Zeit fast nicht berührt wurde, eine frühe Blüte erleben. Aber diese Blüte wurde durch den nordischen Menschen ausgelöst. In Deutschland standen sich auch in den heidnischen überlieferten Gesängen der Stämme und in der Kirchenmusik zwei vollständig wesensfremde, rassisch entgegengesetzte Geisteswelten gegenüber. Die Kirche konnte Gesänge, in denen Götter verherrlicht wurden, nicht anerkennen, aber aus politischer Klugheit drang sie nicht auf die sofortige Ausmerzung der zum Teil mehrstimmigen nordischen Gesänge. Die Zeit war ja der beste Helfer. So konnte der Kaiser Karl, obwohl er ein Freund und Gönner der Kirchenmusik war, eine wertvolle Sammlung von alten nordischen Heldenliedern anlegen, die leider durch seinen unter kirchlichem Einfluß stehenden Sohn Ludwig den Frommen wieder vernichtet wurde. Unersetzliches Kulturgut ging damit verloren.

Kaiser Karl hatte eine eigene Hofkapelle und Hofsingschule. Der Papst sandte ihm Vorsänger, um den gregorianischen Gesang zu fördern. Über den Gesang der Deutschen berichtet der Geschichtsschreiber folgendes: Wegen der Rauheit und Unbeholfenheit der Stimmen sind sie nicht im Stande, die gregorianischen Weisen mit derselben Lieblichkeit zu singen als die römischen Sänger dies tun. Natürlich konnte nur ein ausgesprochen kirchenfreundlicher Geschichtsschreiber solches schreiben. Kein Wunder, daß die Deutschen dem fremden Gesang, der ja für sie wesensfremd war, so wenig Interesse entgegenbrachten. Unter Kaiser Karl entstanden

Kirchengesangschulen in Metz, St. Gallen, Fulda, Mainz, Trier, Reichenau, Paris, Soissons, Lyon und Toul.

Die Kirche führte einen fortgesetzten Kampf gegen das völkische Brauchtum, und in diesem Kampf gingen die wunderbaren Gesänge der nordischen Stämme verloren. Erst heute, wo unser Sinn für völkisches Brauchtum aufgeschlossener ist als in früherer Zeit, können wir den Wert des Volksgutes ermessen, das uns in diesen alten Volksgesängen verloren ging.

Ich komme zum Schluß. Man gehe durch die deutschen Städte Köln, Mainz, Worms, Ulm und betrete die alten Dome. Legen sie nicht Zeugnis ab von einer Formenerfindung, die in ihrer Würde, ihrer Vielgestaltigkeit und Größe uns Ehrfurcht abnötigt? Und diese Fülle der Formenerfindung sollte vor den anderen Künsten haltgemacht haben? Dafür waren die rassischen Kräfte in unserem Volke zu vielseitig. Wer weiß, was geworden wäre, wenn nicht der schreckliche Dreißigjährige Krieg uns auf Jahrhunderte in der Entwicklung zurückgeworfen hätte. Durch nordischen Geist hat das geistige Gesicht des Abendlandes seine Prägung erhalten. Nordischer Geist war tätig bei der Erfindung der musikalischen Kunstformen, und nordischer Geist füllte auch die Formen mit dem edelsten Inhalt.

## Bayreuther Bund im Neuaufbau.

Von F. Merseburg, Jena.

Am Montag den 25. Juli, fand im großen Hörsaal des Hauses der Deutschen Erziehung in Bayreuth in Anwesenheit einer Reihe von Ehrengästen (Dr. Kempfler, Oberbürgermeister, Bayreuth — H. Keller, Bürgermeister, Detmold — Frau M. Lang, Reichsleiterin des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen — Geh. Rat Prof. Dr. Golther, Rostock — Franz Staffen, Berlin) die Jahreshauptversammlung des Bayreuther Bundes statt. Der bisherige Reichsleiter des Bundes — Bankdirektor Chr. Lorenz, Karlsruhe (seit 1930 Bundesführer) — entschied sich im Mai 1938 zur Niederlegung seines Amtes. Er wurde wegen seiner Verdienste um den Bund zum Ehrenmitglied ernannt. Frau Winifred Wagner, die Schirmherrin des Bundes, ernannte zum kommissarischen Leiter den Landesleiter der RMK in Westfalen-Nord und Leiter der Detmolder Richard Wagner-Wochen Otto Daube, der denn auch von der Versammlung einstimmig bestätigt wurde. Nach einem Rückblick auf die bisherige Arbeit wurden die Neuaufgaben festgelegt:

1. Grundsätzliche Neuorganisation in engster Verbindung von Partei und Staat.
2. Neuregelung der Arbeit in den Ortsverbänden. Als einheitliche Veranstaltungen sind für 1938/39 vorgesehen: R. Wagner-Feier; Siegfried Wagner-Feier; H. St. Chamberlain-Feier; H. von Wolzogen-Feier.
3. Freundschaftliche Zusammenarbeit mit dem R. Wagner-Verband deutscher Frauen äußerlich gekennzeichnet durch Beitritt des Bundes als korporatives Mitglied.
4. Alljährlich Ausgabe von Freikarten für die Bayreuther Festspiele.
5. Erweiterung der Bundesbibliothek.
6. Ausgabe einer eigenen, dreimal im Jahr erscheinenden Bundeszeitschrift und eines Jahrbuches.
7. Ausbildung von Reichsrednern in besonderen Themen und Aufgaben für den Bayreuther Bund.
8. Einrichtung eines besonderen Amtes „Bayreuth" in den einzelnen Ortsgruppen mit der Aufgabe, für Bayreuth zu werben.

Mit einem Sieg Heil auf den Führer fand die Tagung ihren feierlichen Abschluß.

Die Neuorganisation des Bundes ergibt folgendes Bild: Reichsbundesführer: Otto Daube, Detmold. Geschäftsstelle: Rathaus Detmold. Schirmherrin des Bundes: Frau Winifred Wagner. Ehrenpräsidium: Reichswalter des NSLB Wächtler, Reichsstatthalter Dr. Alfred Meyer, Gauleiter Julius Streicher, Siegmund von Hausegger, Dr. Georg Schott, Franz Staffen, Alexander Spring, Leopold Reichwein, Frau Daniela Thode, Frau Gräfin Gravina, Frau Eva Chamberlain, Helena Wallem. Ortsverbände bestehen in: Aachen, Barby, Bayreuth, Berlin, Braunschweig, Bremen, Danzig, Detmold, Dresden, Graupa, Halle a. S., Hamburg, Karlsruhe, Königsberg, Leipzig, Liegnitz, Magdeburg,

Nordhausen, Rathenow, Schwabach-Nürnberg, Stuttgart, Torgau, Völklingen, Weimar, Wien, Würzburg, Zeitz, Zwickau. Körperschaftliche Mitglieder: Die Städte Bayreuth und Detmold. Jahrespflichtbeitrag für Mitglieder 5 Rm. (Schüler und Studenten 2 Rm.).

## Joh. Seb. Bach in Massenchor-Aufbauschung.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Eine im rein Klanglichen herrliche und in dieser Beziehung gewiß kaum irgendwo und irgendwie überbietbare Aachener Aufführung der Mathäuspassion gibt mir Anlaß, erneut auf die grundsätzliche Frage „Bach und Massenchor" hinzuweisen. Vielleicht erwägt und hört man die Antwort auf diese Frage doch einmal an den für das Konzertwesen verantwortlichen Stellen...

Ich will hier nicht davon reden, daß Bach nicht einmal einen großen, geschweige denn einen Massenchor gekannt, wahrscheinlich auch nicht an ihn gedacht hat. Vom Musikalischen und Ausdrucksmäßigen her ist der Massenchor also alles andere eher als ein Erfordernis bei Bach. Die Thomaner oder Kruzianer „genügen" für die innerlich domhafte Aufführung selbst der gewaltigsten Chorwerke des Meisters. Ein unvergeßliches Bach-Erlebnis durch die Antwerpener „Cäcilia" unter Lodevic de Vocht bezeugte das Gleiche.

Wenn aber schon Massenchor, dann wenigstens sinnvolle Verwendung der Chormassen. Mit beseeltem Schönklang allein ist es bei Bach am allerwenigsten getan. Nur ein paar Beispiele zum Beweis. Zunächst die vielleicht naiv anmutende Frage: Was ist im Eingangs- und Schlußchor des ersten Teiles der Mathäuspassion wichtiger: das Chor- oder das Choralwort? Musikalisch gesehen sind beide Stücke mächtig ausgeweitete Choralfantasien. Philipp Wolfrum sagt dazu (Bach II, Seite 143): „Zwei der Melodien, „O Mensch, bewein" (Schlußchor des ersten Teiles) und „O Lamm Gottes" (Eingangschor) treten im Schmucke einer Kunst auf, die Bach wohl allein eigen ist." „Im Schmucke einer Kunst" auftreten heißt allgemeinem Sprachgebrauche nach, daß das Wichtigere der „geschmückte", hier: der umspielte Choral-cantus firmus ist. Er muß unter allen Umständen hervortreten, soll der betreffende Werkteil seinen Sinn erfüllen, ja überhaupt Sinn besitzen. Die selbstverständliche Folge der Ausführung des „Schmuckes" durch einen Massenchor von mehreren hundert Sängern und Sängerinnen mit entsprechend großem Orchester ist aber natürlich, daß der geschmückt werden sollende Choralleib sich nur mühsam durch das überladen aufgetragene Schmuckwerk hindurchzwängen kann, ja nicht selten (Schlußchor) ganz unter diesem verschwindet. Die hierin zum Ausdruck kommende Auffassung ist infolgedessen eindeutig un-, ja widerbachisch.

Dieselbe „Erscheinung" wie bei den Choralfantasien begegnet uns u. a. bei den Choreinwürfen in das Sopran-Alt-Duett: „So ist mein Jesus nun gefangen". Auch hier übermannt das „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" der Menge die wehmütige Betrachtung der beiden Einzelseelen. Dagegen hilft keine noch so sichtbare Zügelung und Dämpfung des Chores — die Masse erschlägt einfach die Wenigen, ob sie will oder nicht.

In den Gedankengang: „Wenn schon Massenchöre, dann aber auch sinnvolle Verwendung der Chormassen" paßt außer dem Angeführten H. J. Mosers Anmerkung über die Choraufteilung bei Bachs Passionen (Gesch. d. deutsch. Musik, 1. Aufl., II, Seite 222): „Außer scharfer örtlicher Trennung beider Hauptchöre empfiehlt sich . . . die Aufstellung eines besonderen Choralchores, da es oft die Wirkung schwächt, wenn die gleichen Sänger, die eben noch als Judenturba tobten, unmittelbar daran den gegenteiligen Ausdruck des Christenherzens schließen sollen . . . Die allverbreitete a cappella-Ausführung von: „Wenn ich einmal soll scheiden" ist eine sentimentale Effekthascherei, die Bachs ausdrücklicher Orchestervorschrift widerspricht!" Seit der Niederschrift dieser Sätze sind 16 Jahre vergangen und das Buch, in dem sie stehen, ist eine der gelesensten deutschen Musikgeschichten — gewirkt haben sie nichtsdestoweniger kaum. Denn es ist alles beim Alten geblieben. Am Ende tun sie aber nun ihren Dienst, wo sie an anderer als der gewohnten Stelle auftreten. Das Bemühen um wirklich bachgerechte Aufführungen Bachscher Großkunstwerke sollte den für die Aufführungen Verantwortlichen die Beachtung jener Sätze sowie des ganzen Zusammenhanges, in den sie hineingehören, eigentlich zur selbstverständlichen Pflicht machen.

# Vier Wochen Kurmusik in Bad Wildungen.

Von KMD Richard Paul, St. Mülsen.

Die Kurmusik eines Badeortes hat vornehmlich die Aufgabe, die dort weilenden Kranken auf ihre Art zu unterhalten und sie von den Gedanken an ihre körperlichen Gebresten abzulenken. Daraus ergeben sich für die Programmgestaltung besonders zwingende Gesichtspunkte, und für den verantwortlichen Kapellmeister ist es außerordentlich schwer das Richtige zu finden.

Zunächst muß wohl noch dahin gestrebt werden, daß alle jüdische Musik restlos ausgemerzt wird und an deren Stelle neue deutsche Musik zu treten hat, die in letzter Zeit als „Zeitgemäße Kurmusik" ein besonderes Anliegen aller Beteiligten ist.

Das in Wildungen spielende ganz vorzügliche Kurhessische Landesorchester (Kassel) hatte unter seinen beiden Leitern Musikdirektor Otto Albert und Kapellmeister Paul Dörrie einen hohen Prozentsatz solcher neuen Werke in seine Vortragsfolgen aufgenommen und sie somit zur Diskussion gestellt.

Ich hatte vier Wochen lang Gelegenheit hierüber meine Beobachtungen zu machen und nahm reichlich Veranlassung, mich mit Kurgästen der verschiedensten Art (Groß- und Kleinstädtern, Landbewohnern, musikalischen und unmusikalischen Leuten), aber auch mit Musikern und den beiden Dirigenten erschöpfend auszusprechen. Die Ansichten waren so verschieden, daß es unmöglich ist, eine jede an dieser Stelle auch nur anzuführen oder gar zu begründen. Aus allem aber klang eines heraus: Vieles Neue ist noch nicht das, was wir brauchen. Die Wiener und andere bekannte Meister der leichten Muse sind natürlich nicht zu entbehren, obwohl sie in einigen neuen Werken beinahe schon erreicht sind. Da man nicht nach dem Beifall der Menge urteilen kann, denn zu den meisten Konzerten hatten ja fast alle Hörer ihr Brunnenglas in der einen Hand und konnten nicht klatschen, ist man hauptsächlich auf das eigene Urteil angewiesen.

Recht gut gefielen mir von den neuen Werken folgende z. T. schon durch den Rundfunk bekannte: E. Fischer, die Suiten „Ferientage", „Kleinigkeiten", „Südlich der Alpen" (mit famoser Tarantelle!); Hruby, „Aus Österreichs Gauen" (gesunde Volksmusik ohne Verkitschung!); Mahr, Steppenouvertüre; Lautenschläger, „Sonnwendfeier", „Bilder aus Berlin" (Suite); Rust, „Drei Wünsche" (Suite), „Chinesischer Teehändler", „Frühlingsfest im Schwalbennest"; Pachernegg, Wienerische Suite; Prichystal, „Prinz Karneval"-Ouvertüre; Hanel, König Drosselbart" (Ouvert.); Dressel, Tanzminiaturen; Löhr-Huber, „Münchner Leben" (Walzer); Czernik, Puppenredoute; Ortleb, Thüringer Wald-Suite; Brase, Flieger-Eskapaden; Bortz, Humoreske; Winkler, La Tarentina; Mielenz, Ballade u. a. m. Manches davon wird in dem zu erwartenden Ausscheideprozeß sich durchsetzen und Bestand haben an der Seite der anerkannten Meister auf diesem Gebiet.

Nicht vergessen sei, daß auch klassische und beste romantische Musik reichlich vertreten war. Ferner wurden auch zahlreich die üblichen Opernfantasien gespielt, die allerdings nur den fesseln konnte, dem die betreffende Oper bekannt war; andere stehen solcher Musik teilnahmslos gegenüber.

Beliebt und notwendig sind in Badeorten solistische Darbietungen. Besonders betätigte sich vor allem der I. Konzertmeister Ladislaus v. Szerdahelyi, ein genialer Geiger, mit den Konzerten von Beethoven (zweimal), Bruch (g-moll), Mozart (A-dur), Bach-Chaconne, La folia (Corelli-Reger), Carmenfantasie von Hubay, Faust-Fantasie und zahlreichen fein gespielten Pult-Solis. Ein prächtiger Soloposaunist Karl Kiefer (Alschausky), ein virtuoser Trompeter, aber auch geschmackvoller Liedbläser ist Peter Rüdiger (Teufelszunge!); viel Beifall fanden der Flötist Erwin Tremer (Demersemann) und der Xylophonist Georg Kopp.

In zwei Philharmonischen Konzerten im Konzertsaal der Wandelhalle (ein Kursaal ist leider noch nicht vorhanden!) hörten wir unter Otto Albert u. a. Schuberts „Unvollendete" und Tschaikowskys „Pathétique", Griegs „Lyrische Suite" und die Tannhäuser-Ouvertüre. Solisten waren Marcel Wittrisch (Opernarien aus „Freischütz", „Carmen" und „Bajazzo", Operettenlieder aus „Zigeunerbaron", „Vetter aus Dingsda" und „Friederike") und Claudio Arrau (Liszt, A-dur-Konzert!). In den Sonntag-Abend-Konzerten, die im Freien

stattfanden und mitunter schwer unter ungünstigem Wetter litten, sangen u. a. Dorothea Lehmann-Billig (Chemnitz), Hertha v. Hagen und Bert Elken (Staatstheater Danzig) und Hilde Schellenberg (Berlin) und hatten großen Erfolg.

## Internationale Musikausstellung in Luzern.

Besprochen von Dr. Max Unger, Zürich.

Glückliche Kunstwissenschafter, welche sich die Schöpfungen der Meister ihres Faches ohne andere Umstände als Reisen in den Museen zu eigen machen können! Wie schlimm sind dagegen wir Musiker daran! Wir müssen schon froh sein, möglichst viele Werke der großen Tondichter gedruckt vorzufinden, müssen sie uns aber, soweit sie nicht zum eisernen Bestande der Konzerte gehören, erst mühsam aus den Partituren erarbeiten — vorausgesetzt, daß sie überhaupt veröffentlicht und nicht bloß als Stimmendrucke oder -abschriften in den Archiven vergraben sind. Freilich trifft manche Vertreter unserer Wissenschaft eine gewisse Schuld an der Mißachtung des wichtigen Anteils, den auch das Auge bei der Aneignung der Schöpfungen der „holden Kunst" haben kann. Gab es — und gibt es doch noch immer — Musikgeschichten, die gar keine Notenbeispiele enthalten, und einzelnen Musikwissenschaftern mag noch jetzt ein reich bebildertes Buch ihres Faches von vornherein als des „Dilettantismus" verdächtig erscheinen. Erfreulicherweise denkt man darüber heute im allgemeinen doch etwas anders. In der Tat ist es nicht hoch genug zu veranschlagen, daß die Musikbeflissenen durch reichliche Notenbeispiele und Wiedergaben von Titeln und Musikseiten, Tonwerkzeugen, Musikerbildern und anderen Erinnerungsgegenständen so nahe als möglich an die Zeit und die Tonmeister selbst herangeführt werden und teilweise noch viel besser vermag dies die Betrachtung der Originalhandschriften, -ausgaben und -bilder und dergl. selbst zu leisten.

Leider ist zur Besichtigung einer möglichst alle Zeiten umfassenden musikwissenschaftlichen Schau nur selten Gelegenheit; denn die öffentlichen Büchereien pflegen bei besonderen Anlässen nur einen begrenzten Ausschnitt aus ihren Beständen auszustellen. Umso begrüßenswerter eine internationale Schau wie die Luzerner, die eine denkbar wirklichkeitsnahe Illustrierung der Musikgeschichte der letzten tausend Jahre darstellt. Das Unternehmen, dem die Prunksäle im Rathause dienen, ist dem kunstsinnigen Stadtpräsidenten Dr. Zimmerli zu verdanken; es wurde von Prof. Joseph Gregor, dem Direktor der Theatersammlung bei der Wiener Nationalbibliothek und neuestem Textdichter von Richard Strauß, vorbereitet und von H. W. Draber (Lugano) unter Mitwirkung des jungen Luzerner Musikwissenschafters Dr. Franz Brenn und der Vorstände verschiedener beteiligter Bibliotheken und Privatsammlungen eingerichtet. Außer der Schweiz haben Deutschland, Frankreich und Italien die Ausstellung beschickt.

Die Preußische Staatsbibliothek sandte nur wenige, aber umso erlesenere Urschriften größter deutscher Meister: Die sechs Brandenburgischen Konzerte und die Kaffeekantate von Bach, die Zauberflötenpartitur, die Klaviersonate Werk 110 von Beethoven und das „Liederbuch" von Schumann. Aus der Wiener Nationalbibliothek liegen u. a. mittelalterliche Handschriften und Drucke da, ferner eigenhändige Niederschriften von meist österreichischen oder Österreich verbundenen Tondichtern, nämlich Haydn, Mozart, Beethoven („Frühlingssonate"), Schubert, Carl Maria von Weber, Brahms (Variationen über ein Thema von Haydn), Bruckner (Scherzo aus der ersten Symphonie), Hugo Wolf („Penthesilea" und „Spanisches Liederbuch"), Franz Schmidt, Joseph Marx, Wilhelm Kienzl; aus dem Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde Eigenschriften von Spohr, Chopin, Johann Strauß (Vater und Sohn), Joseph Lanner u. a.

Außer der Schweiz hat Frankreich die Ausstellung am reichsten beschickt. Beigetragen haben dazu die Nationalbibliothek und die Büchereien des Konservatoriums und der Großen Oper in Paris sowie verschiedene dortige Privatsammler, vor allem M. Pincherle, H. Prunières und A. Cortot. (Der größte französische Klavierspieler darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, auch der erste heutige Musikhandschriftensammler des Landes zu sein; sein Sammel-

eifer erstreckt sich nicht nur auf Handschriften neuerer Tondichter, sondern auch auf Drucke mittelalterlicher Notationen u. dgl.) Der Beschauer erhält in dieser Abteilung geradezu ein umfassendes „Privatissimum" über die Tonkunstgeschichte Frankreichs von Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung bis zur Schwelle der Gegenwart. Um nur einige Besonderheiten hervorzuheben: In Urschriften liegen da: von J. J. Rousseau ein kirchliches Gesangsstück, von Berlioz die Phantastische Symphonie, von Gounod ein Bruchstück aus Faust, von Bizet der erste Akt von Carmen, von Debussy „Pelleas und Melisande". Neben der Carmen-Partitur wird ein Schreiben Friedrich Nietzsches an Carl Fuchs (Danzig) gezeigt, welches eines der wichtigsten musikalischen Bekenntnisse des Philosophen aus der Zeit des „Falles Wagner" enthält; es ist der Brief, worin es unter anderm heißt: „Das Letzte, was ich mir gründlich angeeignet habe, ist Bizets Carmen . . ." und worin Nietzsche seinen Standpunkt ausführlich begründet. (Er befindet sich heute im Besitz von Frau R. F. Chaine in Paris). Ferner sieht man in diesem größten Saale besonders viele Erinnerungsstücke wie zeitgenössische Bilder, Gebrauchsgegenstände der Künstler u. dgl. Beispielsweise stehen da der Arbeitstisch Debussys und Gounods Schreibtisch-Klavier, worauf der Tonsetzer selbst die Worte eingeschnitten hat: „Hic laboravi, non quantum volui sed quantum potui".
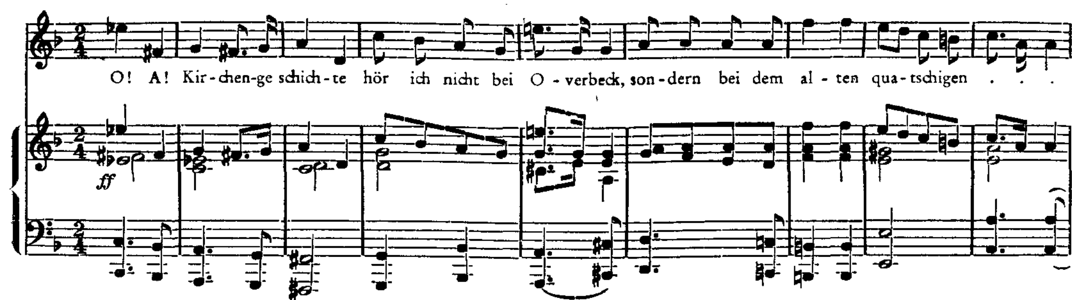
Ähnlich dekorativ wie die französische Abteilung ist die italienische ausgestaltet, die durch Bilder, Büsten, Karikaturen und sonstige Erinnerungsstücke belebt wird. Das Theatermuseum der Mailänder Scala, der dortige Conte Treccani und die Verlage Hoepli und Ricordi & Co. haben sie ausgestaltet. In den Vordergrund gestellt sind die nationalen Meister der Oper. So sieht man die Urschriften des Requiems und eines Teils des Othello von Verdi, von Puccini ein Stück aus der Jugendoper „Le Villi", von Leoncavallo die Eigenschrift des zweiten Aktes von „Zazà", von Mascagni die des ersten Aufzugs des „Kleinen Marat", von Donizetti die der vollständigen „Lucia di Lammermoor", von Rossini die der „Tancred"-Ouvertüre u. dgl. Sehr merkwürdig ist die Vorliebe Puccinis und Mascagnis für mächtige Partiturformate (von etwa dreiviertel Meter Höhe). Etwa gleich große Papiergröße findet man in der Ausstellung nur bei Reger wieder; von älteren Tonsetzern hat offenbar Hans Georg Nägeli gelegentlich auch fast so großes Format — merkwürdigerweise für Klavierstück — verwendet.

Hinter den großen Nationen steht die Schweiz selbst nicht zurück. Besitzen doch die Basler und Züricher öffentlichen Büchereien vor allem auch reiche musikalische Helvetica, und in Privatbesitz befindet sich eine im Verhältnis zur Größe des Staates erstaunliche Fülle von Musikhandschriften, Briefen, Bildern und anderen Andenken an Tonkünstler aus allen großen Musikländern. Die Basler Universitätsbibliothek zeigt hauptsächlich eine Anzahl Proben von Handschriften und Drucken aus dem Mittelalter und dem Beginn der Neuzeit, dazu einige Eigenschriften von Hegar, Hans Huber und Hermann Suter sowie einen wohl noch ungedruckten musikalischen Spaß von Friedrich Nietzsche. Es wird erlaubt sein, den Titel und den Anfang der Musik hierzu zu setzen:

Ein würdig angerauchtes Pergamen!
Kirchengeschichtliches Responsorium
zwischen einem Chor von theologischen Studenten
und einem Chor erzürnter Zuschauer.
Zur Festlichkeit des 16. November

1871.
für seinen Freund und getreuen
Franciscus Overbeck
gesetzt
von
FN.

Über der Musik hat Nietzsche vermerkt: „Chor fauler, sich rekelnder theologischer Studenten (ob Männerchor?)". Hier der Beginn des mit Klavierbegleitung gedachten Gesangsstückes:




(Der Name im letzten hier angeführten Takt ist in der Ausstellung verdeckt und wird auch an dieser Stelle unterdrückt.)

Die Luzerner Bürgerbibliothek gewährt Einblick in urkundliche Beiträge zum alten einheimischen Passionsspiel. Zum Mittelpunkt ihrer Sonderschau hat die Züricher Zentralbibliothek den Tonsetzer, Musikverleger, Gesangsbildner und Schriftsteller Hans Georg Nägeli gemacht, dessen weitschichtiger Nachlaß in ihrem Besitz ist. Sein jüngerer Zeitgenosse Xaver Schnyder von Wartensee, von der Nähe Luzerns gebürtig, und der Romantiker Hermann Goetz, der lange in Winterthur wirkte, schließen sich ihm mit Musikhandschriften an. Die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich hat u. a. ihr kostbarstes Eigentum, die Urschrift der vierten Symphonie von Brahms, beigesteuert, das Genfer Konservatorium das Klassenbuch, das Franz Liszt in den Jahren 1836/37 als Lehrer der Anstalt führte, ferner Erstausgaben, Bildnisse, sowie einige Musikhandschriften, darunter die Originalpartitur von Strawinskys „Feuervogel"-Ballett.

Den regen Sammlergeist Schweizer Privatleute bekunden die übrigen Vitrinen des Schweizer Saales. Aus dem einzigartigen Beethovenarchiv H. C. Bodmers (Zürich) werden vorwiegend musikalische Urschriften des Meisters gezeigt, darunter die Therese Brunsvik zugeeignete Klaviersonate in Fis-dur Werk 78, die Bagatellen Werk 33 und 126, die Klaviervariationen über das Prometheusthema Werk 35, der B-dur-Marsch aus „Fidelio" in Partitur, ein Blatt aus der Neunten, der größte Teil der nachkomponierten Posaunenstimmen zu demselben Werk, die Einzelstimme des Klavierkonzertes in B-dur, Entwurfsbücher zu den letzten drei Symphonien. In der Sonderabteilung „Beethoven und Napoleon I." sind verschiedene Briefe und Aufzeichnungen zusammengefaßt, von denen ein Teil unbekannt ist; zwei Skizzenblätter zu einer unvollendeten Kantate „Europas Befreiungsstunde" (1814), von der man bisher nur ganz wenig weiß und den Textverfasser nicht kennt, befinden sich darunter. Daneben steht eine Sonderabteilung „Beethoven und Goethe" mit sieben urschriftlichen Gesängen nach Versen des Dichters und Entwürfen zu solchen sowie nicht weniger als elf Briefen des Meisters, in welchen dessen Name vorkommt, die meisten davon sind an Breitkopf & Härtel gerichtet und beziehen sich auf den Egmont und die Goethe-Gesänge Werk 75 und 83, aber auch auf die persönliche Bekanntschaft der beiden Großen im Jahre 1812, außerdem je einer an Varnhagen von Ense und den Magistratsrat Dr. Tucher (auf Wilhelm Meisters Lehrjahre und eine Goethe-Ausgabe bezug nehmend). Von dem gewaltigen Umfang der Sammlung, die mit rund 275 Buchstabenschriftstücken des Meisters das größte Beethovenbriefarchiv überhaupt darstellt, vermag die Schau wegen der Begrenztheit des Raumes freilich noch keine richtige Vorstellung zu geben. — Mit einer beträchtlichen Liszt-Sammlung tritt ferner der Welschschweizer Robert Bory (Coppet) hervor; er zeigt außer Handschriften und Musikdrucken Bilder, Karikaturen von J. P. Lyser u. a., eine lange Haarsträhne und sonstige Erinnerungsgegenstände. Aus der Sammlung von Briefen bedeutender Persönlichkeiten, die sich Karl Geigy-Hagenbach (Basel) mit großer Liebe angelegt hat, ist eine beträchtliche Anzahl von Musikerbriefen ausgehoben, darunter als seltenste Stücke je einer von Monteverdi und Heinrich Schütz. Eine Glaspyramide mit handschriftlichen Partituren aus dem Archiv Werner Reinharts (Winterthur) gewährt Einsicht in Werke der Gegenwart und deren Schwelle. An Schöpfungen von Tonsetzern wie Busoni, Casella, Debussy, de Falla, Honegger, Kaminski (Magnificat), Pfitzner (erste Niederschrift der Partitur des Violinkonzertes), Puccini, Reger (Romantische Suite), Schoeck, Strauß (Don

Quixote) und Strawinſki (vollſtändige Entwürfe zur „Bauernhochzeit") kann man in dieſer Sonderausſtellung die Eigenart ihrer Notenſchrift und auch wohl ein wenig die ihres Schaffens ſtudieren.

Leider kann ein knapper Zeitſchriftenbericht wie der vorliegende gerade von einer der weſentlichſten Seiten der Ausſtellung, der Notenſchriftkunde, keine rechte Vorſtellung vermitteln, und wenn mir genügend Raum zur Verfügung ſtünde, würde ein ſolcher Verſuch vorläufig doch noch eine halbe Sache bleiben müſſen; denn ſo wenig Sicheres ſchon über die Buchſtabenſchrift als Ausdruck menſchlicher Weſensſeiten bisher feſtſteht, ſo ſehr befindet ſich die „muſikaliſche Graphologie" noch in ihren Anfängen. Zweifellos wird aber der Beſucher, dem es auf das handſchriftliche Notenbild als Perſönlichkeitsäußerung ankommt, beim Rundgang durch die Säle der Luzerner Ausſtellung die denkbar beſte Gelegenheit gehabt haben, ſeine Kenntniſſe auch in dieſer beſonderen Richtung zu erweitern.

## Kunſt und Schickſal.

Hiſtoriſche Skizze von Roswitha Collier, Wernigerode a. H.

Am Donau-Ufer, in einem armſeligen Häuschen, war im tiefſten Kellergeſchoß eine kleine Wohnung. Die Sonne fand nicht dorthin. Wenn ſich einmal ein letzter, goldener Strahl am ſpäten Nachmittag durch die engen Kellerfenſter verirrte, dann ſtand ein gebeugter Greis an dieſem engen Fenſter und haſchte mit zitternden Griffen nach dieſem himmliſchen Gold. Er meinte immer, es müſſe wie eine Verheißung ſein. Die Sonne müßte auch ihm noch einmal kommen, und ſei es auch erſt am ſpäten Abend . . .

Sie kam nicht. Kunſt und Schickſal haben meiſt nur die Sonne des Seelenſegens. Die Erdenſonne dafür bleibt hinter den Wolken.

Der alte Komponiſt hatte es verlernt, „warum" zu fragen. Wenn alles ſtill bleibt ringsum, wenn nicht einmal mehr die Saiten der Fiedel klingen wollen, wenn alles ſchweigt, was einſt tönend und wundervoll geweſen, dann fragt man ſchließlich nicht mehr, man ſtumpft ab.

Der Greis öffnete ein Ritzchen ſeines Fenſterleins, um das Rauſchen der Donau zu hören. Sie ſang ihm als Einzige noch immer Antwort zu ſeiner verſtummten Klage und Frage. Aus den Wellen der Donau hörte der alte, hungernde Phantaſt herrliche Lieder, Verheißungen und Klänge. Das Donauweibchen ſang dort ſeine alten Arien. Man hatte ſie ja ſo beklatſcht, die herrlichen Melodien, die er dem Wellenklange abgelauſcht und aufgeſchrieben.

„Rauſche, meine Donau, rauſche . . ."

Er lauſchte. Über ihm klangen Schritte. Er konnte immer gerade die Füße der Vorüberſchreitenden ſehen.

„Wie? Da unten iſt eine Wohnung? In ſolchem Loch?"

„Und ob. Ich kenne ſogar den Alten. Halb irrſinnig iſt er. Er erzählt immer, es lägen zweihundert Opern in ſeinem Schranke! Zweihundert! Dieſer alte Schwachkopf! Aber leid kann er einem tun . . ."

Das Reden verlor ſich. Der Greis ſchloß das Fenſter. Er ſah nicht mehr die letzten Sonnenſtrahlen, die ihm erbarmend das Hungerelend vergolden wollten. Seine Augen hatten einen ſtarren Blick, die welken Lippen zitterten, die knochigen Finger ballten ſich. Er begann zu raſen. Das kam manchmal über ihn. Das war unabänderlich. Wenn es vorbei war, ſank er auf den Strohſack und weinte.

Er weinte noch, als längſt kein Strahl des Tages mehr durchs arme Kellerfenſter ſchien. Man zündete die Straßenlaterne an, und bei ihrem Schein erhob ſich der Greis und brockte ſich trocknes Brot in kalten Kaffee ein.

Als er ſich notdürftig geſättigt hatte, ging er mit müden, ſchleifenden Schritten an den alten, mürben Wandſchrank und öffnete ihn . . .

— — —

„Herr Doktor, ſo iſt es Ihr Ernſt, Sie entſagen Ihrem Berufe?"

Der junge Arzt Ferdinand Kauer lachte froh. „Wie kann ich Äskulap dienen, wenn tauſend Sangesgötter mich rufen? Tauſend Melodien habe ich in meinem Herzen, und alle ſollen ſie lebendig werden . . ." Er lachte. Er war ſchön wie ein Apoll, und alle Herzen flogen ihm zu.

So ward aus dem jungen Mediziner ein Sänger. Er fand Melodie auf Melodie. Man staunte über die Fülle seiner Melodien und begriff es nicht, wenn er sie lächelnd, spielend, zauberhaft leicht dahinschrieb, als wenn es gar nichts wäre ...

„Hört doch hin," lachte er, „es singt ja alles. Und am schönsten singt die Donau ... jede Welle ist ein kleines Nixlein, ein Weibchen ... jede singt ... und ich höre ..."

Man lächelte und verstand ihn nicht.

Er schaffte weiter. Er kletterte die Ruhmesleiter nicht hinauf, er flog sie hinauf. Sänger, Komponist, Klavierlehrer, und dann schon Musikdirektor am Josephstädter und Leopoldstädter Theater in Wien ...

„Es lebe der Komponist des ‚Donauweibchens', er lebe ... lebe ..."

Hört er das nicht immer noch? Zwei bebende Hände schlagen gegen die morsche Wand der Schranktüren: O so laßt mich leben! Warum habt ihr mich lebendig begraben?? Warum laßt ihr mich nun verhungern?

Das ist das Erwachen. Es ist nicht mehr die strahlend erhellte Bühne, auf der, vom Applaus umtobt, der dankende Komponist steht. Es ist wieder das elende Kellerloch im Uferhäuschen an der Donau.

Soll er das letzte Lichtstümpfchen opfern? Er opfert es und durchblättert seinen Reichtum. O Welt, wenn du es wüßtest: zweihundert Opern liegen hier im Schrank, zweihundert Opern!

Er blättert und blättert — — und ist nicht mehr arm. Die Hoffnung, die ewig leuchtende, göttliche Fata Morgana der Kunst winkt mit goldenen Palmen ... Der Dichterkomponist schwelgt, singt mit dünner, gebrochener Stimme, hebt den zitternden Greisenarm und taktiert mit einem zerbrochenen Haselstock ... Zweihundert Opern! Man wird sich seiner erinnern. Man wird nicht nur immer „Das Donauweibchen", das allein gedruckte, spielen und aufführen, man wird eines Tages sagen: Wo ist eigentlich der Ferdinand Kauer geblieben? Lebt der noch? Dann wird man ihn hier entdecken in dem elenden Loch, dann wird man ihn retten, dann wird man seine zweihundert Opern drucken ... Menschen, Menschen, zweihundert Opern! Ich wollte euch tausend Lieder schenken, ich habe Euch tausende geschenkt in diesen zweihundert Opern ...

Das letzte Lichtstümpfchen verlischt. Ein müder, wankender, vergessener Greis, ein göttliches Genie geht frierend, hungernd und durstend auf einem Strohsack schlafen. Unermeßlich reich, unermeßlich arm, das Genie Ferdinand Kauer.

— — —

„Die Donau! Sie überschwemmt die Häuser! Rettet! Helft!"

„In dem Kellerloch dort ertrinkt der alte Narr, der Wahnsinnige mit seinen zweihundert Opern ..."

„Laßt ihn ertrinken!"

„Seid ihr Christen, ihr Teufel? Retten wir ihn!"

„Einen Narren!"

„Er ist kein Narr, ich habe seine Noten gesehen ... Einen Schrank voll ..."

„Ihn retten, heißt selbst verderben."

„Ein bald achtzigjähriger Greis. Ihr laßt ihn ertrinken? Ihr Teufel," wieder schreit es der junge starke Mann, der mit den Booten und Stricken kämpft, und der das unendlich schwere, unfaßbare Werk vollbrachte, den armen Greis zu retten. Auf einem schwimmenden Tisch, den Eckschrank fest umklammernd, fand der Junge ihn. Er umarmte den eiskalten, zitternden, stöhnenden Greis. Der hielt den Schrank fest. „Zweihundert Noten", stammelte er, „meine Lieder, zweitausend, Opern, zweihundert ..."

„Alter Vater," keuchte der junge Retter, „die Donau hat ihr Bett verlassen, „laßt los, umklammert mich, wir müssen sonst elend ertrinken ..."

„Meine Opern," schreit der Greis in wilder Verzweiflung, „ich lasse nicht los ... sie ertrinken alle ... zweihundert ... das Donauweibchen holt sie sich ... sie will alleine leben ... ich aber will es nicht ... sie sollen nicht ertrinken ... zweihundert ..."

„Er ist wirklich irre," dachte der junge Retter erschüttert, „gleichviel, ich wollte ihn retten, ich will es noch jetzt . . ." und mit eiserner Kraft löste er die umklammernden Arme des Greises von dem Eckschrank. Es war die letzte Rettung. Die Seitenwand fällt ein und reißt den Schrank nach unten. Greis und Jüngling schwimmen auf der Tischplatte und sind zur Seite geschleudert. Die Kellerwand zerbröckelt, der Eckschrank öffnet seine Türen . . . tausende von Liedern und Noten ertrinken. Zweihundert Opern!!!

Der junge Retter hält einen Bewußtlosen in seinen Armen. Er weint vor Erschütterung. Er schwimmt mit ihm hinaus. Man kommt ihnen entgegen. Sie sind gerettet, beide!

Die Donau rauscht und braust. Es schwimmen viele Sachen herum. Gerätschaften, Stühle, selbst eine Kinderwiege. Das alte Bild der Überschwemmung. Ein Element hat wieder einmal über Menschentum gesiegt. Und in den tosenden, brausenden Wogen schwimmen ertrinkend, vergehend, sterbend, untergehend zweihundert Opern von Ferdinand Kauer, dem vergessenen armen Musikdirektor aus Wien . . .

Das war die Donauüberschwemmung am 1. März 1830.

— — —

Ein ganzes Jahr noch durchirrte ein heimatloser Bettler Wiens Straßen. Er sprach kein Wort. Er bettelte nur. Manchmal wisperte er vor sich hin: Zweihundert Opern sind ertrunken. Dann lachte man mitleidig und schenkte ihm Brot und Geld.

Eines Tages aber fand man einen verhungerten Bettler am Ufer der Donau.

Ein Leben, das in tausenden von Melodien erklungen war, das war nun verhallt in einer erschütternden, in einer schreckensvollen Dissonanz.

Warum . . .?

Am 13. April 1831 war es, als man ihn gefunden. Einige erinnerten sich jetzt seiner. Die meisten hatten ihn vergessen. Das einzige Singspiel, das man gedruckt hatte, das war geblieben. „Das Donauweibchen".

Die Wellen des Schicksals hatten das andere in die Vergessenheit versenkt.

— — —

Laßt uns den Namen nicht ganz vergessen. Laßt uns auch „Ferdinand Kauer" kennen, wenn man von Musik und Musikern hört. Er ist ein König gewesen, ein König mit einem verlorenen Reich.

## Heimliche Ehe.

Von Dr. Friedrich Rücker, Wien.

In einem der hohen, inmitten der Stadt Neapel gelegenen Häuser stieg ein halbwüchsiger Junge mit nackten Füßen und zerschlissener Hose die steile Treppe hinan und klopfte an eine Tür. Damals, vor anderthalbhundert Jahren und auch später pflegten die Hausfrauen ihren Brotteig selbst zu kneten und ihn dann den Bäckern anzuvertrauen. Der Junge lieferte das noch warme, duftende Brot ab und wendete sich zum Gehen, aber vor der Treppe hemmte er seinen Schritt: Aus einem benachbarten Zimmer drang eine kräftige Männerstimme, begleitet von den Tönen eines Spinetts. Da drückte er sich in einen dunkeln, kühlen Winkel des Korridors und lauschte. Er wußte, wer in dem Zimmer übte: der berühmte Sänger Aprile.

Nach geraumer Zeit schrack der Junge zusammen, lief Hals über Kopf die Stufen hinab und in die Bäckerei, wo ihn der Padrone mit hundert Flüchen empfing, alle Heiligen zu Zeugen anrief, daß er einen so faulen Burschen nicht brauchen könne und ihm eine gut sitzende Ohrfeige versprach. Der Junge schwieg still und, als er den nächsten Gang in den Palazzo des Herrn Aprile machte, rannte er, daß die Gassenbuben schrien, ob er etwas gestohlen habe. Er wußte nun die Stunde, zu der Aprile sang. Keuchend langte er vor der Küche an, in der eine alte Magd hantierte, und flitzte, nachdem er so lange als möglich gehorcht hatte, in die Werkstatt zurück. Immer schneller versuchte er zu laufen, um ein paar Minuten zu gewinnen.

Einmal schlenderte ein junges Mädchen aus dem grellen Sonnenlicht, ein Liedchen vor sich her summend, der Wohnung des Sängers zu, fast ein Kind noch, streifte im Vorübergehen den Jungen, der in seinem dunklen Winkel stand, und stieß einen Schrei aus.

„Was machst du hier?" fragte sie ängstlich.

„Ich höre der Musik zu", antwortete er. Da lachte sie und verschwand in der Tür des Signors Aprile.

Es kam so, daß sie sich öfter an dieser Stelle sahen und immer freundlicher grüßten. Schließlich ging der Bäckerjunge dem Mädchen ab, wenn sie ihn auf dem Wege zum Lehrer nicht in seinem Winkel fand; ihm aber schwebte ihre schlanke, biegsame Gestalt durch die Musik, die er hörte.

„Hörst du so gern Musik?" fragte das Mädchen.

„Ja, ich muß sie hören", erwiderte er, „dann bin ich im Himmel bei Tag und bei Nacht."

„Möchtest du Musik lernen?"

„Ach", seufzte er, „dazu ist keine Hoffnung. Wir sind arm und könnten es nie bezahlen. Mein Vater arbeitet als Maurer, vor ein paar Tagen ist er vom Gerüst gestürzt und wird wohl sterben. Und dann braucht man einen Protektor, den haben wir nicht."

„Wie heißest du?" fragte das Mädchen.

„Domenico."

„Und ich heiße Teresina", sagte sie und verschwand in des Lehrers Tür.

Als er das nächste Mal, den Korb mit den Broten auf der Schulter, die Treppe emporlief, stand Teresina da und empfing ihn mit den Worten: „Du sollst zu Signor Aprile kommen."

„Gerne", erwiderte er und lieferte das Brot ab, um dann den vermeintlichen Auftrag des Sängers für seinen Meister entgegenzunehmen.

„Domenico", sprach Aprile, „Teresina hat mir gesagt, daß du ein Freund von Musik bist. Du wirst ja irgend etwas singen können, ich möchte deine Stimme hören."

„O, wenn es darauf ankommt," meinte Domenico, „aber es ist nichts Studiertes, wie es die feinen Künstler machen können. Mein Onkel, der Maschinist im Theater war, hat mich dort oft versteckt, und ich konnte zuhören." Er stellte sich in Positur und sang. Sang beliebte Buffo-Arien so ausdrucksvoll, mit so komischen Gebärden, daß sich Aprile auf einen Stuhl fallen ließ und vor Lachen den Bauch hielt.

An diesem Tage schwor der Bäcker, daß Domenico ein Dieb und ein Räuber sei, ein Birbante, der ihn und seine ganze schuldlose Familie durch Faulheit zugrunde richte, und jagte ihn aus dem Dienst.

Signor Aprile aber nahm Domenico an der Hand und führte ihn zum Padre Polcano, Organisten der Kirche San Severo al Pendino, der auch gar wohl auf dem Cembalo zu spielen und zu singen verstand. „Wenn du dir Mühe gibst", sagte dieser nach einigen Monaten, „werden wir dich in die Musikschule bei der Madonna von Loreto bringen."

Der Bub, der Waise geworden war, weinte und küßte dem Padre die Hand.

*

Man schrieb den 7. Februar 1792. Im kaiserlichen Nationaltheater nächst der Burg waren die letzten Töne einer glanzvollen Vorstellung verklungen, wie sie Wien selten gesehen hatte. Das milde Licht zahlloser Kerzen und Lampen dämpfte das kräftige Rot der Logenwände, zart schimmerten die Goldleisten auf der weißen Holztäfelung des Saales. Träger farbiger, glitzernder Uniformen, vornehme Damen, in deren hohen Frisuren kostbare Diademe leuchteten, hatten sich erhoben und klatschten Beifall, wie schon während der beiden Aufzüge. Leopold, der Kaiser, hatte immer als Erster applaudiert, er war froh erregt. Das Singspiel war auf seinen Befehl geschrieben worden, er liebte die Musik wie der verewigte Bruder Joseph, der für seine schöne Baßstimme zuweilen selbst eine Arie komponierte, und die Kaiserin-Mutter Maria Theresia, die einst Werke des berühmten Caldara gesungen hatte. Der Kaiser hatte ein Honorar in dem ungewöhnlich hohen Betrage von eintausenddreihundertfünfzig Gulden bestimmt, wozu noch der Ertrag einer „Beneficevorstellung" kam; Giovanni Bertati, „in wirklichen Diensten Seiner Apostolischen Majestät", hatte den Text geliefert: „Matrimonio segreto. Die heimliche Heurath", stand auf dem Theaterzettel, „Anfang 1/27 Uhr".

Der Kaiser stand noch in der Proszeniumsloge, gab kein Zeichen zum Aufbruch. Die Zuhörer wagten es nicht, zu gehen, die Herren blieben unbeweglich in strammer Haltung, die Damen schielten nach den kleinen, an den Logenwänden angebrachten Spiegeln. Endlich wurde in der Tür der kaiserlichen Loge die massige Gestalt des Komponisten sichtbar, der dirigiert hatte. Er schritt auf den Herrscher zu und neigte sich tief.

„Wir kennen uns ja schon lange, Maestro", begann der Kaiser in klingendem Italienisch, „wir haben zusammen gesungen, als ich Großherzog in Florenz war und auch meinem Bruder Joseph habt ihr wohl gefallen. Aber heute habt ihr euch selbst übertroffen. Ein lebendiges Werk, fröhlich, leicht, voll Anmut der Erfindung. Ich habe mich köstlich unterhalten . . ."

Der Künstler verneigte sich wieder. Der Kaiser nahm aus der Hand eines Kammerherrn eine goldene, mit seinem von Diamanten umrahmten Bilde geschmückte Dose. „Diese Dose", fuhr er fort, „soll euch ein Andenken sein, an das Werk und an diesem Abend."

„Majestät", sprach der Künstler, „zuviel der Gnade — schon das hohe Honorar — — —"

„Ich hätte noch anderes mit euch vor," sagte der Kaiser. „Wie wär's, wenn ihr in meine Dienste trätet, wir können einen solchen Mann wohl brauchen. Ihr hättet Zeit zum Schaffen, ein gutes Auskommen, ich biete euch zwölftausend — zwölftausend Gulden! Was sagt ihr dazu?"

Der Maestro sah zu Boden und atmete schwer. „Majestät," stieß er endlich hervor, „ich fühle mich beglückt — unverdient geehrt — ich weiß nicht, ob, was ich leisten kann, so hohen Lohnes wert ist. Sie ist auch schön, diese Stadt, ich habe sie lieben gelernt, als ich das Werk vollendete, und selbst ans Bleiben gedacht. Aber immer wieder steigt das Bild der Heimat in meiner Seele auf, die Sehnsucht nach dem Süden, dem ich und meine Familie gehören. Ich war lange fort, in Warschau, im kalten Petersburg — —"

„Nun gut," sprach der Kaiser, „überlegt es euch. Aber hier und heute befehle ich. In einem benachbarten Raum, in den ihr geführt werdet, steht für euch und die Sänger das Abendessen bereit. Sprecht ihm zu — und dann wird die ganze Komödie wiederholt, für mich und meinen Hofstaat, heute noch, gleich nachdem ihr gegessen habt. Versteht ihr? Ich will alles noch einmal hören.

Udite tutti, udite,
Le orecchie spalancate,
Di giubilo saltate . . .

Nun geht, Maestro Cimarosa."

An diesem einen Abend, nie später und nicht früher, ist im Theater nächst der Burg dasselbe Werk zweimal über die Bretter gegangen.

Cimarosa reiste im nächsten Jahr nach Neapel ab. Die Fahrt war lang und er hatte Muße, den Blick zurückzulenken in junge Sonnentage. Der arme Bäckerjunge tauchte vor ihm auf, der sich atemlos gelaufen hatte, um Herrn Aprile zu hören, und immer ungeduldiger auf ein Mädchen wartete, das eines Tages sein Schicksal geworden war . . . Aber nicht die kleine Teresina von einst saß jetzt an seiner Seite. Damals, ja damals war es nur ein Verstehen zweier Kinderherzen gewesen — eine unbewußte, ganz, ganz heimliche Ehe.

## Den Konzertdirigenten zur Nachahmung empfohlen

durch Prof. Richard Hagel, Berlin.

Der stellvertetende Direktor der Landesmusikschule Schleswig-Holstein: Dr. Wilhelm Haas vollbrachte in Lübeck mit dem Schul-Orchester eine eigenartige künstlerische Tat, welche allerorts Nachahmung verdient. Er hat eine Neuheit: „Sommerliche Musik" für kleines Orchester von Gustav Schlüter am 29. Juni, laut Programm gleich zwei Mal, mit steigerndem Erfolg, in demselben Konzert zur Aufführung gebracht. Die Wirkung war beim Publikum durchschlagend. Der Autor dieses wirkungsvollen Orchesterstückes: Gustav Schlüter ist Studienassessor an der Nationalpolitischen Erziehungsanstalt in Plön (Holstein).

## Anekdoten aus dem Leben merkwürdiger Tonkünstler.

Mitgeteilt von F. Peters-Marquardt, Coburg.

Abel[1] ging einen Abend im Vauxhall spazieren, als eben eine seiner Symphonien schlecht ausgeführt wurde. Besonders wurde sie dadurch verdorben, daß der Anführer des Orchesters, welches zuweilen gut genug besetzt ist, die Bewegung ganz falsch genommen hatte. Indem

[1] Karl Friedrich Abel 1725—1787.

Abel sich nun eben an diesem Menschen ärgert und einige Scheltworte gegen ihn ausstößt, fragt ihn sein Gesellschafter, der mit ihm da herumwandelt: Wie heißt der Mensch? — Kain, erwidert Abel. — Wie, Kain? — Nun hören Sie denn nicht, daß er mich ermordet?

*

In London wurde 1776 ein großes Konzert auf Subskription errichtet, welches ganz ausschließlich der Ausführung alter Musikstücke gewidmet ward, und daher auch den Namen erhielt: Concert of ancient music. In dem Reglement zu diesem Concert wurde ausdrücklich festgesetzt, daß kein Stück darin aufgeführt werden sollte, dessen Verfasser nicht wenigstens schon fünfundzwanzig Jahre tot wäre. Eine Hauptabsicht bei Errichtung dieses Konzertes mochte auch wohl der Wunsch des teilnehmenden Adels sein, den König, der die alte Musik ganz ausschließlich liebte, dadurch für dieses neue Institut genugsam zu interessieren, um ihn zu bewegen, es mit der königlichen Familie zu besuchen. Bis dahin hatte der königliche Hof, außer den Theatern, keinen Anteil an irgend einer öffentlichen Lustbarkeit der Art genommen. Auch hier ließ die große und ängstliche Etikette, die der Englische Hof beobachtete, den Wunsch nicht aufkommen, daß der Hof sich unter die Gesellschaft mischen möchte, ungeachtet sie fast ganz aus dem Adel und den Vornehmsten des Landes bestand. Sobald der Hof einige Neigung bezeigte, dem neuerrichteten Konzerte beiwohnen zu wollen, wurde in der halben Höhe des Saals eine besondere Loge für den Hof gebaut, wo er ganz abgesondert von der übrigen Gesellschaft der Musik zuhören konnte. Die Königin sprach eines Tages von diesem Konzerte zu Abel[2] und bezeigte ihr Befremden, daß sie ihn niemals in dem Konzerte sähe. Abel, gleich allen anderen in London lebenden Komponisten, unzufrieden mit der Einrichtung des Konzerts, die seine Arbeiten während der Zeit seines Lebens daraus verbannte, antwortete der Königin: „Ich hoffe, Ew. Majestät werden mich fünfundzwanzig Jahre nach meinem Tode dort finden."

*

Abel hatte ganz die jovialische, sinnlich genießerische Physiognomie, und war von Seiten seiner sinnlichen Natur auch ganz das Wesen, welches die Alten vermutlich in dem Faun idealisieren wollten; auch sieht ihm der berühmte junge Faun in der Villa Albani bei Rom so ähnlich, wie nur irgend ein im genußvollen Augenblick erzeugter Sohn seinem Vater ähnlich sehen kann. Ein berühmter englischer Maler (mich dünkt, es war Gainsborough) machte Abels Bild, und als Abel es fertig sah, rief er unwillig aus: „Dem fehlt nichts als ein voller Schlauch zum Faun!" Der Maler erwiderte: „Auch ihm fehlt zur vollkommenen Ähnlichkeit mit Euch nichts, als daß er nicht trinkt."

*

Abel trank unglaublich viel; fast jeden Tag, an dem er nicht zum Konzerte fuhr, blieb er von dem Mittagessen an bis Mitternacht an dem mit Bouteillen besetzten Tische sitzen. Mit den Bouteillen wurden zugleich gewisse Ausleerungsgefäße in das Zimmer gesetzt, damit er und seine Trinkgesellschaft nicht nötig hatten, das Zimmer zu verlassen, das ihnen oft auch schwer geworden sein würde, wiederzufinden. Zuletzt glühte er dann am ganzen Kopfe wie ein Feuerfaß voll Steinkohlen, wie die Sonne im Heerrauche, die gewöhnliche Art ihrer Erscheinung über London. Einst, nach einem Mittagessen auf dem Landhause des berühmten Schauspielers und Theaterdichters Foot, wandelte Abel so in seiner glühenden Gestalt im

[2] Man weiß, daß nach der englischen Hofetikette niemand, auch die ersten Lords und Staatsbedienten nicht mit der Königlichen Familie speisen können. Diese Etikette wird aber auch so weit getrieben, daß während einem großen Hofkonzert nicht nur niemand außer der Königlichen Familie sich in dem Saale setzt, sondern, wenn ein Tee oder andere Erfrischungen genommen werden, die Königliche Familie dazu in ein besonderes Zimmer geht, und die übrigen Großen des Reiches und des Hofes in ein anderes Zimmer. Diese halten nun ihrerseits wieder so genau auf ihr Recht, daß nur allein sie in dem Zimmer bedient werden, daß die Hofbeamten es nicht wagen würden, irgend einem durch Talente noch so verdienten Manne in demselben Zimmer eine Tasse Tee anzubieten, und der großen Sängerin Mara für eine ungeheuere Prätention angerechnet ward, daß sie sich, wiewohl nur in der Ferne sitzend, von wo aus der Tee serviert wurde, eine Tasse forderte, und sie, ohne in ein Nebenkabinett zu gehen, wirklich austrank.

Garten umher, als ihn Foot neben einer Wand mit Weinſtöcken fand, deren Trauben, wie gewöhnlich in England, nicht zur Reife kommen wollten. Beim Anblick dieſer Weinwand und Abels glühendem Geſicht, rief Foot ihm zu: „Abel, beſteigt doch dort die Mauer und beſcheint mir die Weinwand, daß ſie reife.“

*

Bei ſeinem letzten Aufenthalt in Deutſchland hatte Abel ſich einige Wochen in Potsdam aufgehalten und ſich dort in der traurigen Lage befunden, den Rheinwein, mit welchem er aus dem Keller des damaligen Kronprinzen, ſpäteren Königs von Preußen, reichlich verſehen wurde, ohne ihm angemeſſene rüſtige Trinkgeſellſchaft zu verzehren. Er kam nachher nach Berlin, klagte einem dortigen Künſtler ſeine Not und wünſchte einige Tage in guter luſtiger Geſellſchaft in Berlin zuzubringen. Dieſer verſprach ihm die Anſtalt zu treffen, daß er keinen Tag im Wirtshauſe allein eſſen und trinken ſolle, und veranſtaltete für die nächſten Tage eine zuſammenhängende Folge von Diners und Soupers, in den beſten Häuſern mit den anſehnlichſten Weinkellern verſehen. Abel fand mit Freuden, daß in keiner Stadt der geſitteten Welt ſo viel vortrefflicher Rheinwein getrunken wird als in Berlin, und ließ ſich dieſe ununterbrochene Kette von Schmauſereien einundzwanzig Tage nacheinander gar wohl gefallen. Gegen die Mittagsſtunde holte er ſeinen Freund ab, ergab ſich ihm für den Reſt des Tages auf Diskretion, kümmerte ſich ſelten darum, wohin es zum Eſſen ging, blieb da, mit Wolluſt hinabgießend — ſein Trinken war ein über glatte Fläche hinfallender Guß — bis es notwendig wurde, in den Wagen zu ſteigen, um dem Abendeſſen entgegenzugehen, und da wieder, bis der feindſelige, nüchterne Tag zu erſcheinen drohte. Zwiſchen den beiden gemeſſenen Abteilungen des täglichen Lebens fragte er dann wohl an der Haustüre langeweilend: „Wo ſind wir denn den Mittag geweſen? Wo kommen wir jetzt hin?“ Zum Erſtaunen war es, mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit er oft, mitten zwiſchen den berauſchenden Einflüſſen der wohltätigen Schmäuſe, die Gambe ſpielte. Daß ſeine Fantaſie ſich dann oft mit üppiger Fülle und wollüſtiger Süßigkeit ergoß, war weniger zu bewundern. Wirklich waren ſeine Fantaſien auf der Gambe, in denen er eine große Stärke beſaß, nie reicher und hinreißender als in ſolchen Stunden.

*

J o h a n n  S e b a ſ t i a n  B a ch trat einſt in eine große Geſellſchaft, als eben ein Muſikliebhaber am Flügel ſaß und fantaſierte. In dem Augenblicke, daß dieſer den großen Meiſter gewahr wird, ſpringt er auf und endet mit einem diſſonierenden Akkorde. Bach, der das hört, wird durch den muſikaliſchen Übelſtand ſo beleidigt, daß er an dem ihm entgegenkommenden Wirte vorbeiläuft, den diſſonierenden Akkord auflöſt und gehörig ſchließt. Dann erſt tritt er zum Wirt und macht ihm ſeine Eintrittsverbeugung.

*

Man verſichert, daß J o h a n n  S e b a ſ t i a n  B a ch ſich oft mit Bettlern, die eine ganz ausgezeichnete klagende in einer Reihe von Diſſonanzen vorſchreitende Weiſe zu bitten hatten, die muſikaliſche Unterhaltung und Befriedigung gab, erſt zu tun, als wolle er ihnen etwas geben und fände nichts, während deſſen die Klage ſtieg, dann ihnen einige Male das möglich Wenigſte gab, wodurch die Klage nur etwas gemildert wurde; und am Ende ihnen ungewöhnlich viel gab, wodurch eine vollſtändige Auflöſung und ein vollkommen befriedigender Schluß hervorgebracht wurde.

*

J o h a n n  S e b a ſ t i a n  B a ch, der größte Organiſt ſeiner Zeit und vielleicht aller Zeiten, zog viele vortreffliche Schüler; mit keinem ſoll er mehr zufrieden geweſen ſein, als mit K r e b s[3] in Altenburg, von dem er auch zu ſagen pflegte: das iſt der einzige Krebs in meinem Bache.

*

Mit demſelben ſtrengen Ernſt, mit welchem R a p h a e l  M e n g s von ſeinem Vater zum gründlichen Studium und zur mechaniſchen Übung in der Kunſt angehalten wurde, wurden auch J o h a n n  S e b a ſ t i a n s Söhne dazu angehalten, und es hat bei beiden gleich gut an-

[3] Johann Ludwig Krebs 1713—1780.

geschlagen. Indes kann man auch bei beiden die Bemerkung machen, daß sie mehr gelehrte als lebendig darstellende Künstler geworden, daß ihre Werke mehr den denkenden Teil im Menschen beschäftigen als den sinnlich genießenden; ja, die Brüder Bach stellen eine merkwürdige Stufenfolge von verschieden gearteten und gebildeten Künstlern dar, wenn man von dem ältesten Friedemann, dem ersten und sorgfältigsten Zöglinge seines Vaters anfängt, und mit dem jüngsten, dem Englischen, der mehr ein Zögling seiner Brüder und des Weltlaufs war, endet. Dieses Räsonnement veranlaßte vermutlich einst das Wort eines witzigen Mannes über diese ewig merkwürdigen Brüder, er sagte: „Friedemann arbeitet in schwarz, Emanuel in grau und Christian in lebendigen Farben nach der Natur.

Friedemann Bach war oft von sonderbaren Launen. Als er noch Organist in Halle war, setzte er sich einst Sonntags früh mit den Orgelschlüsseln in der Tasche unten in die Kirche. Indem die Gemeinde nun mit Sehnsucht erwartete, daß der Organist anfangen sollte, sagte er zu seinem Nachbar: „Mich soll doch wundern, wer heute die Orgel spielen wird."

Zu einem kurzen Liede, welches der auf der Kanzel stehende Pfarrer einst zwischen der Predigt singen ließ, und welchem die Organisten gewöhnlich nur einige Akkorde voranzuschicken pflegten, um den Ton zum Liede anzugeben, fing Friedemann Bach einst eine Fuge zum Vorspiel an und führte sie mit aller möglichen Kunst und Ausführlichkeit aus. Als der Prediger auf der Kanzel einige Minuten dies unzeitige Vorspiel abgewartet hatte und ihm nun die Geduld verging, rief er den Küster und sandte ihn zum Organisten mit der Bitte, daß er doch schließen und das Lied anfangen möchte. Bach antwortete dem Küster aber unwillig überlaut: der Herr Pfarrer versteht den Teufel, was zur guten Ausführung einer Fuge gehört, ich bin noch weit vom Schluß und ich werde die Fuge ausführen und schließen, wie sichs gehört.

*

Einst kommt Friedemann Bach zum späteren Musikdirektor Rust[4], der damals in Halle studierte und ihm, zur Erkenntlichkeit für seinen Klavierunterricht seine Korrespondenz besorgte. „Sehen Sie da," sagte Bach zu ihm, „einen recht hübschen Ruf zur Kapellmeisterstelle in Rudolstadt", und gibt ihm einen Brief zu lesen, „antworten Sie nur gelegentlich, daß ich ihn wohl annehmen will." Rust liest den Brief und freut sich sehr der ansehnlichen Verbesserung seines Lehrers. Indem er ihm aber eben seine Freude bezeigen will, wird er Datum und Jahreszahl gewahr und ruft: „Herr Bach, der Brief ist ja schon über ein Jahr alt!" „Nun ja," erwidert Bach, „ich habe ihn immer bei mir getragen, und hab's von Tag zu Tag vergessen, ihn Ihnen zur Beantwortung zu geben." Es war natürlich für diesmal zu spät.

*

Von Friedemann Bachs ungeheuerer Sorglosigkeit für das Wohl seiner Familie mag folgender Zug berichten. Er ist einst mit seiner völlig erwachsenen Tochter in Potsdam und will mit der Journaliere einen Mittag nach Berlin zurückfahren. Er geht mit der Tochter auf die Post, geht ins Büro sich einschreiben zu lassen, erfährt dort, daß die Person sechzehn Groschen für die vier Meilen zu zahlen hat, findet, daß er eben nur noch sechzehn Groschen in der Tasche hat, läßt sich für seine Person einschreiben, kommt wieder zur Tochter hinaus, nimmt sie bei der Hand, führt sie in den nächsten Kaufladen und bittet die Leute, daß seine Tochter einen Augenblick bei ihnen eintrete; kehrt dann nach der Post zurück, setzt sich auf und fährt nach Berlin. Die Tochter erwartet lange vergeblich des Vaters Rückkehr, und war glücklich, in das Haus von guten Leuten geworfen zu sein, die sie über Nacht beherbergten, und ihr den folgenden Tag Anleitung gaben, wie sie den Weg nach Berlin zu nehmen hätte.

*

Friedemann Bach war sehr eigensinnig und ließ sich oft von seinen größten Wohltätern stundenlang vergeblich zum Spielen nötigen. Sehr oft setzte er sich aus freien Stücken zur Unzeit eben kurz vor dem Essen oder vor dem Auseinandergehen ans Klavier und dann war er ebenso schwer zum Aufhören zu bringen. Bei einer solchen Gelegenheit sagte einst ein

[4] Friedrich Wilhelm Rust 1739—1796.

Berliner Künstler: Es ist kein Wunder, daß ihn das Spielen so anekelt, da er sich selbst, wenn er darüber herfällt, bis zum Ekel damit übersättigt.

*

C. Ph. E. Bach akkompagnierte einst bei einem kleinen Hofkonzert einer Hofdame, die zum ersten Mal öffentlich sang, eine Arie. Sie war sehr furchtsam, und als sie zur Kadenz kam, stieg ihre Furcht beim Schweigen der Instrumente so hoch, daß sie verstummte und unwillkürlich einen sehr unreinen unmusikalischen Ton von sich gab. Bach, der schon mit dem Akkorde unter den Fingern den Triller der Kadenz ängstlich erwartete, schlug zu diesem unerwarteten Ausbruch der Angst sogleich den Akkord an, und half der armen Zitternden von der Angst und von der Kadenz.

*

Der Englische Bach[5], der in Italien und England wohl hinlänglich Veranlassung gefunden haben mochte, die moralische Natur der Castraten kennenzulernen, sagte einst ein sehr feines Wort über dieses Ungeschlecht. Es fragte ihn jemand: „Wie mag das wohl kommen, daß die grausame Castratenoperation bei Tieren und Menschen eine so ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringt? Die Tiere werden dadurch zahmer und frommer, die Menschen boshafter und ungelenkiger." — „Das scheint mir sehr natürlich," sagte Bach, „den Tieren nimmt man die Bestialität und den Menschen die Humanität."

*

Christian Bach war ein sehr leichtgesinnter, jovialischer Mensch. Als ihm einst einer seiner ernsteren Freunde seine Sorglosigkeit als Künstler und Mensch vorhielt, mit der er meistens nur leichte vergängliche Sachen, die von ihm verlangt wurden, flüchtig hinwarf, und das damit verdiente Geld noch leichtsinniger für noch flüchtigere, sinnliche Genüsse wegwarf, und ihm dabei das Beispiel seines älteren Bruders in Berlin vorhielt, der große Werke vollendete, und das verdiente Geld sehr gut zu Rat zu halten wußte, sagte Bach: „Ei was, mein Bruder lebt um zu komponieren, und ich komponiere um zu leben: er treibts für andere, ich für mich selbst." Wenigstens beweist diese Antwort, daß der sinnliche Mann nicht viel von der poetischen Idee vom Nachruhm hielt.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Erich Ade: Totentanz-Suite für Kammerorchester (Bad Cannstatt, Württ. Landesorchester unter Martin Hahn).

Dietrich Amende: Suite für Streichquintett (Bamberg).

Walter Dost: Dritte Symphonie (Bad Tölz unter Dr. Fritz Müller-Prem).

Willy Fröhlich: Passacaglia und Fuge für Streichorchester Werk 45 (Bad Cannstatt, Württ. Landesorchester unter Martin Hahn).

Walter Füß: Choralmotette „Christ, der du bist der helle Tag" (München, Evangelische Kantorei, Leitung Prof. Friedrich Högner).

Koos van de Griend: Fantasie und Fuge für Orgel (Dortmund, Reinoldikirche durch KMD Gerard Bunk).

Hellmut Gropp: „Kleine Nachtmusik" für Kammerorchester (Bad Sachsa, Lohorchester unter KM Hugo Diez).

C. H. Grovermann: „Heitere Tanzszenen" für Orchester (Wiesbaden, Kurkapelle unter A. Voigt).

Otto Heinermann: Elegie a-moll für Orgel (Dortmund, Reinoldikirche durch KMD Gerard Bunk).

Hans Hermanns: Klavierkonzert f-moll (Hamburg, unter H. von Manikowsky, Solist: Friedel Hermanns).

Hugo Herrmann: Symphonisches Werk I (Bad Cannstatt, Württ. Landesorchester unter Martin Hahn).

Herbert Hildebrandt: Variationen-Suite über ein Handwerksburschenlied (Sondershausen i. Th., Lohorchester unter KM Hugo Diez, 10. Aug.).

Wilhelm Maler: „Leuchte, scheine, goldene Sonne". Hymne für gem. Chor und Orchester nach Worten von Heinrich Lersch (Essen, Grenzlandchor unter MD Bettzieche-Emmerich).

Helmut Paulsen: Hamburgische Abendmusik (München, unter Eigel Kruttge, 31. Mai).

[5] Johann Christian Bach 1735—1782.

Helmut Paulsen: Drei besinnliche Lieder für Sopran und Klavier (Hamburg, 5. Juli).

Robert Pomfrett: „Basso ostinato“ für Klavier Werk 8 (Reichssender Hamburg durch Erik Schönsee).

Erich Rhode: „Acht Variationen und Fuge über ein Volkslied“ für Flöte und Klavier, Werk 53 (Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik, Nürnberg).

W. Rieth: „Dürer-Suite“ für Orchester: „Die apokalyptischen Reiter“ — „Ritter, Tod und Teufel“ — „Die Melancholie“ (Bonn/Rh.).

Kurt Rücker: „Kleine Festmusik“ für Kammerorchester (Bad Sachsa, Lohorchester unter KM Hugo Diez).

Walter Schindler: „Kleine Serenade für Flöte und Streichorchester“ (Bad Sachsa, Lohorchester unter KM Hugo Diez).

Max Schmidtkonz: „Stabat mater“ (Bamberg, St. Getreukirche).

Walter Schneiderhan: „Marias Lied“ für Tenorsolo und großes Orchester (Bad Cannstatt, Württ. Landesorchester unter Martin Hahn).

Bruno Stürmer: „Aus Liebe“. Kantate für gem. Chor und Orchester nach Goethe (Reichssender Köln unter KM Adams).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Henk Badings: Heroische Ouvertüre (Essen, unter Albert Bittner, 18. Oktober).

Theodor Berger: „Pulsende Natur“ für Orchester (Essen, unter MD Albert Bittner).

Hermann Grabner: Chorkantate „Weg ins Wunder“ für gem. Männer-, Frauen-, Knaben-Chor, Alt-Solo und Orchester (Hannover, Niedersächsisches Sängerfest 1939).

Johannes Hannemann: Triosonate D-dur für Orgel (München, Prof. Friedrich Högner).

Roderich von Mojsisovics: 6. Symphonie (Essen, unter MD Albert Bittner).

Casimir von Paszthory: „Das Jahr“. Ein Liederzyklus mit Orchesterbegleitung (Reichssender München unter Leitung des Komponisten, mit Gerhard Hüsch als Solist, 20. September).

Walter Rein: „Erntefeier“ für gem. Chor, Baritonsolo und Orchester (Graz, Fest der deutschen Chormusik).

*Bühnenwerke:*

Paul Gilson: „Seevolk“. Oper (Kölner Opernhaus).

Van Durme: „Remouse“. Oper (Kölner Opernhaus).

Hermann Reutter: „Spiel von Liebe und Tod“ (Duisburger Opernhaus).

Ludwig Rofelius: „Gudrun“. Oper. (Städtische Bühnen, Magdeburg).

Manfred Wolf: „Vom Himmel geholt“. Weihnachtsmärchen von Marie-Charlotte Siedentopf (Städtische Bühnen, Magdeburg).

Bodo Wolf: „Heinrich der Dritte“ (Saarbrücken).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## ANSBACHER MOZART-FESTSPIELE 1938.

Von Dr. Fritz Jahn, Ansbach.

Die Rokokospiele in Ansbach sind seit einigen Jahren zu einer schönen Tradition geworden. Sie nahmen diesmal ihren Auftakt mit einer festlichen Abendmusik in der stilvollen Orangerie des Hofgartens, wobei die Bläservereinigung des Bayer. Staatskonservatoriums der Musik, Würzburg, seltener zu hörende Werke für Blasmusik aufführte. Mozart und Beethoven beherrschten die Vortragsfolge und schufen einen stimmungsvollen Abend, zumal die Künstler alle im Kostüm der damaligen Zeit spielten. Dank der hohen Kunst der Professoren Eugen Gugel, Hans Hufnagel, Andreas Schwinn, Gustav Steinkamp, August Soldner, Fritz Huth, Christian Wolfhügel, Ernst Großmann und Erich Bermuth wurde diese Veranstaltung zu einem künstlerischen Genuß besonderer Art.

Höhepunkt der Rokokospiele bleiben aber die Mozart-Festspiele, wie sie alljährlich zur Ansbacher Kirchweih im Schmuckhof des Markgrafenschlosses aufgeführt werden. Ihr künstlerischer Ruf ist bereits weit über die fränkischen Grenzen gedrungen. Kaum eine andere Musik verschmilzt so innig mit der ganzen Umgebung, mit der prächtigen Architektur des Ansbacher Schloßbaues wie gerade die Mozarts. Er kam dieses Jahr mit „Entführung aus dem Serail“ zu Worte. In der richtigen Erkenntnis von der hohen kulturellen Bedeutung dieser Freilichtaufführungen hat die Stadt Ansbach, die gemeinsam mit dem Kulturring Ansbach in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ die Veranstalterin dieser Spiele ist, heuer das Ensemble der Frankfurter Oper verpflichtet. Unter der künstlerischen Gesamtleitung von Generalintendant Hans Meißner wurde so eine Aufführung Mozarts geschaffen, die an Einheitlichkeit und Geschlossenheit kaum noch überboten werden kann. Am Pulte saß Arthur Grüber, der mit Beginn der neuen Spielzeit als Generalmusikdirektor nach Wuppertal verpflichtet ist. Seine Interpretation Mozart'scher Musik geht auf alle Feinheiten der Partitur ein und läßt auch stets dem Sänger die nötige Freiheit. Ungemein zart und filigranartig spielte unter seiner feinnervigen Stabführung das

Orchester, das aus Mitgliedern der Stadttheater Nürnberg und Fürth bestand. Gg. Reinhardt, der Spielleiter, wußte den geschmackvollen Bühneneinbau im Schloßhof geschickt zu nützen und auch die Fenster des ersten Stockwerkes in das Spiel mit einzubeziehen. Seine Regie atmete die Eleganz und den leichten Fluß der Musik und war ganz aus dieser geboren. Ein prächtiges Ensemble frischer, junger Stimmen gab der Aufführung die besondere Note. Im Vordergrunde stand Matthias Mrakitsch als verschlagener Osmin, ein Darsteller von hohen Qualitäten und ein Bassist mit einer sonoren Fülle des Materials. Jakob Sabel gab den Belmonte. Er ist ein idealer Mozartsänger; die beiden Frauenrollen waren bei Clara Ebers und Maria Madlen-Madsen bestens aufgehoben. Für die Partie des Pedrillo setzte Theo Hermann seine schönen Stimmittel erfolgreich ein. Den Selim spielte Carl Ebert. Des schlechten Wetters wegen mußte eine zweite Aufführung der reizenden Oper am Sonntagabend in das Volkshaus verlegt werden. Aber auch im geschlossenen Raum errang das Werk dank seiner vorzüglichen Wiedergabe den gleichen ehrlichen Erfolg.

Ein Festkonzert im Prunksaal des Markgrafenschlosses bei Kerzenbeleuchtung, das für den 24. September vorgesehen ist, und unter dem Motto „Musik am Hofe des Markgrafen“ Werke von Bach, Haydn, Mozart, Dittersdorf, Friedrich d. Großen und Quantz bringen wird, beschließt den Reigen der diesjährigen Rokokospiele. Für dieses Konzert, über das zu gegebener Zeit berichtet werden soll, wurde das Kammer-Sextett der Berliner Staatskapelle verpflichtet.

## MÜNCHENER FESTSPIELE 1938.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Die diesjährigen Münchener Opernfestspiele sind auf einen Dreiklang der Namen gestellt worden: Mozart — Richard Wagner — Richard Strauß.

Die Pflege der beiden ersteren bildet seit Jahrzehnten bereits eine feste Überlieferung; sie war stets das Kernstück unserer Festspiele, nicht zum mindesten bedingt durch die idealen Wiedergabemöglichkeiten in so rahmen- und geistgemäßen Spielhäusern wie Residenz- und Prinzregententheater. Doch wenn nicht alles trügt, dürfte auch das dramatische Schaffen von Richard Strauß künftig zum Herzbestand unserer Festspiele zählen, und zwar aus zweierlei Gründen. Der erste liegt in der natürlichen Beziehung, die zwischen dem Künstler und seiner Vaterstadt waltet, der andere in der Persönlichkeit des derzeitigen Operníntendanten, der zugleich als einer der berufensten Straußdeuter gelten muß. Daß Clemens Krauß dem Zuge einer innersten Neigung folgt, wenn er eine Hauptsumme seiner künstlerischen Arbeit dem Strauß'schen Schaffen zugute kommen läßt, dafür zeugte sowohl der kaum überbietbare Hochstand der betreffenden Aufführungen wie zugleich die Tatsache, daß es sich der Generalmusikdirektor nicht nehmen ließ, sämtliche auf dem Festplan stehende Werke von Richard Strauß persönlich zu betreuen

Von Richard Wagner hat Clemens Krauß diesmal nur ein einziges Werk geleitet, dieses freilich in einer glänzenden szenischen und musikalischen Erneuerung, nämlich den „Lohengrin“. Es war klar, daß die Festvorstellung zum Tag der Deutschen Kunst zugleich eine der Standardaufführungen der nachfolgenden sommerlichen Festspiele bilden würde. In Emil Preetorius hat man einen Bühnenbildner aufgerufen, der unmittelbares Verhältnis zur Welt des Bayreuther Meisters und vor allem zum Besonderen des „Lohengrin“ besitzt. Das Werk entzieht sich seinem ganzen Wesen gemäß dem Zugriff eines rationalistischen szenischen Denkens; Preetorius hat es in einer Zwischenwelt zwischen Sage und Märchen, zugleich nicht ohne den Rückhalt historischer Bindung beheimatet. Wenn er sich gleich nicht durchgehends an den Wortlaut der Wagner'schen Anweisungen gehalten, so hat er doch im Geiste des Meisters geschaffen. Solches war auch das Bestreben des Spielleiters Rudolf Hartmann, der für eine sehr eindrucksvolle Bühnengestalt des Werkes gesorgt hat. Über einzelnes ließe sich debattieren. So wenn der Regisseur, entgegen Wagners eindeutiger Vorschrift: „Im Vordergrunde links sitzt König Heinrich unter einer mächtigen alten Eiche“, diesen zu Beginn des ersten Aufzuges erst auftreten und damit einen Bewegungsakzent stattfinden läßt, den des Meisters Regiebemerkung sichtlich vermieden haben wollte. Das folgende bewegte Geschehen des Aktes sollte offenbar aus einem anfänglichen Moment bildhafter Ruhe erst entwickelt, jenes sakrale Moment, das den gesamten Aufzug beherrscht, damit betont werden. Sonst aber hat das Ringen des Spielleiters um die bestmögliche Ausdrucksform reiche Früchte getragen. Mit großer Natürlichkeit und Lebensunmittelbarkeit versteht er die Massen zu gliedern und zu führen; die Erregung, die sich deren bei der Ankunft Lohengrins bemächtigt, sowie die charakterlich sehr fein gestufte Art, wie die einzelnen, vor allem Elsas Frauengefolge, den Vorgang aufnehmen, hat noch kaum eine eindringlichere Lösung erfahren. Das gleiche gilt vom Münstergang im zweiten Aufzug, der gründlich entschlackt worden ist von den Überbleibseln der üblichen Konvention und sich dem Auge nunmehr als eine einzige strahlende Lichterprozession darbietet. Ein herrliches Bild endlich im letzten Akte: die Versammlung des Heerbanns auf der Schelde-Aue, kriegerisch-bewegtes Schauspiel auch ohne die Rosse, auf welche der Spielwart Verzicht geleistet

hat. Sehr gewandt vermag Hartmann den Darſteller zu führen ſowie kleinen Szenenſplittern, die ſonſt eindruckslos vorüberglitten, poetiſch verdichtete Wirkungen zu entlocken, ſo etwa wenn nach Lohengrins „Sie vor den König zu geleiten" die beiden Kammerfrauen ſich zu der zuſammengebrochenen Elſa diskret hinſpielen und um die Niedergeſunkene hilfreich bemühen. Ebenſo rühmte die muſikaliſche Vorbereitung den Eifer des Dirigenten Clemens Krauß, das Partiturbild in wünſchenswerteſter Vollkommenheit erſtehen zu laſſen. Vor allem wurde jener Unterton der Rührſamkeit vermieden, in dem ſich falſche Romantiker mitunter bei der Lohengrin-Deutung gefallen, dafür höchſte Sorgfalt in der klanglichen Durchſchattierung aufgeboten. Die Beſetzung war mit Ausnahme des Heerrufers, dem ein Stimmkröſus wie Hans Hotter eine in Anſehung der Bedeutung ſeiner Aufgabe für's Ganze faſt zu überragende Geſtaltung zuteil werden laſſen mußte, die nämliche wie am Tag der Deutſchen Kunſt. Desgleichen iſt das Werk im Nationaltheater verblieben, mit Recht, denn Wagner hat bei der Niederſchrift des „Lohengrin" noch nicht mit den Möglichkeiten und Wirkungen des verdeckten Orcheſters gerechnet. Freilich müßte dann auch dem „Fliegenden Holländer" gleiche Begünſtigung zuteil werden, welch letzterer im Prinzregententheater trotz aller Bemühungen ſeines muſikaliſchen Leiters Meinhard von Zallinger, einer vorzüglichen Beſetzung, die nur mit der Gaſtſpielaushilfe der Senta nicht ganz die Feſtſpielhöhe halten konnte, und ungeachtet einer hinreißenden dekorativen und techniſchen Geſtaltung dennoch nicht zu letzter Wirkung zu gelangen vermochte. Wann entſpricht man zudem wieder dem Stil der dramatiſchen Ballade durch pauſenloſen Ablauf!? „Die Meiſterſinger von Nürnberg" und „Parſifal" unterſtanden mit Karl Böhm einem muſikaliſchen Leiter von höchſtem Rang, was diesmal umſo notwendiger erſchien, da beide Vorſtellungen, von denen vor allem das Bühnenweihfeſtſpiel allmählich einer ſzeniſchen Erneuerung bedürfte, ohne eigentliche Regieverantwortung, lediglich unter Obhut eines Abendſpielleiters, von Stapel liefen. „Triſtan und Iſolde" war den Deuterhänden von Bertil Wetzelsberger anvertraut, der ſich mit dem ungewohnten Milieu und einem Apparat, mit dem er ſich nur in kurzer Probenmöglichkeit verſtändigen konnte, erſtaunlich gut und feinfühlig abfand. Zu den oft gerühmten klaſſiſchen Vertretern des Münchener Wagnerſtils wie Wilhelm Rode (Sachs, Kurwenal), Hanns Hermann Niſſen (Holländer, Telramund, Kurwenal, Sachs, Amfortas), Ludwig Weber (König Heinrich, Marke, Pogner, Gurnemanz), Julius Pölzer (Triſtan, Parſifal), Fritz Krauß (Stolzing), Georg Hann (Daland, Kothner), Walther Carnuth (Steuermann, David, Hirt) und Luiſe Willer (Brangäne, Magdalene) geſellten ſich neue Kräfte in verheißungsvoller Ebenbürtigkeit, ſo Gertrud Rünger (Iſolde, Kundry, Ortrud), Trude Eipperle (Elſa, Eva), Torſten Ralf (Lohengrin, Stolzing) und, da München zur Zeit über einen enſembleeigenen Beckmeſſer nicht verfügt, Richard Bitterauf (Stuttgart), der eine feſſelnd tiefſchürfende Charakterſtudie bot.

Mit dem Genius Mozart fühlen wir uns in München beſonders unmittelbar verbunden. Der magiſche Zauber des „Genius loci", jenes Geiſtes, den die Alten göttlich ſtille zu ehren gewohnt waren, tut ſich auf zu reinſter Beglückung, erlebt man ein Werk des Meiſters in Deutſchlands ſchönſtem Rokokotheater, dem Münchener Reſidenztheater. Raum und Muſik fließen ineinander über, vermählen ſich zu wunderſamer Einheit und wachſen in gegenſeitiger Steigerung aneinander empor. Die Zuſammenſtellung der Mozartopern geſchah diesmal mit beſonderem Bedacht, denn für Clemens Krauß bedeutet Mozart eine Herzensangelegenheit, keine kalte Herzenspflicht. „Figaros Hochzeit", von Karl Böhms ſprühender Muſizierlaune hinreißend gedeutet, eröffnete den Reigen. Was dieſer ſeit einer Reihe von Jahren „ſtehenden", im einzelnen vielleicht erneuerungsbedürftigen Vorſtellung an letzter Geſchloſſenheit abgeht, erſetzten feſſelnde Einzelleiſtungen wie Felicie Hüni-Mihasceks aus der Fülle des Herzens geſtaltete Gräfin, Anny von Kruyswyks anmutige Suſanne, eine Marzelline von der inneren Heiterkeit Luiſe Willers, vor allem auch die charakterkontrapunktiſch ſo wundervoll gegeneinander abgeſetzten Leiſtungen der Dresdener Gäſte Ahlersmayer (Almaviva) und Paul Schöffler (Figaro). Dem erleſenen Enſemblegeiſt der Münchener Staatsoper ſtellen die Aufführungen von „Don Giovanni" (Dirigent: Meinhard von Zallinger, Regie: Oskar Wallek) und „Coſi fan tutte" (Dirigent: Cl. Krauß, Spielwart: R. Hartmann) werbendes Zeugnis aus. Mozartſänger von reinſtem Geblüt ſtehen dafür zu Gebote: Felicie Hüni-Mihascek (Donna Anna), Viorica Urſuleac (Fiordiligi), Gertrud Rünger (Dorabella), Adele Kern (Deſpina), Gertrud Riedinger (Zerlina), Heinrich Rehkemper (Don Giovanni, Guglielmo), Julius Patzak (Oktavio, Ferrando), Georg Hann (Leporello), Hanns Hermann Niſſen (Alfonſo), Paul Bender (Komthur), Theo Reuter (Maſetto). Daß die diesjährigen Mozartfeſtſpiele gar mit einem Mißſtand, über den wir an dieſer Stelle ſeit Jahren zu klagen hatten, nämlich mit der unglücklichen ſzeniſchen Erſcheinungsform einer unleidlich verniedlichten „Zauberflöte" kurzerhand aufgeräumt und eine würdigere an deren Stelle geſetzt haben, darf der Chroniſt füglich zu den bedeutſamſten Ereigniſſen dieſer Spielperiode zählen. Man hat das Werk

der Weiträumigkeit des Nationaltheaters, nach dem es ſeinem Weſen gemäß ſtets verlangte, zurückgegeben, eine Tat, in dem ſich das feine Stilempfinden des neuen Opernintendanten vollauf beſtätigt.

Von Mozart zu Richard Strauß iſt der Weg nicht allzu weit. Wer die köſtliche „Ariadne auf Naxos" — ein Kleinod unter den Neuinſzenierungen der Aera Clemens Krauß! — im Reſidenztheater, den „Roſenkavalier" im großen Hauſe gehört hat, weiß um jene Unterſtröme, die beide Meiſter verbinden; der ſpürt in Strauß die Verlebendigung eines Lebensgefühls, deſſen Pulſen uns auch bei Mozart betört. Beide wurzeln in dem vorhin ſchon einmal erwähnten „Genius loci", im Geiſt des Bodens, auf dem man das alte Erbe des ſüddeutſchen Barock auf Schritt und Tritt verfolgen kann. Es ſind deshalb die unmittelbarſten aller Beziehungen, die Bande der Wahlverwandtſchaft, die Mozart wie Strauß mit München verknüpfen. Ich glaube, man verſteht einen Richard Strauß noch einmal ſo gut, wenn man ihn auf ſeinem Münchener Mutterboden, in der Münchener Sphäre erlebt hat. Das mag wohl auch der Grund geweſen ſein, weshalb uns der Meiſter mit ſeinem „Friedenstag" das Geſchenk einer Uraufführung bereitet hat, die naturgemäß im Ereignisvordergrund der heurigen Feſtſpiele ſtand. Die angekündigte Aufführung der „Salome" mußte wegen Erkrankung der Hauptdarſtellerin ausfallen. Daß man ſich zu dieſem Verzicht entſchloß, deutet darauf, daß eine Hildegarde Ranczak als unerſetzbar in der Titelrolle betrachtet wird. Daß ſie, die Charakterſängerin großen Stils und eine der geprägteſten Künſtlerperſönlichkeiten unſeres Enſembles für dieſe Feſtſpiele ausſchied, war gewiß ein herber Verluſt, der jedoch auf der anderen Seite die Erkenntnis befeſtigte, daß Richard Strauß außerdem noch eine Reihe hervorragender Sängerinterpreten in München beſitzt; ich nenne nur Viorica Urſuleac, die hinreißende Maria des „Friedenstages", die klaſſiſche Vertreterin der Ariadne und Feldmarſchallin, Adele Kern, ein Urbild der Zerbinetta, Hans Hotter, deſſen überragende Leiſtung im „Friedenstag" Hauptſtütze des Aufführungerfolges ward, Ludwig Weber ein Ochs von Lerchenau, der nun mit größten Vorbildern wetteifern kann, ja, den Typ nach Seiten der darſtelleriſchen Delikateſſe geradezu neu geprägt hat, oder Georg Hann, der unvergleichliche Wachtmeiſter des „Friedenstages", Muſiklehrer im Vorſpiel der „Ariadne" und Faninal im „Roſenkavalier".

## FESTSPIELWOCHE IM NÜRNBERGER OPERNHAUS.

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

Wie im Vorjahr, ſo brachte das Nürnberger Opernhaus auch heuer wieder eine ſommerliche Feſtſpielwoche heraus. Man hatte zwei Opernwerke gewählt und dieſe Wahl ſtand im Zeichen des Richard-Wagner-Jahres: die Feſtaufführungen wurden mit dem „Lohengrin" eingeleitet und mit den „Meiſterſingern" beſchloſſen. Dazwiſchen ſtanden zwei Operetten von Franz Lehár und Zellers „Vogelhändler".

Wir hörten von dieſem Feſtprogramm den „Vogelhändler" und die „Meiſterſinger". Für die immer noch junge Zellerſche Muſe hatten Max Brückner (Spielleitung) und Heinz Grete (Bild) geſchickt das anheimelnde Milieu einer vergnüglich harmloſen „guten alten Zeit" eingefangen. Willy Bunten pflegte muſikaliſch einen Operettenſtil, in dem weder die dicken Rührtränen einer weinerlichen Sentimentalität vergoſſen wurden noch ſich nervöſe Haſt in den verrenkten Zuckungen einer ſogenannt ſpritzigen Temperamentswut gefiel. In den Hauptpartien wirkten die verläſſigen Nürnberger Operettenſtützen Grahl und Mikorey („Marie" und „Stanislaus"), Balſter und Weſſely („Chriſtel" und „Adam"), als Münchener Gaſt Gottlieb Zeithammer („Weps") und viele andere fröhliche und ſeriöſe Geſtalter. Die Aufführung war in ihrer ſtilvollen Beſchaulichkeit geradezu eine Erholung — eine rechte Oaſe in der mageren Sandſteppe der neuen Operettenproduktion.

Für die „Meiſterſinger" hat ſich in Nürnberg eine Aufführungstradition entwickelt, deren Eindruckskraft großes künſtleriſches Erleben ſichert. Die Inſzenierung des Generalintendanten Dr. Johannes Maurach hält ſich an bewährte Werte, die Bühnenbilder und Koſtümentwürfe Benno von Arents beſtechen in Linie und Farbe durch die Kultur einer vorbildlichen hiſtoriſchen Einfühlungsgabe. Das Soloperſonal der Nürnberger Oper ermöglicht ausgezeichnete Beſetzungen vor allem der Männerrollen. Joſeph Hermanns „Sachs" beſitzt Reife und Abklärung, Karl Weſſely gibt einen naturfriſchen Lehrbuben, durch die Schönheit ſeines glanzvollen Tenors ſichert Kammerſänger Hendrik Droſt dem „Stolzing" hohes Format, Heinrich Pflanzl iſt ein ſcharf ſtiliſierter „Beckmeſſer" ohne poſſenhafte Übertreibung. Eine prächtige „Magdalena" geſtaltet Carin Carlsſon, Edith Delbrück („Eva") bleiben in der Bewegungsdurchformung noch größere Möglichkeiten offen.

Stärkſte Impulſe gewann die Aufführung aus der leidenſchaftlich erfühlten und doch ſtets aus überlegener Geiſtigkeit herausgewachſenen Deutung des GMD Alfons Dreſſel. Der Opernchor war durch den „Nürnberger Lehrergeſangverein" verſtärkt. Dieſer Abend war ein Feſtabend.

## SALZBURGER FESTSPIELE 1938.

Von Dr. Roland Tenſchert, Wien.

Eine gewaltige Wandlung hat ſich vollzogen, ſeit ſich im Herbſte vorigen Jahres zum letztenmale die Pforten des Salzburger Feſtſpielhauſes geſchloſſen haben. Zum erſtenmale ſollten heuer die Feſtſpiele eine Angelegenheit des geeinigten volksdeutſchen Reiches ſein und ſich organiſch in das ſtolze Programm der Sommerfeſte Großdeutſchlands eingliedern. Ein merkwürdiger Zufall fügte es, daß die Eröffnung der Deutſchen Feſtſpiele in Salzburg zuſammenfiel mit der Einweihung des „neuen", beziehungsweiſe weſentlich umgebauten Feſtſpielhauſes. Ob mit dieſem Umbau die Feſtſpielhausfrage ihre endgiltige Löſung gefunden hat, wird die nahe Zukunft lehren. Werden doch bereits Pläne laut, daß ein ganz neues Haus innerhalb des Weichbildes der Stadt erſtehen und das bisherige anderen Zwecken zugeführt werden ſoll. Heute läßt ſich als weſentlicher Fortſchritt gegen früher feſtſtellen, daß das — bekanntlich an der ehemaligen Rückſeite des Zuſchauerraums vollkommen neu angeſchloſſene — Bühnenhaus techniſch weit höheren Anſprüchen gerecht zu werden vermag als die bisherige recht unzulängliche Bühne, der einige wichtige Vorbedingungen für einen regelrechten Betrieb fehlten. In dieſer Hinſicht waren alſo bereits heuer die Vorausſetzungen für eine normalere Abwicklung der Aufführungen günſtiger als in den früheren Jahren.

Das muſikaliſche Programm, über welches hier ja bloß zu ſprechen iſt, bedurfte in ſeinen natürlich bereits vor dem Anſchluß der Oſtmark an das Reich vorgefaßten Grundzügen keine weſentliche Abänderung, was inſoferne günſtig war, als einzelne Vorbereitungen und Vorarbeiten genutzt werden konnten. Anders verhielt es ſich bei den perſonellen Fragen. Da in dieſer Hinſicht vordem ein anſehnlicher Prozentſatz nichtariſcher Künſtler zur Mitwirkung beigezogen und daher auch für dieſe Saiſon bereits in Ausſicht genommen worden war, wurde eine durchgreifende Umbeſetzung nötig. Dieſe war aber umſo leichter, als ja nun in der Künſtlerſchaft Großdeutſchlands auch für Salzburg eine weit größere Auswahlmöglichkeit beſtand und es an erſten Kräften wahrlich keinen Mangel gab.

Das Opernprogramm umfaßte zwei Werke Mozarts, zwei Richard Wagners, je eines von Beethoven, Richard Strauß und Verdi. „Figaro" und „Don Giovanni" wurden in der italieniſchen Originalſprache geſungen. Indem man dabei wenigſtens zum Teil auch italieniſche Sänger beſchäftigte, ſicherte man dem ſprachlichen Vortrag abſolute Echtheit. Daß aber der deutſchen Weſensart der Werke kein Abbruch geſchehe, dafür ſorgten die übrigen Darſteller und vor allem die Dirigenten. Beſonders Hans Knappertsbuſch, der den „Figaro" leitete, legte dem vortreibenden Temperament der Italiener merklich Zügel an. Dr. Karl Böhm, zum erſtenmale bei den Salzburger Feſtſpielen zu hören, ſuchte in ſeinen „Don Giovanni"-Aufführungen einen vielleicht geſchmeidigeren Ausgleich zwiſchen dem Italieniſchen der Sprache und dem Deutſchen der Muſik. Keine Frage, daß die Originalſprache kein bloßes Mäntelchen darſtellt, das ohne weiteres gewechſelt werden kann, ſondern mit tauſend Fäden der Muſik verbunden iſt und ſo auch mit in dieſer lebt. Alfred Rollers Bühnenbilder zu „Figaro" ſind ſchon wiederholt gelobt worden und entzücken immer wieder durch ihre Vornehmheit und den edlen Geſchmack. Zum „Don Giovanni" hat Robert Kautſky Dekorationen geſchaffen, die von ſüdlichem Rhythmus durchpulſt ſind und mit reichlich verwendeten Vorhängen allerhand überraſchende Löſungen erzielen. Ezio Pinza wirkte als Don Juan und Figaro lebendiger denn je. Mariano Stabile ein Graf von imponierendem Format. Virgilio Lazzari als Leporello und Bartolo um köſtliche Buffoeinfälle nie verlegen. Eliſabeth Rethberg gibt ihrer Donna Anna den ganzen Nachdruck ihrer hochdramatiſchen Kunſt, Luiſe Helletsgruber hat ſich diesmal eine ins Pikante hinüberſpielende Elvira zurechtgelegt. Eſzther Rethy als Suſanne voll natürlichen Charms. Gelang Maria Cebotari eine natürliche, leicht kokette Zerline, ſo umging die Künſtlerin als Gräfin ein wenig die Tragik dieſer vernachläſſigten Frau und kehrte das Roſinchen aus dem „Barbier" noch ſtärker hervor. Anton Dermota erfüllte die Geſtalt Don Ottavios mit Leben. Martha Rohs hatte als Cherubino eine ſchöne Stimme und eine ſchlanke Pagengeſtalt einzuſetzen. Für natürliche Belebung der Bühne ſorgte im „Figaro" Guido Salvini, im „Don Giovanni" Wolf Völker.

„Die Meiſterſinger" ſtanden unter der muſikaliſchen Betreuung Wilhelm Furtwänglers, der ſeine ganze hohe Künſtlerſchaft einſetzte, um mit ſeinen vortrefflichen Sängern und Muſikern ganz Großes zu bieten. Einen ungemein lebensvollen und glaubhaften Hans Sachs ſtellte Friedrich Kamann auf die Bühne. Voll Liebreiz, warmer Beſeeltheit und Klangzauber das Evchen Maria Reinings. Den Walter ſangen abwechſelnd Set Svanholm und Auguſt Seider mit ſchönem Erfolg. Erich Zimmermann ein David, wie man ſich ihn nicht beſſer wünſchen könnte. Alfred Jerger läßt als Beckmeſſer alle Künſte ſeiner reichen Darſtellergabe ſpielen. Als Kothner ſpielt ſich Fritz Krenn durch originelle Auffaſſung der Geſtalt zeitweiſe bedeutungsvoll in den Vordergrund. Herbert Alſen leiht dem Pogner ſeine ſchöne Baßſtimme. Piroska Tutſek eine munter geſchäftige Jungfer Lene. Erich v. Wymetal beſorgte hier wie bei „Fidelio" und „Roſenkavalier" die Regie und erzielte natürliche Bewegtheit



Mathilde Roß als „Oktavian“



Maria Cebotari und Eſther Rethy

Aus „Roſenkavalier“ und „Die Hochzeit des Figaro“

bei den

S a l z b u r g e r   F e ſt ſ p i e l e n   1 9 3 8

Aufnahmen Ellinger, Salzburg



Erich von Wymetal (Regiſſeur), Wilhelm Furtwängler, Maria Reining (Eva), Erich Zimmermann (David)



Wilhelm Furtwängler im Geſpräch mit Maria Reining

Aus der Probenarbeit zu den „Meiſterſingern"

der

S a l z b u r g e r F e ſt ſ p i e l e 1 9 3 8

Aufnahmen Ellinger, Salzburg

auf der Bühne. Die von der durchschnittsmäßigen Auffassung etwas abweichenden, hübschen Bühnenbilder von Robert Kautsky konnten nach einigen durch das neue Bühnenhaus bedingten Abänderungen wieder benützt werden. Als zweites Werk von Richard Wagner erlebte heuer der „Tannhäuser" hier eine Neuinszenierung. Dabei konnte Kautsky bereits mit den neuen Gegebenheiten der Bühne rechnen. Die Verwandlungswunder, die sich in diesem Werke wiederholt vollziehen, fanden durchaus überzeugende Lösungen. Von bildhaftem Zauber die Landschaft mit der Wartburg. Eindrucksvoll das Bild der Festhalle. Hans Knappertsbusch wurde der Musik ein lebenswarmer Deuter. Leidenschaft und Pathos traten gleich zwingend in Erscheinung. Die Titelrolle sang Set Svanholm und brachte die beiden Pole des Wesens dieses zwiespältigen Helden glaubhaft nahe. Auch hier wieder Maria Reining eine ideale Verkörperin einer deutschen Frauengestalt Wagners, der Elisabeth. Ein tüchtiger Wolfram Alexander Sved. Herbert Alsen ein stattlicher Landgraf. Als Venus warb überzeugend in Gesang und Spiel Piroska Tutsek um ihren Sänger Tannhäuser. Von den sangeskundigen Rittern seien noch Anton Dermota, Karl Bissuti, William Wernigk und Karl Ettl mit Anerkennung bedacht. Auch sei hier ein Lob für den Chor der Wiener Staatsoper eingefügt und zugleich auf alle anderen Opernvorführungen ausgedehnt. In der Bewegungsgestaltung auf der Bühne teilten sich bei „Tannhäuser" Spielleiter Max Hofmüller und Ballettmeister Willi Fränzl. Daß in Salzburg W. A. Mozarts Opernwerk gegenüber dem Richard Wagners in Hinkunft in den Vordergrund treten soll, ergibt sich aus den historischen Voraussetzungen der Salzachstadt und liegt natürlich im Sinne der Festspielplanung im Dritten Reich. Heuer lagen von früher her noch zu viel Bindungen vor, die hier eine restlose Verwirklichung nicht mehr in so naher Zeit gestatteten.

Die drei übrigen Opern des Spielplans wiesen ziemlich viele Übereinstimmungen der Besetzung mit früher auf. „Fidelio", von Hans Knappertsbusch zu packender Wirkung gebracht, wies wieder die bekannten Leistungen Helge Roswaenges (Florestan), Hilde Konetznis (Leonore), Luise Helletsgrubers (Marzelline), Carl Bissutis (Minister) auf. In der Titelpartie konnte man jedoch auch Gertrude Rünger kennen lernen. Man bewundert die Wandlung, die die seinerzeit als Altistin geschätzte Künstlerin ins hochdramatische Fach emporgeführt hat. Ihre hohe Intelligenz und Spielbegabung können sich hier glänzend entfalten und ihrer Stimme scheint die Umstellung gut bekommen zu sein. Ihrer lebendigen hochgemuten Darstellung bot Paul Schöffler als Pizzarro nicht ganz den entsprechenden gegensätzlichen Hintergrund. Warme Menschlichkeit breitet sich von Josef v. Manowardas Formung der Roccofigur aus. Hier ist Rocco kein nach Geld lüsterner Egoist, keine Nebenfigur, sondern ein getreuer Verbündeter im Kampfe gegen das Unrecht. Vielleicht fiel eben darum die Buffobetontheit des Jaquino Richard Sallaba umso mehr auf. Den „Rosenkavalier" betreute diesmal Karl Böhm. Man braucht nicht zu betonen, daß bei dem bewährten Rich. Strauß-Dirigenten das Werk in bester Obhut war. Die wohlvertrauten und bewunderten Bühnenbilder Alfred Rollers wollte man nicht gerne durch andere ersetzt wissen. Auch bei dieser Aufführung war ein bedeutsamer Grundstock des Ensembles erhalten geblieben: Hilde Konetzni (Marschallin), Fritz Krenn (Ochs), Eszther Rethy (Sofie), Helge Roswaenge (Sänger). Martha Rohs, ein junger, hübsch aussehender und schön singender Oktavian bedarf wohl noch der nötigen Spielerfahrung, um der etwas verzwickten psychologischen Gestalt dieses jungen Herrn aus vornehmem Haus voll gerecht zu werden, die wahrhaft keine der landläufigen Hosenrollen darstellt. Als Faninal mochte man nicht gerne Hermann Wiedemann missen, dessen Darstellung uns bereits zum Urbild dieses aufgeblasenen Neuadeligen geworden ist. Nur deshalb kam uns wohl Walter Großmann in dieser Rolle nicht so nahe. Viel mehr auf italienische Mitwirkung als bei den Mozartopern war Verdis „Falstaff" gestellt. Ein Italiener der ungemein begabte Dirigent Vittorio Gui, ein Italiener Guido Salvini, der Spielleiter, Italiener sämtliche Solodarsteller mit dem unübertrefflichen Falstaff Mariano Stabile an der Spitze. Bekannt vom Vorjahr Piero Biasini (Ford), Alfredo Tedeschi (Cajus), Giuseppe Nessi und Virgilio Lazzari (Falstaffs Diener), Augusta Oltrabella (diesmal nicht als Nanette, sondern als Alice), Angelica Gravcenco (Mrs. Quickly). Den Fenton sang heuer Gino del Signore mit weicher Tongebung, die Nanette Gianna Perea-Labia, nicht minder eindrucksvoll. Durch diese Besetzung, die durch eine bewegte tänzerische Durchdringung Willi Fränzls harmonisch ergänzt wurde und durch die Bilder Robert Kautskys den geeigneten optischen Rahmen erhielt, war eine absolute Stilechtheit der Darbietung gewährleistet. Diese verfehlte denn auch nicht ihre starke Wirkung.

Die sieben Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker, denen auch das gesamte Opernprogramm zufiel, wurden von den Dirigenten Hans Knappertsbusch, Vittorio Gui, Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler und Edwin Fischer betreut, welch letzterer bei dem Klavierkonzert in d-moll und bei dem Doppelkonzert für zwei Klaviere in Es-dur von Mozart (hier zusammen mit Ferry Gebhardt) zugleich

sein eigener Solist war und vom Instrument aus leitete. Es fällt auf, wie ungewöhnlich Edwin Fischer Mozarts Musik rückschauend von Beethoven her „inspiriert" und durch das Pathos, das er ihr unterlegt, überrascht. Als Rarität kann seine Aufführung der Serenade K.-V. 286 für 4 Orchester gelten, die selten zu hören ist und verschiedene Echowirkungen auf geniale Weise verwertet. Hans Knappertsbusch, der Beethovens Eroica und Neunte Symphonie, sowie Brahms' Dritte auf seine Programme setzte, baute ungewöhnlich weite Bogen, nahm etwa selbst das Scherzo der Heldensymphonie gegenüber der sonstigen Darstellung sehr gemessen. Vittorio Gui setzte von Brahms die Tragische und die Akademische Fest-Ouverture auf sein Programm, die er mit dramatischem Leben erfüllte. Seine Kompositionen nach Bachschen Chorälen sind weniger Bearbeitungen als Neuschöpfungen. Von ungemein feiner Durcharbeitung und beschwingtem Elan war die Wiedergabe des Rich. Straußschen „Don Juan", der Symphonischen Variationen von Cesar Franck (am Klavier rühmlichst tätig Claudio Arrau) und der Tondichtung „Iberia" von Claude Debussy. Mit einem jungen italienischen Tondichter, E. Porrino, wurde man durch dessen symphonisches Werk „Sardinia" bekannt. Eigenart und doch auch Traditionsgebundenheit sprechen aus der sauber gearbeiteten Komposition. Karl Böhm eröffnete sein Konzert mit Webers „Freischütz"-Ouvertüre, ließ dann Mozart folgen (Haffner-Symphonie und ein Klavierkonzert Friedrich Wührer als stilvollen Interpreten am Flügel) und schloß mit Beethovens Fünfter, die er zu gewaltiger Schlußsteigerung führte. Wilhelm Furtwängler wählte Franz Schuberts Unvollendete und Bruckners Siebente Symphonie. Die Wiener Philharmoniker erwiesen sich wieder als ein Klangapparat von ganz besonderen Qualitäten und rechtfertigten ihren Ruf des besten Orchesters der Welt.

Domkapellmeister Joseph Meßner bewegte sich bei seinen sechs Konzerten mit dem Salzburger Domverein wieder in den gewohnten Bahnen. Von Mozart waren die Krönungsmesse, die Missa solemnis KV 337 und das Requiem zu hören, von Franz Schubert die Große Es-dur-Messe, von Johannes Brahms das Deutsche Requiem, von Anton Bruckner die Bläsermesse in e-moll. Dazu kamen noch einige Proben alter Salzburger Meister, Pergolesis „Stabat mater" und Meßners Festliches Te deum. An Solokräften standen verschiedene Gäste zur Verfügung. Wir greifen Hilda Bittner, Adelheid Holz (Soprane), Fany Elsta (Alt), Georg Müller, Jan Schipper (Tenöre) und Dr. Paul Lorenzi als Beispiele heraus. Mit dem Domchor wirkte das Mozarteumsorchester einträchtig zusammen.

Bei den Serenaden im Residenzhof (bei ungünstiger Witterung Carabinieri-Saal der Residenz) war des öfteren das Salzburger Mozartorchester, das diesmal, der historischen Überlieferung entsprechend, ohne Dirigenten musizierte, das Weißgärber-Quartett und einmal auch das Salzburger Mozart-Quartett beschäftigt. Mozarts Werke standen weitaus im Vordergrund, doch hörte man auch gelegentlich einen Joseph Haydn, Joh. Brahms, Hugo Wolf. Eine Schubertiade wurde im Mozarteum von dem Österreichischen Schubert-Quartett unter wesentlicher Mitwirkung (Wanderer-Phantasie, Forellenquintett!) von Elly Ney abgehalten. Zum Gedenktag von Joh. Seb. Bachs Tode gab der Wiener bekannte Organist Franz Schütz im Salzburger Dom ein Orgelkonzert mit Einfügung einiger Kantaten-Arien. Wilhelm Loibner, der neuengagierte Kapellmeister der Wiener Staatsoper, bot mit dem Mozarteums-Orchester einen Abend beschwingter Johann Straußscher Weisen. Schließlich beging die Mozartgemeinde der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg in diesen Tagen ihr 50-Jahre-Bestandsjubiläum durch einige gesellschaftliche Veranstaltungen und ein Festkonzert, bei dem das Mozart-Quartett, Bratschist Karl Stumvoll (Vivaldis Viola d'amore-Konzert) und die tüchtige Cembalistin Julia Menz mitwirkten. Die traditionelle Aufführung von Mozarts c-moll-Messe in der Stiftskirche St. Peter leitete diesmal eindrucksvoll der Münchener Staatskapellmeister Meinhard v. Zallinger. Felicie Hüni-Mihascek, Helene Vierthaler, Julius Patzak und Georg Hann wirkten als Solisten. Den Chor stellte diesmal die Wiener Staatsoper bei.

So wickelte sich in diesem Sommer in Salzburg ein abwechslungsreiches Programm ab, voll von starken Eindrücken. Der günstige Verlauf der Festspiele läßt für deren Weiterentwicklung im Dritten Reich gute Aufspizien stellen.

## 10 JAHRE BERGWALDTHEATER WEISSENBURG.

### Die Opernfestspiele 1938.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Das Weißenburger Bergwaldtheater, das — inmitten fränkischer Landschaftsschönheit gelegen — alljährlich über die Sommermonate eine Kulturmission besonderer Art erfüllt, trat heuer in das zehnte Jahr eigentlichen Bestehens ein. Zwar wurde unter dem wunderbar hochragenden Buchendom schon viel früher gespielt. Das Bergwaldtheater, das zu den eindrucksvollsten Naturbühnen zählt, besitzt sogar eine Spielgeschichte, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Schon in den Jahren 1791 und 1794 wurde auf dem Gelände, das von der Natur akustisch und raumtechnisch mit allen wünschbaren Bühnenvorzügen ausgestattet ist, durch wandernde Komödianten Stücke von Kotzebue

aufgeführt. Und vor mehr als ſechzig Jahren erprobten ſich die Lateinſchüler Weißenburgs dort an Szenen aus Schillers „Tell". 1929 ließ die Stadt den alten, hochgelegenen Steinbruch in ein Amphitheater umwandeln — zunächſt, um zur 900-Jahrfeier der Weißenburger Reichsunmittelbarkeit für ein Volksſtück, das „Weißenburger Waldſpiel", einen ſchönen Rahmen zu haben. Im Jahr darauf gaſtierte die Münchener Landesbühne im „Bergwaldtheater", ſeit 1931 ſtehen die Aufführungen unter der Leitung des Intendanten Egon Schmid. (Die Verwaltung ging von der Stadt 1934 an den „Reichsbund für Freilicht- und Volksſchauſpiele" über.)

So hat das Weißenburger Bergwaldtheater heute bereits eine reiche Schauſpiel- und Operntradition. Hebbels „Nibelungen" gingen dort in Szene, Shakeſpeares „Sommernachtstraum", Schäfers „Der 18. Oktober" — um nur einiges hervorzuheben. Die Oper brachte unter anderem Siegfried Wagners „An allem iſt Hütchen ſchuld", dann ſelbſtverſtändlich das ſchönſte deutſche Waldſpiel, den „Freiſchütz", ferner „Tiefland" uſw.: alles Werke hervorragender Eignung.

Die Feſtſpiele des 10. Spieljahres, die unter der Schirmherrſchaft des Frankenführers Julius Streicher ſtanden, wurden mit Nicolais „Luſtigen Weibern" eröffnet. Als Ehrengaſt war Miniſterpräſident Ludwig Siebert anweſend. Er und der Weißenburger Bürgermeiſter Kreisleiter Gerſtner ſprachen vor der feſtlichen Aufführung ſchöne, begeiſtert aufgenommene Worte von der Bedeutung der Kulturpflege im neuen Reich und von der Kunſtmiſſion der Weißenburger Naturbühne.

Das Spiel ſelbſt war dank des natürlichen Rahmens ein Erlebnis beſonderer Artung. Die gewaltige Naturbühne mit ihrem hochgewölbten Blätterdach, mit Strauchwänden und Moosteppich bot dem Auge, das milde Waldesrauſchen dem Ohr einzigartige Grundkuliſſe. Die Regie des Intendanten Egon Schmid wahrte in der Typiſierung des Spiels einen bemerkenswerten Zug von Unmittelbarkeit. In belebender Weiſe wurden die Szenen aus dem Abenddunkel des weiten Bühnenraumes durch den Kegel der Scheinwerfer herausgeleuchtet: Ausgezeichnete Löſungen der Raumfrage! Für die Tänze zeichnete Guido Wilhelm, für die Chöre Walter Gericke und S. Mutzbauer. Wilhelm Brückner-Rüggeberg ſtraffte die bekannten Nicolaiſchen Weiſen zur vollendet unſentimentalen, ſüdlich temperamentvollen Beſchwingung. Die Sänger überraſchten durch die Schönheit und Stabilität eines ſtimmlichen Materials, das ſich im Freien beſonders bewähren konnte. Erfriſchend die Stimmpracht des lyriſchen Helden (Dr. Waldemar Bieneck) und der Heldin (Liſa Biſchof). Die Familien Fluth (Ewald Böhmer, Inge Camphauſen) und Reich (Alfred Leubner, Maria Barth) ließen ſich keine der dankbaren Pointen entgehen. Mit den Vorzügen des Originals ſtattete Karl Röttger den „Falſtaff" aus; die Komik war mit dem „Junker Spärlich" E. A. Waltz', die Draſtik mit dem „Dr. Cayus" Leo Falks vertreten.

In allem: eine Aufführung, an der ganze Arbeit geleiſtet und darſtelleriſch, muſikaliſch und regielich nach erfreulichem künſtleriſchem Wertprinzip verfahren worden war.

Als zweite Vorſtellung der Spielzeit hatte man eine Operette eingeſetzt, die im Bergwaldtheater ſchon die Tradition eines Repertoire-Werkes beſitzt: Johann Strauß' „Zigeunerbaron". Es ſind keine Pußtaſteppen um Weißenburg und doch fügt ſich das von Guido Wilhelm hübſch gruppierte Zigeunerlager der echten Szenerie des Bergwaldes natürlich und ungezwungen. In dieſem großzügigen Naturrahmen entfalteten die von Gericke und Mutzbauer trefflich behüteten „Weißenburger Opernchoriſten" beachtliche Singgewandtheit. Nette Tanz-Intermezzi ſteuerte Guido Wilhelm bei, Brückner-Rüggeberg vermittelte dem ſpielgewandten Nürnberger NS-Frankenorcheſter rhythmiſchen und dynamiſchen Schwung. Als Darſteller wirkten neben den eben bereits genannten Künſtlern (Dr. Bieneck, Falk, Röttger, Waltz, Böhmer, Leubner, Maria Barth) noch Hella Hensky (Mirabella), Liſa Biſchoff (Arſeni), Charlotte Wolf (Saffi), Hans Werner und Eduard Uttenreuther mit.

Die Erfolge der Weißenburger Theaterleute liegen ebenſoſehr in dem beſtechenden äußeren Rahmen der wundervollen Waldbühne, wie in dem ſchönen künſtleriſchen Ernſt aller Beteiligten begründet.

## ZOPPOTER WALDFESTSPIELE 1938.

Von Heinz Kühl, Danzig-Langfuhr.

Aus Anlaß der 125. Wiederkehr des Geburtstages von Richard Wagner war das Programm der diesjährigen Feſtſpiele, die ſeit Jahren ausſchließlich dem Werk Wagners gewidmet ſind, weſentlich umfangreicher als bisher, enthielt es doch neben zwei Wiederholungen der vorjährigen Inſzenierung des „Lohengrin" eine Aufführung des geſamten „Ringes des Nibelungen", wobei „Rheingold" zum erſten Mal auf einer Freilichtbühne erklang. Man mag verſchiedener Anſicht darüber ſein, ob es richtiger iſt, ſich bei einer ſolchen Bühne auf die Aufführung von Werken zu beſchränken, deren vom Autor geforderter Schauplatz ſich auf natürliche Weiſe dem gegebenen Landſchaftsbild einordnen läßt, oder ob die Auswahl der Werke unabhängig hiervon nach allgemein künſtleriſchen Geſichtspunkten geſchehen kann, auch wenn das geforderte

Bühnenbild den vorhandenen Schauplatz negieren muß oder sich ihm nur schwer abtrotzen läßt. Generalintendant Hermann Merz hat sich jedenfalls für die zweite Möglichkeit entschieden. Daß er dabei gezwungen ist, von den sehr ins einzelne gehenden szenischen Vorschriften Wagners öfters abzuweichen, ist also nach Lage der Dinge unvermeidbar. So ist etwa, um nur zwei Beispiele anzuführen, die im zweiten Auftritt von „Rheingold" geforderte „freie Gegend auf Bergeshöhen" in einem Waldtal schlechterdings nicht darstellbar, wie auch Verwandlungen hier nicht immer in der durch die Dauer des Zwischenspiels bedingten Zeit durchführbar sind. Nimmt man indessen diese Dinge in Kauf, so muß man bestätigen, daß Hermann Merz die teilweise großen Schwierigkeiten der Inszenierung des „Ringes" hervorragend gelöst hat. Beispielsweise stellte die „auf dem Grunde des Rheines" spielende erste Szene von „Rheingold" eine sicher alle Erwartungen übertreffende Lösung dar. Zu einer im Vergleich zum Innenraum gesteigerten Wirkung gelangten die Naturszenen der „Walküre" mit ihren monumentalen Felskulissen und des „Siegfried". Nicht so stark wie die der genannten Werke vermochten die Bühnenbilder der „Götterdämmerung" zu überzeugen, wo Ausmaß und Anordnung des Rheins zu unwahrscheinlich erschienen.

Wie stets stand der musikalische Teil auf beachtlicher Höhe. In die musikalische Leitung teilten sich Staats-KM Prof. Robert Heger („Lohengrin", „Walküre" und „Götterdämmerung") und Staats-KM Karl Tutein („Rheingold" und „Siegfried"), beide seit Jahren in der Zoppoter Waldoper bestens bewährt. Als Neulinge auf dieser Bühne hatten Hans Hermann Nissen als Telramund, als Wotan in „Walküre" und als Wanderer in „Siegfried" sowie Marjorie Lawrence von der Metropolitan Opera New York als Brünnhilde in „Walküre" und „Siegfried" hervorragende stimmliche Mittel und eine reife Darstellungskunst einzusetzen, so daß die Verpflichtung der beiden Künstler als bedeutsamer Gewinn anzusprechen ist. Hoffentlich begegnen wir beiden wieder. Aus dem Reigen der übrigen Sänger, die hier zum Teil seit langem bekannt und geschätzt sind, seien hervorgehoben August Seider (Lohengrin und Siegmund), Gotthelf Pistor (Siegfried), Sven Nilsson (König Heinrich, Fafner und Hagen), Max Roth (Telramund, Wotan in „Rheingold" und Gunther), Viktor Hospach (Heerrufer, Fasolt und Hagen), Hermann Wiedemann (Alberich), Heinrich Teßmer (Mime) und Paul Kötter (Loge), als Vertreterinnen der weiblichen Hauptrollen ferner Hertha Faust, die in idealer Weise die Elsa, Gutrune und vor allem die Sieglinde verkörperte, Inger Karén als Ortrud, Margarete Arndt-Ober als Erda, Fricka u. a., Margarete Bäumer als Brünnhilde in „Götterdämmerung" und Daga Söderquist als Elsa, Freia und Gutrune. Schließlich ist auch des Festspielorchesters zu gedenken (seinen Stamm bildet das Danziger Staatstheaterorchester), das dieses Mal besonders harte und anstrengende Probenarbeit in unmittelbarem Anschluß an die Spielzeit des Staatstheaters zu leisten hatte.

Die Aufführungen waren in geradezu idealer Weise vom Wetter begünstigt. Unter den Besuchern, die in diesem Jahre die Rekordzahl von über 50 000 erreichten, befanden sich außerordentlich viele Gäste aus Ostpreußen, dem Reich, Pomerellen und dem sonstigen Ausland. Im Zusammentreffen mit diesen äußeren günstigen Umständen können dank der Initiative von Generalintendant Merz die diesjährigen Spiele so in jeder Hinsicht als neuer Höhepunkt in der Entwicklung der Zoppoter Waldoper angesprochen werden.

# KONZERT UND OPER

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 11. Mai: Max Reger: Präludium und Fuge cis-moll für Orgel op. 85 Nr. 1 (vorgetr. von Friedrich Röhr), Intermezzo für Orgel op. 80 Nr. 6, Ave Maria für Orgel op. 80 Nr. 5. — Johannes Brahms: Regina coeli op. 37, 3 (für zwei Einzelstimmen und Knabenchor), Drei Gesänge für sechsst. Chor op. 42: Abendständchen, Vineta, Darthulas Grabesgesang.

Mittwoch, 18. Mai: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur für Orgel. — Max Reger: Präludium und Fuge G-dur für Orgel op. 85 Nr. 2 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Drei schlichte geistliche Lieder für drei Knabenstimmen im Satz von Hermann Poppen: Wach auf, meins Herzens Schöne, In dir ist Freude, Kein Hälmlein wächst auf Erden. — Altes Volkslied (Christ. Dementius): „Viel Freude mit sich bringet", Satz von Rudolf Lamy. — Johannes Brahms: „O süßer Mai" (Achim von Arnim) für vierst. Chor op. 93, a, 3. — Max Reger: Er ist's, „Frühling läßt sein blaues Band" (Mörike) op. 111, b, 3 für vierst. Knabenchor.

Mittwoch, 25. Mai: Wilh. Fried. Bach: Fuga F-dur für Orgel. — Max Reger: Intermezzo D-dur op. 80, 10 für Orgel und Toccata und Fuge a-moll op. 80 Nr. 11/12 für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Johannes Brahms: Drei Gesänge für sechsst. Chor op. 42: Abendständchen, Vineta, Darthulas Grabesgesang; „O süßer Mai" (Achim von

Arnim) für vierst. Chor op. 93, a, 3. — Max Reger: Er ist's. „Frühling läßt sein blaues Band" (Mörike) op. 111, b für 4st. Knabenchor.

Mittwoch, 15. Juni: Joseph Rheinberger: Sonate Nr. 12 in Des-dur für Orgel op. 154 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Max Reger: Zwei geistliche Lieder für gemischten Chor aus op. 137: „Laß dich nur nichts dauern" und „Dein Wille, Herr, geschehe!" — Johannes Brahms: Beherzigung „Feiger Gedanken, bängliches Schwanken" (op. 93, a Nr. 6). — Peter Cornelius: An den Sturmwind (Friedrich Rückert) für zwei Chöre op. 11 Nr. 2.

Mittwoch, 22. Juni: Karl Marx: Toccata für Orgel op. 31. — Max Reger: Präludium und Fuge e-moll für Orgel op. 85 Nr. 4 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Zoltan Kodaly: Motette zu vier bis acht Stimmen „Jesus und die Krämer" und „Die Alten" (Sandor Weöres) für gem. Chor (Erstaufführung). — Max Reger: „Im Himmelreich ein Haus steht" für vierstimm. Knabenchor op. 111, b, 1.

Mittwoch, 29. Juni: Joh. Seb. Bach: Acht kleine Präludien und Fugen für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Motette zu fünf Stimmen „Jesu, meine Freude".

BAMBERG. Einer der Hauptträger des musikalischen Lebens der Stadt ist nach wie vor der Musikverein, der sein 65jähriges Jubiläum mit einem Konzert der Dresdener Philharmonie unter Paul van Kempen beging, das nach Auswahl und Ausführung in jeder Hinsicht den Charakter eines Festkonzertes trug. Beethovens Egmont-Ouvertüre und das Meistersinger-Vorspiel bestimmten den festlichen Ton des Abends, Ludwig Hoelscher spielte mit steigender Technik und wundervoll künstlerischer Abgeklärtheit das Dvorschaksche Cellokonzert (op. 104) und Berlioz' „Phantastische Sinfonie" vermochte als orchestralisches Brillantfeuerwerk die Zuhörer in Atem zu halten. Auch die übrigen sieben Konzerte des Musikvereins brachten auserlesene Kunst nach Bamberg, so die Thomaner aus Leipzig unter Prof. Straube, das herrliche Calvet-Quartett aus Paris, das erstmals das Streichquartett op. 10 in g-moll von Claude Debussy in einer die Eigenart des impressionistischen Klangideals restlos erfassenden Vorbildlichkeit zu Gehör brachte, das 1. Bläserquintett der Dresdener Staatsoper, das u. a. in Verbindung mit dem ausgezeichneten Jan Dahmen-Quartett das selten zu hörende Nonett in F-dur von L. Spohr mit seiner aparten Mischung seltener Klangfarben vermittelte, einen stimmungsvollen Kammermusikabend, bestritten von Udo Dammert (Klavier), Elisabeth Bischoff (Violine) und Prof. Suttner (Horn), einen Sonatenabend von Hugo Kolberg (Violine) und Alfred Lueder (Klavier), von dem vor allem die ausgezeichnete Wiedergabe der Regerschen D-dur-Sonate im Gedächtnis haften blieb, ein die Zuhörer restlos begeisternder Liederabend der Amsterdamer Sopranistin Jo Vinzent unter Mitwirkung des Nürnberger Pianisten Walter Körner und einen unter der stimmlichen Indisposition des bekannten Bayreuther Sängers etwas nachteilig beeinflußten Lieder- und Balladenabend von Josef von Manowarda unter der anschmiegsamen Klavierbegleitung von Dr. Spannagel (Berlin). Bei der Vielgestaltigkeit und der unbestreitbaren Hochwertigkeit dieses reichen Programms erscheint es angebracht, schon aus dem äußeren Anlaß des Vereinsjubiläums auch des umsichtigen, langjährigen Vereinsführers, Oberstudienrat Dr. Oskar Küspert anerkennend zu gedenken, der mit mannhafter Energie darauf bedacht ist, daß das musikalische Niveau der fränkischen Musikprovinz erhalten bleibt und der auch bestrebt ist, die Pforten des Vereins weniger bemittelten Kreisen, vor allem der Bamberger Jugend, dem Militär und den Mitgliedern der Formationen weitgehend zu öffnen.

Einen neuen Auftrieb erhielt das Bamberger Musikleben durch die Gründung eines „Bamberger Symphonieorchesters", die vor allem den angestrengten Bemühungen des Führers der Bamberger Ortsmusikerschaft Hugo Maier zu danken ist. Nachdem bereits zweimal ähnliche Orchestergründungen nach kurzer Zeit wieder zum Scheitern verurteilt waren, darf man wohl hoffen, daß diesmal das 32 Mann starke Orchester, das in dem über die Grenzen der Stadt hinaus wirkenden Pianisten und Zilcherschüler Karl Leonhardt einen ausgezeichneten und tatkräftigen Dirigenten besitzt, von Bestand ist, da ihm auch die Stadtverwaltung weitgehende Unterstützung zusagte. Die bisherigen Leistungsproben, vor allem das Eröffnungskonzert mit dem von Karl Leonhardt prächtig dargebotenen Mozartschen A-dur-Klavierkonzert, den im Rahmen der Ostmark-Gaukulturwoche veranstalteten Konzerten und dem stimmungsvollen Rokokofest im Rosengarten der Residenz lassen das Beste auch für den kommenden Winter erhoffen, umso mehr als seit Schließung des Stadttheaters im örtlichen Musikleben immer noch eine empfindliche Lücke klafft. Musikalische Feinkost brachte die vom Städtischen Verkehrsamt veranstaltete Sommerabendmusik im Kaisersaal der Residenz mit dem Bachschen d-moll-Konzert für 3 Cembali, gespielt von Adelheid Kroeber-Düsseldorf, Emma Neupert-Bamberg, Hilde Großmann-Ansbach, und einem von Konzertmeister Ernst Schürer geführten Streichquintett als Höhepunkt. Der Musikzug der 56. SS-Standarte veranstaltete im vollbesetzten Zenralsaale ein volkstümliches Winterhilfskonzert,

bei welchem der kurz darauf plötzlich verstorbene ehemalige Heldentenor des Bamberger Stadttheaters Paul Ferdinand Boehle mit bekannten Opernarien in einem Schwanengesang nochmals seine zahlreichen Freunde erfreuen konnte.

Unter den Solistenkonzerten verdient vor allem der Zyklus „Die großen Meister des Klaviers" Erwähnung, den der einheimische Pianist Karl Leonhardt, umfassend die Zeit vom Mittelalter bis zur Hochromantik an acht Abenden bestritt. Das umfangreiche Programm brachte u. a. auch neu aufgefundene Stücke von Händel, einen ganzen C. M. v. Weber-Abend, die Waldszenen von Schumann und die „Wanderjahre" von Liszt. An fremden Meistern des Klaviers bekam man Frederic Lamond mit einem Beethovenabend, Raoul Koczalski mit einem Chopinabend und Claudio Arrau zu hören, welch letzterer in Verbindung mit der Geigerin Maria Reuß, dem Baritonisten Heym und dem Nürnberger Pianisten Dr. Heinrich Eckert ein Meisterkonzert der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" bei unverdient schlechtem Besuch absolvierte. Der gleiche äußere Mißerfolg war trotz hochwertiger Spitzenleistung leider auch dem hervorragenden Meister der Violine Juan Manen beschieden, der unter der schmiegsamen Begleitung von A. Kuntzsch einen kleinen Zuhörerkreis mit Mozart, Nardini und dem wegen seiner technischen Klippen gefürchteten 2. Konzert von Paganini (in eigener Bearbeitung) zu fesseln wußte.

Reges Leben war auch wieder auf kirchenmusikalischem Gebiete zu spüren. Neben der vorbildlichen Pflege vorklassischer Vokalmusik durch den Domchor unter Dom-KM Dr. Röffert traten die kleineren Kirchenchöre von St. Martin, der oberen Pfarre, St. Getreu und St. Stephan in einen edlen Wettbewerb. Der ausgezeichnete, auch im Ausland geschätzte Organist Max Hellmuth zeigte sich in einer Feierstunde mit Kompositionen zeitgenössischer Meister (Louis Vierne, Paul Graener, Hermann Schröder, S. Walter Müller und Otto Meseth) als mutiger Pionier für die Anbahnung des Verständnisses neuer Musik. Domorganist Hanns Popp widmete sich vorzüglich der Pflege klassischer Orgelmusik. Tiefen Eindruck hinterließ auch die Passionsmusik in der St. Getreukirche, die neben einer Kantate von Theodor Pröpper auch die Uraufführung eines „Stabat mater" von Max Schmidtkonz brachte. Der uneigennützige Idealismus des Leiters dieser Veranstaltung, Hans Keßler, dem sich für die Durchführung Frau Stock-Feller (Sopran), Hans Eisfelder (Orgel), Michael Möhrlein (Violine) und Heinrich Hild (Bratsche) zur Verfügung hielten und der sich mit bestem Erfolg auch bei rein liturgischen Gelegenheiten um die Vermittlung hochwertiger Kirchenmusik (von Bruckner, Philipp, Reger, Haas) verdient gemacht hat, verdient uneingeschränktes Lob. In ähnlichen Bahnen bewegt sich die Tätigkeit des Dirigenten des Chores der oberen Pfarre Josef Dohlus, der ebenfalls mit einigen künstlerisch hochwertigen Abendmusiken, bei denen auch der treffliche Geiger Hans Teckenberg mit bestem Erfolge beteiligt war, künstlerisches Niveau hielt. Eine gediegene, geschmackvoll zusammengestellte Vortragsfolge zeichnete auch die 70. Motette in der Stephanskirche unter der Leitung von Georg Aumüller aus, bei welcher Hilde Großmann (Orgel) und Michael Möhrlein (Geige) mit Werken von Muffat, J. N. David, J. L. Krebs, Georg Böhm und der Kirchensonate in d-moll von Joseph Haas sich in den Dienst der Sache stellten.

Der „Liederkranz" beging sein 103. Stiftungsfest in glücklicher Anpassung an die Zeitgeschehnisse mit einem „Österreichischen Abend", wobei unter der trefflichen Leitung von Georg Bauer Werke von Mozart, Schubert, Bruckner und Josef Reiter in reifer Ausdeutung zu Gehör gebracht wurden. Die Gesangvereine „Cäcilia" und „Arion" haben sich zu einer künstlerischen Interessengemeinschaft zusammengeschlossen, die unter der abwechselnden Leitung ihrer Dirigenten Schade und Lammerer der Durchführung des Frühjahrskonzertes sehr zu statten kam. Eine ähnliche Verbindung ging der „Männergesangverein" mit der „Madrigalvereinigung" ein. Auch hier war in einem durch die NS-Gemeinschaft KdF betreuten Chorkonzert unter der Leitung von Hanns Popp, der Werke von Otto Siegl, Otto Jochum und Franz Philipp wirkungsvoll zur Aufführung brachte, eine aus der Gemeinschaftsarbeit erwachsene Leistungssteigerung deutlich fühlbar. Die „Frankonia" zeigte in ihrem Frühjahrskonzert mit Werken von Hugo Kaun und Richard Trunk unter der Leitung von Josef Strätz wieder guten Geschmack und anerkennenswerte Zielstrebigkeit.

Die Bamberger höheren Schulen trugen alle durch die Veranstaltung von Schulkonzerten der Werbung für die Pflege der Hausmusik Rechnung. Ein Winterhilfskonzert der Oberrealschule sprengte den engen Rahmen der Schulfeiern durch die Mitwirkung von Liesl Curletti, die mit ihrem prächtigen Alt Lieder von Schoeck und Pfitzner empfindungstief zu Gehör brachte. Die Uraufführung einer Suite für Streichquintett vom Musiklehrer der Anstalt, Studienrat Dietrich Amende, und die Erstaufführung der „Hymnen an den Frohsinn" von Josef Haas gaben dem Abend eine besondere Note. Auch eine Werbeveranstaltung der Bamberger Privatmusiklehrer, bei welcher der Ortsmusikerschaftsführer Hugo Maier auf den Lebenswert musikalischer Betätigung der Jugend hinwies und eine Vorspielstunde der von Ernst Schürer planvoll geleiteten Musikschule standen im Dienste der Werbung für die häusliche Musikpflege.

Franz Berthold.

BONN/Rh. In der zweiten Hälfte des Konzertwinters veranstaltete die Stadt Bonn noch zwei Symphoniekonzerte. Leiter war Städt. MD Gust. Classens. Beide Konzerte brachten für Bonn zwei Neuigkeiten: Drei Nocturnos von C. Debussy (unter Mitwirkung des Frauenchors des Städtischen Gesangvereins), die unser Orchester mit feinster Klangwirkung spielte; dann die Uraufführung einer „Dürer-Suite" von W. Rieth, einem früheren Mitglied unseres Orchesters. Rieths kompositorische Fertigkeit und seine Originalität haben sich in der Schule von Josef Haas bedeutsam gesteigert. Sehr wirksam und in der Form geschlossen klangen „Die apokalyptischen Reiter" und „Ritter, Tod und Teufel"; „Die Melancholie" ist in ihrer Besinnlichkeit etwas zu stark gedehnt, bringt aber einen höchst eindrucksvollen Schlußteil. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert. Wir hörten noch drei romantische Stücke, César Francks und Schumanns Symphonien in d-moll und den „Till Eulenspiegel" von R. Strauß. Auch hier konnte das Orchester seinen ganzen Glanz entfalten. Der Bariton Arno Schellenberg (Dresden) sang mit Orchesterbegleitung die Hymne (nach Schiller) von R. Strauß und eine Arie aus „Rinaldo" von Händel. Die Hymne blieb trotz der Zugabe (Arie des Figaro aus dem „Barbier von Sevilla") die eindrucksvollste Leistung. Einen geradezu hinreißenden Erfolg hatte Alfred Höhn mit der Ausdeutung des Klavierkonzertes in b-moll von Tschaikowsky. Die Schwungkraft und Anschlagskunst des Meisterpianisten erreichte im Schlußsatz eine unerhörte Steigerung, so daß Höhn diesen Satz wiederholen mußte. Das letzte Chorkonzert des Städt. Gesangvereins brachte die Matthäuspassion von Bach. Der Chor zeigte wiederum sorgfältigste Schulung. Seine Leistung wurde durch die Mitwirkung ausgezeichneter Solisten ergänzt: Martha Schilling, Berlin (Sopran), Ria Schaeben, Köln (Alt), Heinz Marten, Berlin (Tenor), H. Hermann Nissen, München (Baß). Winand Esser, Köln, sang die kleineren Baßpartien. C. H. Pillney bediente das Cembalo, G. Esser die Orgel. Ein Sonderkonzert war Bruckner gewidmet. Die Vortragsfolge begann mit zwei Motetten („Christus factus est" und „Ave Maria"), die die Madrigalvereinigung unter L. Böckeler sang. Dann folgte die 7. Symphonie und das „Te Deum". In ihm wirkten mit der Städt. Gesangverein und als Solisten Hilde Gammersbach, Bonn (Sopran), Trude Fischer, Köln (Alt), Walter Sturm, Berlin (Tenor) und Heinz Stadelmann, Köln (Baß). Das Konzert wurde eine erhebende Feierstunde.

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks spielte unter Leitung von MD Schulz-Dornburg Werke von Schumann, Bruckner und Beethoven. Höhepunkte waren das Violinkonzert von Schumann (G. Kulenkampff) und die Musik für Orchester von R. Stephan.

Drei Kammermusikabende brachten erlesenste Kunst und sehr anregende Vortragsfolgen. MD Classens mit seinem Kammerorchester spielte das „Musikalische Opfer" von Bach in der Bearbeitung von C. H. Pillney. Außer dem Bearbeiter selbst, der am Cembalo saß, wirkten als Solisten mit Lotte Hellwig-Josten (Geige), Gerda van Essen (Bratsche), Reinh. Fritsche (Flöte), Karl M. Schwamberger (Cello und Gambe). Besonders starken Eindruck hinterließen die Canons und die Triosonate für Flöte, Geige und Basso continuo. R. Fritsche spielte ein Flötenkonzert Friedrichs des Großen mit bewundernswertem Ton. Ebenso erfolgreich war K. M. Schwamberger mit einem Gambenkonzert von Tartini. Den Schluß bildete das Concerto grosso 7 von Händel. Das kleine Orchester (15 Streicher) entwickelte einen überraschend schönen Gesamtklang. Das Brero-Nel-Quartett begann seinen Abend mit Mozarts Streichquartett in D-dur (K. 499). Geradezu hinreißend gestaltete es die „1. Sonatine" von Alceo Toni und Smetanas Quartett in e-moll. Jedes Werk war in der Eigenart seiner Darbietung ein Meisterstück kammermusikalischer Kunst. Den letzten Kammermusikabend bestritt die Pariser Bläservereinigung (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott). Die Vortragsfolge enthielt Werke moderner französischer Komponisten (d'Indy, Debussy, Perroud, Ibert, Vaubourgoin). Manche Werke machten den Eindruck, als wären sie gerade für dieses Bläserquintett geschrieben worden. Alle Stücke wurden mit überlegener Kunst und wundervoller Tongebung gespielt. Der Flötist (Cortet) erntete besonderen Beifall mit der „Syrinx" von Debussy und „Jade" von Perroud.

Der Verein Alt-Bonn widmete ein Konzert in der Reihe „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn" den Werken des Italieners Andrea Luchesi, der 1771 bis 1794 als Kapellmeister am Hof in Bonn tätig war. Dr. Henseler, der die Vortragsfolge zusammenstellte und die Werke eingerichtet hatte, hielt einen einleitenden Vortrag. Das Städt. Orchester, seine Solisten, der Städt. Gesangverein, Elly Volkenrath (Sopran), Gusta Kempken (Alt) und Heinz Viehmeyer (Tenor) boten Proben aus den Werken Luchesis (Symphonisches, Kammermusik, Chorwerke und Arien). Das Konzert wurde auf die italienischen Sender übertragen.

Eine Bach-Morgenfeier großen Stiles spendete uns Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester. Er selbst leitete am Flügel. Neben einem Konzert für Klavier in d-moll und einem Konzert für Flöte, Geige und Klavier in a-moll hörten wir seltene Stücke, ein Konzert für drei Klaviere in C-dur und eines für vier Klaviere in a-moll. Edwin Fischer wurde unterstützt von seinen

Solisten: Helene da Costa, K. A. Schirmer, Ferry Gebhardt (Klavier), K. Freund (Geige), Paul Luther (Flöte). Im ganzen war es eine wirkliche Feierstunde musikalischer Schönheit.

Das Prisca-Quartett gab mit unserer Bonner Pianistin Hoentzsch einen Kammermusikabend. Das Prisca-Quartett zeigte seine bekannte Meisterschaft in Schumanns Quartett Werk 41/3. Es folgte Mozarts Klavierquartett in c-moll (K. 478), in dem Meta Hoentzsch sich ebenbürtig in das Kammermusikspiel einordnete. Den Schluß und Höhepunkt bildete das Klavierquintett in f-moll (Werk 43) von Brahms. Johannes Peters.

BRAUNSCHWEIG. Während man im allgemeinen gegen Ende des Konzert- und Theaterwinters ein Abflauen der Veranstaltungen wahrnehmen kann, hat sich hier die Gewohnheit herausgebildet, durch erhöhte Aktivität eine besondere Zugkraft auf das Publikum auszuüben. Die in diesem Jahre im Landestheater zum dritten Male durchgeführte Festwoche „Zeitgenössische Dichter und Komponisten" (23. bis 29. Mai) zeichnete einerseits die im Verlaufe des Winters neueinstudierten Werke zeitgenössischer Komponisten durch eine festliche Aufführung aus und setzte sich gleichzeitig für einige Uraufführungen ein. Der „Rosenkavalier" von Richard Strauß, „Persephone" von Stravinsky und „Spinnstube" von Kodaly waren die früher einmal aufgeführten und an dieser Stelle bereits erwähnten Opern. Als Uraufführung lernten wir in „Odysseus bei Circe" von Herbert Trantow eine Oper kennen, die schon in der Struktur des Ablaufs des Geschehens nicht ganz einheitlich war. Immerhin bietet das Werk vom musikalischen Standpunkt aus beachtliche Höhepunkte. Die überaus sorgfältige Einstudierung kam der Aufführung wesentlich zugute. Die „Nibelungen" von Hebbel mit einer Musik des Braunschweiger Komponisten Rudolf Hartung (Aufführung auf der Weihestätte im Nußberg) gehörten zu den besonderen Erlebnissen dieses Jahres. Ende Juni kam noch das „Mädchen aus dem goldenen Westen" von Puccini als Neueinstudierung heraus. Wenngleich diese Oper gerade nicht zu den stärksten Leistungen Puccinis zählt (rein inhaltlich gleicht das Werk einem unerfreulichen Kolportageroman), so ist das Werk doch ein unverkennbarer Puccini mit einer an Schönheiten gesättigten Melodienfülle. Die beiden letzten Konzerte der Landestheaterkapelle unter Leitung von Prof. Hermann Abendroth vervollständigten die Vortragsfolge aller Konzerte zu einer erfreulichen Abrundung durch Symphonie g-moll von Mozart, 6. Symphonie von Tschaikowsky, 3. Symphonie von Schubert und 4. Symphonie (Urfassung) von Bruckner. Wolf-Ferrari war mit einem Divertimento, op. 20 und Gluck mit der Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" vertreten.

Rückblickend erfreuen wir uns an der zielbewußten und ernsten Arbeit unseres Landestheaters und seines Intendanten Dr. Schum. Die Gründlichkeit der Arbeit erstreckt sich nicht nur auf die Einstudierung, sondern auch auf die Bühnen- und Kostümentwürfe, auf die Auswahl des Spielplans (erinnert sei an den „Ring" und „Parsifal" von Wagner als besondere Taten) und nicht zuletzt auf die vorzüglich geleiteten Programmhefte. In den Konzerten hätte man hier und dort die Heranziehung anderer Gebiete gern begrüßt, aber solche Erwägungen bleiben nebensächlich. So blicken wir voller Erwartung auf den nächsten Winter, der sich bereits mit den „Lustigen Weibern von Windsor" von Nicolai ankündigt, der Kammermusikabende mit Fridolin Klingler, Berlin, Oratorienaufführungen usw. verheißt und durch die Eröffnung der „Musikschule für Jugend und Volk" eine weitere, gesunde Belebung erfahren dürfte.

Ernst Brandt.

CHEMNITZ. Vor und nach dem Chemnitzer Musikfest, über das wir im Juniheft ausführlich berichtet haben, gab es eine Fülle musikalischer Ereignisse. Von den Neuheiten, die GMD Leschetizky in stattlicher Zahl brachte, sei nachträglich Max Dehnerts Orchester-Divertimento in C-dur, ein gefälliges, unterhaltsames Werk von unbeschwerter Heiterkeit, erwähnt. Die Meisterkonzerte der Städtischen Kapelle klangen in einem beglückenden Klassikerabend aus, an dem Leschetizky Schuberts C-dur-Symphonie so verinnerlicht spielte, daß man ihre „himmlischen" Längen nicht gewahr wurde. Elly Ney brachte die apollinische Anmut von Mozarts B-dur-Konzert und die abgeklärte Heiterkeit von Beethovens G-dur-Konzert mit der ganzen Wärme und geistigen Durchdringung ihres klassischen Spiels zum Erklingen. Die Dresdner Philharmonie setzte im Auftrag der NSG „Kraft durch Freude" ihre Konzertreihe „Musik von deutscher Seele" fort und brachte ihren Hörern im zweiten Konzert Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, Schuberts „Unvollendete" und Schumanns „Rheinische Symphonie", im dritten Brahms' Haydn-Variationen, Bruckners „IV. Symphonie" und Liszts Präludien, im letzten Konzert Pfitzners „Käthchen von Heilbronn" und Palestrinavorspiele, Strauß' „Tod und Verklärung" und Graeners „Commedietta" unter Paul van Kempens mitreißender Stabführung in vorbildlicher Orchesterkultur nahe. Der Chemnitzer Sinfonieorchesterverein gab mit dem Lehrergesangverein einen Bruckner-Abend, an dem KM Werner die „Romantische" und KM Seebohm das Tedeum mit gutem Gelingen aufführten.

Im letzten Kammermusikabend der Städtischen Kapelle fesselte Malipieros Quintett für Streicher, Flöte und Harfe durch die eigenschöpferische Tonsprache, die sich in aparten Farbenmischungen und

polytonaler Stimmführung gefällt. Von anderer Art ist der Impressionismus der Cellosonate Debussys, für die der ausgezeichnete Solocellist Hans Hagen und der glänzende Pianist Charlier mit virtuosem Können warben. Doch verblaßte diese gewiß interessante Stimmungskunst neben der gesunden Erfindungskraft Dvořáks, die sich in dem schwungvollen Es-dur-Quartett offenbarte. Einen unvergeßlich schönen Abend vermittelte die Chemnitzer Bach-Gemeinschaft, die das Kammer-Orchester der Berliner Staatsoper einlud, Musik des 18. Jahrhunderts zu spielen. Rokokogeist wurde Klang in Bachs Flötensuite h-moll, in Flötensonaten von Friedrich dem Großen und Quantz, in Mozarts Kleiner Nachtmusik und Haydns Geigenkonzert C-dur, da alles mit feinster kammermusikalischer Kultur vorgetragen wurde.

Solisten-Abende waren selten. Kammersänger Fritz Wolff bot, feinfühlig von Herbert Charlier begleitet, eine Auslese von Belcanto-Arien und selten gesungenen Liedern von Schubert, Brahms, Strauß und Graener. Erna Sack versammelte wieder eine große Gemeinde um sich, die sich an der Artistik ihres phänomenalen Koloratur-Soprans begeisterte. Raoul von Koczalski umrahmte seinen, wie immer meisterlich nachgedichteten Chopin mit Werken von Bach, Mozart, Schubert und Schumann; dazu spielte er eigene Schöpfungen aus dem Frühwerk „Präludien" und den neuen „Skizzen über ein eigenes Thema", die in ihm einen in sich hineinhorchenden, neue Wege suchenden Tondichter erkennen lassen. Auch Fritz Just wagte einen Klavierabend mit anspruchsvollem Programm, das in der Wiedergabe der „Waldstein"-Sonate und der „Wanderer"-Fantasie gipfelte.

Choraufführungen drängten sich besonders um die Osterzeit zusammen: Petri-Kantor Siegert führte wieder die „Matthäuspassion" auf, Kantor Seifert außer einer Osterkantate Bachs die B-dur-Messe Haydns, Kantor Polenz Walter Böhmes Mysterium „Das Abendmahl" und der Burgstädter Kantor Vogel Paul Geilsdorfs Oratorium „Der verlorene Sohn". In der Johanniskirche setzte sich Kantor John für zeitgenössische Musik von Kurt Thomas, Ernst Pepping, Hugo Distler, S. W. Müller und Mayerhoff ein. In einer großangelegten Chorfeier sangen Chemnitzer Chöre unter dem Gauchorleiter Geilsdorf Hermann Erdlens unmittelbar wirkende Kantate „Von deutscher Art"; ein von Kreischorleiter Gelbrich geleiteter Riesenchor ließ sodann Chöre von Haas, Simon, Grabner, Weismann, Knab und anderen Vertretern einer neuen, den Geist unserer Zeit erfassenden Chorkunst erklingen.

Im Opernhaus feierte Verdis „Heiliges Feuer" eine Auferstehung, eine heldische Vaterlandsoper, in der Verdi 1848 unter dem Bilde des Freiheitskampfes der Mailänder gegen Barbarossa seinen Wunschtraum von einem geeinten freien Italien in Töne setzte. In der taktvoll gekürzten Fassung Dr. Kapps und in der hinreißenden Wiedergabe durch KM Charlier, Oberspielleiter Dr. Tutenberg, Walter Hageböcker (Arrigo), Robert Hayer (Rolando) und Armella Kleincke (Lida) machte das Werk starken Eindruck. Neu war hier auch Giordanos „André Chénier", für dessen ohrenfällige und schlagkräftige Melodik sich abermals Charlier mit den genannten Kräften einsetzte, zu denen noch Karl Kamann als Gerard kam. Neben diesen geschichtlichen Opern brachte eine neue Spieloper mit ihrem märchenhaften Gehalt willkommene Abwechslung: Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" entfaltete unter Leschetizky-Tutenberg den ganzen Zauber seines volksnahen Humors und seiner liebenswürdigen Melodik.

Im Rahmen der Mai-Festspiele gastierte die Japanerin Teiko Kiwa als Butterfly; sie lebte uns keine süßliche Geisharomantik vor, sondern die reinmenschliche Tragik einer tieffühlenden Frau, die durch den Leichtsinn des genußsüchtigen Mannes um ihr Glück als Mutter und Liebende betrogen wird. Eine künstlerische Leistung von wundervoller Geschlossenheit schenkte uns Tiana Lemnitz. als sie den Rosenkavalier aus der Fülle ihrer herrlichen darstellerischen und musikalischen Ausdruckskräfte verkörperte.

Der 125. Todestag Wagners gab Anlaß, nach mehrjähriger Pause den ganzen „Ring" mit hervorragenden Gästen aufzuführen. So hörten wir in „Rheingold" statt unsres Karl Kamann, der gerade in Wien und London Wagnerhelden darstellte, den Düsseldorfer Heldenbariton Josef Lindlar als kraftvollen Wotan, daneben Eugen Fuchs als einen Alberich von dämonischer Machtgier. In der „Walküre" gastierten zwei Brünnhilden von Bayreuther Format, das eine Mal Margarete Bäumer (Leipzig) neben Kamann, das andere Mal Helena Braun (Wiesbaden) neben Dr. Schlottmann (Erfurt); Margarete Bruhn und Hans Heß gestalteten die Tragik des Wälsungenpaars recht gut. In Siegfried vermittelte der Münchner Dr. Pölzer die Illusion eines jugendschlanken, übermütigen Naturburschen, der sich zum sonnigen „liebesfrohen" Helden entwickelt; der Wanderer liegt Kamann noch besser als die anderen Wotane; als Brünnhilde machte hier Margarete Bruhn ihren ersten erfolgreichen Vorstoß ins hochdramatische Gebiet. Die Brünnhilde der „Götterdämmerung" übernahm wieder Helena Braun. Sie erinnerte mit ihrer harmonischen Gebärdensprache und der wohllautenden Kraft ihres herrlichen Soprans an die adlige Kunst der Larsen-Todsen. Den Siegfried sang diesmal Reiner Winter (Hannover), den Hagen Ferdinand Frantz (Hamburg). Ludwig Leschetizky leitete den „Ring" mit Bayreuther Gewissenhaftig-

keit. Über dem Ganzen ſtehend, fand er den Weg von der motiviſchen Kleinarbeit zur großen Form.

Prof. Eugen Püſchel.

ERLANGEN. Zu den bisherigen Veranſtaltern von Konzerten in unſerer Univerſitätsſtadt iſt nun das „Studentenwerk Erlangen" getreten. Es beruft erſte Künſtler oder Gruppen von Künſtlern, wobei der Zug zur heiteren und eleganten Muſe nicht zu verkennen iſt. Man hörte in dieſem Rahmen das „Meiſterſextett", deſſen Welterfolg eine beſondere Würdigung hier unnötig macht, es folgte Barnabas von Geczy, der als vielſeitiger Virtuoſe und als Meiſter raſſiger tänzeriſcher Muſik jubelnden Beifall fand. Georg Kulenkampff beſchloß die Reihe als Vertreter klaſſiſcher geigeriſcher Kultur. Man dankte ihm beſonders den Vortrag der Violinſonate von Richard Strauß. Ferdinand Leitner war ſein vollwertiger Partner am Flügel.

Die Univerſität ſelbſt trat mit einer Gedächtnisfeier für Friedrich Rückert an die Öffentlichkeit. Frau Elſe Brock, die auch einen eigenen Liederabend mit Käthe Eckert gab, fand verdiente Anerkennung für den Geſang einer Folge von Liedern nach Texten Friedrich Rückerts. Eine „Univerſitätswoche" hatte die Aufgabe, auch auf dem Gebiete der Muſikwiſſenſchaft und der Muſikpflege das Band zwiſchen Hochſchule und Volk enger zu knüpfen. Bei der Eröffnung ſpielte Prof. Dr. Rud. Steglich ein Händelſches Konzert an einer alten Kleinorgel, Prof. Georg Kempff die Bachſche Bearbeitung des Vivaldikonzertes am Pedalcembalo. Das muſikwiſſenſchaftliche Seminar brachte in dieſer Woche u. a. den erſten Teil von Händels weltlichem Oratorium „Frohſinn und Gedankenſchwere" (L'Allegro ...) unter Prof. Dr. Steglich. Den Abſchluß der Woche bildete ein Abend mit drei großen Bachkantaten unter Prof. Georg Kempff, der ſelbſt die Baßarien dabei mit überlegenem Können ſang und in der Kantate „Wir müſſen durch viel Trübſal" das einleitende Orgelkonzert und den Orgelpart ſpielte. Univerſitätsmuſiklehrer Günter Lamprecht dirigierte mit Glück die Kantate. Er iſt im übrigen die verläſſige Stütze der zahlreichen und wertvollen Darbietungen des Kirchenmuſikaliſchen Inſtitutes der Univerſität, die von Prof. Kempff geleitet und meiſt durch ſeinen eigenen Geſang ausgezeichnet ſind. Tiefſten Eindruck hinterließ ein Schubertabend, den Georg Kempff zur eigenen Begleitung im Waſſerſaale der Orangerie ſang. Einen Paul Hofhaimer-Gedächtnisabend brachte ebenfalls das Inſtitut für Kirchenmuſik. Geheimrat Jamin und Profeſſor Kempff ſprachen über den muſikaliſchen Zeitgenoſſen des großen Paracelſus, G. Lamprecht ſpielte Orgelmuſik Hofhaimers.

Eine neue Wendung im Muſikleben Erlangens bringen die Schloßgartenſpiele. Vor der Orangerie, im Garten des Markgrafenſchloſſes iſt eine große Tribüne aufgeſchlagen. Neben Schauſpielen kommen Opern und Konzerte zur Aufführung. Der Nürnberger Spielleiter Chriſteiner hat die künſtleriſche Geſamtleitung der vom Verkehrsamt der Stadt veranſtalteten Spiele. Der von Prof. Kempff zuerſt verwirklichte Gedanke, an dieſer Stelle Freilicht-Aufführungen zu bringen, — er ſelbſt brachte hier Gluckſche Opern —, iſt nun auf eine breitere Grundlage und mehr auf den Gedanken der heiteren künſtleriſchen Unterhaltung geſtellt. Das Orcheſter ſtellt der militäriſche Standort. Muſikmeiſter Richard Jauer erwies ſich bei Schloßgartenkonzerten und zuletzt durch treffliche Leitung des „Schauſpieldirektors", den L. Schneider nach Mozarts Singſpiel bearbeitet hat, als der berufene muſikaliſche Leiter der ſtädtiſchen Schloßgartenſpiele. Doch möchte man wünſchen, daß die Bedeutung der Schloßgartenſpiele durch Aufnahme von Werken des großen Stiles wie Gluckſcher Opern noch gewinne.

Prof. Dr. Heinrich Weber.

FREIBURG / Br. An Stelle des bisherigen von Prof. Jul. Weismann und Dr. Erich Doflein geleiteten Muſikſeminars iſt eine deutſche Muſikſchule auf breiter völkiſcher Baſis und unter der Leitung des zum Gebietsmuſikreferenten ernannten Dr. Walter Müllenberg getreten. Oberbürgermeiſter Dr. Kerber hat bei Gelegenheit ihrer Eröffnung darauf hingewieſen, daß man ſeit langem entſchloſſen geweſen ſei, die ſtädtiſche Muſikarbeit finanziell und durch Vermehrung des Lehrerperſonals weiteren Kreiſen zugänglich zu machen. Dr. Müllenberg, der durch ſeine „Sing- und Spielſchar" bereits die Grundlage für die Hineintragung der Muſikausübung in weiteſte Kreiſe geſchaffen hatte, iſt es gelungen, durch die Einordnung der „Arbeitsgemeinſchaft für alte Muſik" unter ihrem bewährten Führer Edgar Lukas auch den Grundlagen deutſcher Muſik ein dankbares Arbeitsfeld zu ſchaffen. Als Leitſtern aber ſteht über der Geſamteinrichtung das Wort von Peter Raabe: „Die Laienerziehung iſt genau ſo wichtig, wenn nicht noch wichtiger als die Berufserziehung". Dr. von Graevenitz.

GELSENKIRCHEN. Am Schluß der Gelſenkirchener Konzertzeit ſtand als eine Veranſtaltung beſonderen Charakters ein Abend mit Werken Gelſenkirchener Komponiſten. Man kennt ihre Namen mit Ausnahme von Rudolf Peters und Hero Folkerts zwar kaum in der weiteren deutſchen Muſikwelt, gleichwohl iſt ihr Schaffen im Muſikleben der Stadt zu einem feſten und bedeutſamen Faktor geworden. Am meiſten der Tradition verhaftet iſt Rudolf Peters, der 1902 als Sohn des MD Heinrich Peters geborene Pianiſt, der lange Zeit auf Schloß Elmau lebte. Sein Streichquartett in a-moll (op. 8) wurde bei ſeiner

Uraufführung gelegentlich des zweiten Rheiniſchen Kammermuſikfeſtes in Brühl bei Köln mit dem einzigen zur Verfügung ſtehenden Preiſe ausgezeichnet. Das Werk des damals Zwanzigjährigen fand in ſeinem ſcharf umriſſenen formalen Aufbau und ſeiner Urwüchſigkeit auch jetzt wieder ſtarke Beachtung. Karl Rieke, der mit ſeinem zweiten Streichquartett vertreten war, iſt Solobratſcher im ſtädtiſchen Orcheſter. In ſeiner kompoſitoriſchen Ausbildung weitgehend Autodidakt, brachte er es mit Begabung und zähem Fleiß dahin, ſeine Muſenkinder (ein Streichquartett in einem Satz, Variationen für Orcheſter über „Es waren zwei Königskinder“, ein Konzert für ſechs Bläſer und Streicher) mit Erfolg aufgeführt zu ſehen. In dem jetzt uraufgeführten dreiſätzigen Quartett gefiel namentlich der langſame Satz und das neckiſche Rondo des Schlußſatzes; gegenüber den früheren Arbeiten zeigte ſich reicheres inneres Leben. Zwiſchen den beiden Quartetten ſtanden Lieder. Zunächſt der Zyklus „Marſch und Meer“ von Hero Folkerts, in ſeiner zwingenden und genialen Geſtaltung wohl der ſtärkſte Eindruck des Abends. Selten iſt der Geiſt einer Landſchaft ſo in einem Kunſtwerk eingefangen worden, wie es Hero Folkerts, der ſelbſt Frieſe iſt, in dieſen vier Liedern nach Gedichten des frieſiſchen Heimatdichters Berend de Vries gelungen iſt. Weſentliches hat dabei auch die Begleitung durch Oboe, Bratſche und Cello zu ſagen. Elſe Suhrmann (Sopran) ſtieß in der ſchwierigen Geſtaltung der Lieder bis in die letzten Tiefen vor und erſchloß die herben Schönheiten dieſer Muſik in einer Welt voll Innerlichkeit und Verwurzeltſein mit Erde, Meer und Himmel. Zu einem ſtarken Eindruck ließ ſie auch vier Lieder für Sopran und Streichquartett des ſudetendeutſchen, in Gelſenkirchen als Organiſt wirkenden Muſikers Johannes Klein werden. Seine Art wird dabei der tiefſinnigen Gedankenlyrik eines Rilke ebenſo gerecht wie ſie den Ton echter Volksweiſen zu Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“ trifft. Der Abend, an dem ſich Mitglieder des ſtädtiſchen Orcheſters um die Ausführung verdient machten, war ein bemerkenswerter künſtleriſcher Erfolg für die einheimiſchen Muſikſchaffenden.

Das letzte der acht Hauptkonzerte führte Prof. Wilhelm Kempff zum erſten Male nach Gelſenkirchen. Man erlebte in der Wiedergabe von Beethovens Klavierkonzert in G-dur einen urdeutſchen Künſtlertyp, der faſt in mozartiſcher Leichtigkeit und heiterer Beſchwingtheit das poetiſch-lyriſche Grundelement des Werkes ebenſo gut traf, wie er im Andante die ſeeliſche Tiefe, deren Beethoven in ſeinen ſpäteren großen ſinfoniſchen Werken fähig wurde, ahnen ließ. MD Dr. Folkerts, der um einen ſicheren Kontakt mit dem Orcheſter erfolgreich bemüht war, geſtaltete die zweite Sinfonie von Johannes Brahms zu einer eindrucksſtarken Miſchung von Naturklängen, Volkstum und romantiſcher Stimmung. Auch in dieſem letzten Konzert ſtand wieder ein zeitgenöſſiſches Werk auf dem Programm: zwei Intermezzi für Orcheſter des Deutſchbalten Gerhart von Weſterman, der als Sendeleiter beim Deutſchen Kurzwellenſender tätig iſt. Namentlich das zweite Intermezzo gefiel durch die ſprühende Lebendigkeit ſeiner Partitur; die ſatztechniſch intereſſante Arbeit fand recht beifällige Aufnahme.

K. W. Niemöller.

KRONSTADT (Siebenbürgen). Zwiſchen den Deutſchen der ſiebenbürgiſchen Städte Hermannſtadt und Kronſtadt beſteht ein edler Wettſtreit, wer in kulturellen Dingen das Beſte leiſtet. Sind die Deutſchen Hermannſtadts zahlenmäßig überlegen, ſo beſitzt Kronſtadt als Schwerpunkt der ſiebenbürgiſch-ſächſiſchen Induſtrie die größeren Mittel und ſo iſt es ſchwer der einen Stadt vor der anderen den Vorrang zu erteilen. Die muſikaliſchen Verhältniſſe ſind in beiden Städten ziemlich gleich geartet: Wie in Hermannſtadt, ſo iſt auch in Kronſtadt das deutſche Muſikleben ganz auf die eigene Kraft angewieſen, ohne auf irgendwelche ſtaatliche Unterſtützung rechnen zu können.

Das ſtädtiſche Orcheſter wurde in Kronſtadt (wie in Hermannſtadt) im Jahre 1935 aufgelöſt und das Orcheſter der philharmoniſchen Geſellſchaft, das bis dahin nur der Verſtärkung diente, muß nun, ausgebaut, allein die Lücke ausfüllen. Es wird geleitet von MD Viktor Bickerich und bringt jährlich vier Vereinsabende (aus ſteuertechniſchen Gründen ſo genannt). Davon waren im vergangenen Winter zwei der Kammermuſik gewidmet. Die beiden anderen Abende boten je ein Werk von Händel, Mozart, Beethoven und Weber und in Verbindung mit Adolf Steiner-Berlin Werke von Bach und Boccherini für Violoncello, in Zuſammenarbeit mit dem Bachchor das „Te Deum“ von Bruckner. Außerdem gab es auch noch Konzerte mit verſchiedenen anderen Vereinen.

Die wichtigſten Chöre Kronſtadts ſind der Männergeſangverein unter Profeſſor W. Schlandt, der als letzte große Veranſtaltung des Winters „Das Paradies und die Peri“ einſtudiert hatte, und der eben ſchon genannte Bachchor unter MD Bickerich. Der Kronſtädter Bachchor hat ſich ebenſo wie der Hermannſtädter in der kurzen Zeit ſeines Beſtehens zu einem Spitzenchor Rumäniens entwickelt, der nicht nur in Bukareſt und im rumäniſchen Rundfunk regelmäßig gaſtiert (in dieſem Jahr in Anweſenheit des ganzen kgl. Hofes mit dem Requiem von Mozart und der Matthäuspaſſion von Bach), ſondern im vergangenen Jahr auch durch Deutſchland eine größere Konzertreiſe unternehmen konnte. Die Aufführungen in Kronſtadt finden in der Schwar-

zen Kirche gegen freiwillige Spenden statt, sodaß sie jedermann zugänglich sind. Es werden regelmäßig aufgeführt ein Requiem zum Totensonntag, zu Weihnachten das Weihnachtsoratorium, am Karfreitag eine Passion usw. — Die regelmäßige Kirchenmusik der Schwarzen Kirche besorgt der Honteruschor (Ev. Schülerkirchenchor) unter MD Bickerich, der auch zugleich Organist der berühmten alten Kirche ist. Auch dieser Chor konnte im Laufe des Winters mit Madrigalen und Liedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert in Bukarest mit Erfolg ein Konzert geben. — Die reichsdeutschen Künstler, die Kronstadt besuchen, sind stets die gleichen wie in Hermannstadt, es sei deshalb hier nur auf die Hermannstädter Berichte (Februar und August) hingewiesen.

Dr. Martha Bruckner.

MARBURG/L. Am 27. Mai veranstaltete der derzeitige Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Marburg Prof. Dr. Hermann Stephani eine Gedenkstunde für seinen Vorgänger im Amt Prof. Dr. Gustav Jenner, auf dessen Bedeutung er mit der im Wortlaut folgenden Ansprache hinwies:

„Das Musikwissenschaftliche Seminar heißt alle willkommen, die erschienen sind, an dieser Feierstunde teilzunehmen, und dankt insbesondere denen, die sich mitwirkend in den Dienst des heutigen Abends gestellt haben. Herzlich begrüßt das Seminar auch den Vertreter der Regierung, Herrn Universitätskurator Oberpräsident Dr. von Hülsen, sowie den Vertreter des Dekans der Philosophischen Fakultät, Herrn Prof. Schulze-Jena. Sein ganz besonderer Gruß aber gilt der Witwe des Künstlers und Gelehrten, dessen Gedächtnis die heutige Feierstunde gewidmet ist. Universität wie Stadt Marburg haben in der Tat vollen Anlaß, in Dankbarkeit seiner zu gedenken. Hat er dieser Bildungsstätte doch die volle Kraft seiner Mannesjahre geschenkt, und viele sind unter uns, denen seine Persönlichkeit wie sein Wirken noch lebhaft vor Augen steht. 1865 als Arztsohn zu Keitum auf Sylt geboren, ist für ihn sehr früh das Schaffen des Tonmeisters seiner schleswigholsteinischen Heimat bestimmend geworden, ja, Gustav Jenner wurde Johannes Brahmsens einziger Schüler im vollen Sinne des Wortes und hat über die 7 Jahre, die er bei ihm in Wien studierte, das anziehende Büchlein „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler“ geschrieben. Brahms, dessen Freund Prof. Richard Barth, der berühmte Geiger, und spätere Hamburger Kapellmeister, bereits 1887 bis 1895 an unserer Universität gewirkt hatte, war es denn auch, dem Marburg letzten Endes Jenners Wahl zum Universitätsmusikdirektor verdankt, und die alma mater hat Barth wie Jenner mit der Würde eines Ehrendoktors ausgezeichnet. Der Weltkrieg kam; Gustav Jenners beide blühende Söhne kehrten nicht zurück. Wir wissen heute um den Sinn dieses Opfers, da endlich Großdeutschland begonnen hat, sich zu verwirklichen und die österreichische Heimat seiner Witwe im Reiche der Deutschen aufgegangen ist. — Die Universität Marburg erfüllt eine Ehrenpflicht, wenn sie der Persönlichkeit und dem Schaffen Gustav Jenners eine Doktorarbeit widmet, die soeben im Entstehen begriffen ist. Dem geistigen Erbe aber, das seine Witwe verwaltet und das einst im „Erbe deutscher Musik“ die Landschaftsdenkmale Kurhessens betreuen sollen, gilt unsere heutige Gedenkfeier. Aus der Fülle seiner Schöpfungen, die im vollen Lichtkegel der Stimmungskunst seiner Landsleute Theodor Storm und Johannes Brahms entstanden und meisterlich durchgestaltet sind, sollen nun ausgewählte Werke an unserem Ohre vorüberziehen und die künstlerische Persönlichkeit wiedererstehen lassen, die ein Vierteljahrhundert lang bis 1920 das Bild des Marburger Musiklebens prägte.“

Zur Aufführung kamen: 4 Choralvorspiele für Orgel und 3 Klavierballaden (August Wagner), Lieder (Rudolf Haym-Wuppertal), das Klavierquartett (Rolph Schröder-Quartett aus Kassel mit Dr. Rudolf Michl) und 4 Werke für Chor und Orchester: Elfenlied, Brautgesang, Motette „Brich dem Hungrigen dein Brot“, Motette „Herr, unser Herrscher“.

In weiteren Sommerkonzerten des Musikwissenschaftlichen Seminars traten Michael Schneider-Köln für Johann Nepomuk Davids Orgelwerke, Else Lampmann-Frankfurt für das Liedschaffen der Gegenwart ein und eine zweimalige Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion fand so starken Widerhall, daß sie sich wirtschaftlich trug.

Dr. Hermann Stephani.

NEUSTRELITZ. Mit einer beginnenden Neuaufführung von Eugen d'Alberts „Tiefland“, die vor stets ausverkauftem Haus mit überzeugender Eindringlichkeit von dem Wert des erfolgreichsten Musikdramas Zeugnis ablegte, hatte sich die für die vergangene Spielzeit 1937/38 in Aussicht genommene künstlerische Leistungssteigerung an unserem Landestheater auf dem Gebiete der Oper bereits verwirklicht. KM Otto Miehler trug der Gegensätzlichkeit der musikalischen Charakteristik des Werkes in der naturalistischen Milieuschilderung wie in lyrisch-melodischen, von leidenschaftlicher Dramatik durchfluteten Teilen Rechnung und musizierte mit seinem im Vorjahre verstärkten Orchester sauber und klangschön. — Die ausgezeichnete Auffrischung der komischen Oper Fr. Smetanas „Die verkaufte Braut“ unter dem Intendanten Gernot Burrow in Gemeinschaft mit Otto Miehler, der auch hier, den musikalischen wie gesanglichen Teil mit empfindsamem Stab leitend, den herrlichen Melodienstrauß aufblühen ließ, bildete für geraume Zeit den „Schla-

ger" im Opernprogramm bei vollbesetztem Haus. Vorzügliche Solokräfte: Elisabeth Müller-Brunn, die bewegliche, stimmschöne Annemarie Kaltenbrunner, der tongewaltige Kammersänger Alfred Leubner, Chöre und Tanzgruppen, die sehr geschickt eingeordnete böhmische Volkstänze beisteuerten, trugen zu dem Gesamterfolg des Werkes bei. Mit der Neuinszenierung von Karl Gounods „Margarete" und ihrer vorzüglich gesungenen Wiedergabe am Abend des ersten Ostertages gab uns Gernot Burrow erneut den Tatbeweis zum Bekenntnis, zur großen Oper zurückzukehren. Durch erstklassische Fachbesetzung der Rollen des Gesamtwerkes unter ausreichendem Aufgebot von Mitwirkenden für die Volks- und Soldatenszenen meisterte er die Schwächen des fünfaktigen Musikdramas für die kleine Opernbühne. Die blühende Musik gewann plastische Formen, das melodiengesättigte Werk rhythmischen Schwung unter O. Miehlers abgemessenem Stab.

Mit dem Violinkonzert in a-moll von Anton Dvořák erspielte sich die junge Berlinerin Maria Neuß auf ihrem klangvollen Instrument, einer Grancino-Violine, in einem der in den Rahmen der Spielzeit eingefügten Symphoniekonzerte einen stürmisch gefeierten Erfolg. Die effektvolle „Carneval"-Ouvertüre von demselben Meister, gespielt vom Landestheaterorchester, welches das Violinkonzert anpassend begleitete, leitete diesen Abend ein und brachte zum Schluß die VII. Sinfonie in A-dur von L. van Beethoven. Joh. Seb. Bachs „Brandenburgisches Konzert", das 5. in D-dur eröffnete das IV. der Sinfoniekonzerte mit K. Hermann Pillney-Köln am Cembalo, der anschließend seine musikalische Intelligenz und Virtuosität im Konzert für Cembalo und Orchester in A-dur von K. D. von Dittersdorf (1733—99) zeigte. Die Couperin-Suite von Rich. Strauß mit altfranzösischen Tanzweisen in moderner Instrumentation beschloß diesen Abend. Einen gefeierten Erfolg erspielte sich die junge Bremer Pianistin Marianne Krasmann mit dem b-moll-Konzert von Tschaikowsky und den sog. „Volkslied-Variationen" von Joseph Haas im letzten der großen Winterkonzerte. Eine sinnvoll gesteigerte Wiedergabe der f-moll-Sinfonie von P. Tschaikowsky wurde, von Miehler dirigiert, mit stürmischem Beifall aufgenommen und bildete den sinfonischen Ausklang im Landestheater.

„Instrumenten exekutieren Piecen" — ein historisches Konzert im Stile der Zeit Friedrichs des Großen gestaltete sich zu einem rigorosen Erlebnis für unser Konzertpublikum nicht nur allein, sondern Vertreter der Behörden, Organisationen des neuen Staates, der Wehrmacht und Luftwaffe bewunderten schon in einer Uraufführung den bewährten Schneid des Obermusikmeisters Gerigk, der mit den Mitgliedern des Musikkorps des Infanterie-Regiments 48, in friderizianischer Uniform gekleidet, unter dem Schimmer der Kerzen ein umfangreiches Programm „exekutierte". Aus der sinfonischen und kammermusikalischen Literatur des 18. Jahrhunderts erklangen die Sinfonie Nr. 6 von J. Haydn, das Streichquartett in Es-dur von Dittersdorf, das in Rokokokostümen die „Instrumentisten" der 1. und 2. Violine, Bratsche und Cello interpretierten, wie das 3. Konzert für Flöte und Streichorchester in C-dur von Friedrich dem Großen. Eine Reihe von Heeresmärschen: Es-dur-Marsch, Mollwitzer-Marsch, Pappenheimer Kürassiere, ein „Fanfarr" aus den Feldstücken des Regiments Garde du Corps, ein „Signal" des Regiment Gens-d'armes, in origineller Besetzung durch damals übliche Holzbläser, Naturtrompeten, Pauken und Fanfaren und eine Gegenüberstellung in ihrer heutigen Besetzung boten interessanten Einblick in die Entwicklung der Militärmusik.

Gewinnbringende Feierstunden für unser Konzertpublikum brachten die an den Sonntagvormittagen im Landestheater veranstalteten Morgenfeiern. Mit zwei Mozart-Streichquintetten stellte sich Konzertmeister Heinrich Lorenz mit seiner neugebildeten kammermusikalischen Vereinigung vor. Hugo Steurer-München (Klavier), vom Vorjahre her bekannt, spielte mit Eugen Forster-Berlin (Violine) klassische Sonaten von Mozart, Beethoven und Schubert. Interessant, wenn in Sonderkonzerten Instrumente herausgestellt werden, die im Zusammenklang des Orchesters zu sehr untertauchen. So hörten wir in der 5. Morgenfeier ausschließlich Flötenmusik in dem reizvollen Vortrag vierstimmiger Werke von Kuhlau und Reicha wie den 2. Satz des 1. Konzerts für Flöte und Klavier von Mozart.

Nach diesen schönen Tatbeweisen, die die vergangene Spielzeit in allen drei Spielgattungen einer kunstfreudigen Besucherschar erbrachte, bleibt zu wünschen, daß ein nie erlahmendes Interesse der Intendanz weiterhin die Mittel in die Hand gibt, deren sie zur Erfüllung ihrer großzügigen Pläne wie zur Erhaltung unsrer ruhmvollen Kulturstätte dringend bedarf. M. Warnke.

REGENSBURG. Die zweite Hälfte des vergangenen Winters brachte noch eine Fülle wertvoller Konzerte, um die sich in besonders hervorragender Weise unser Musikverein unter seinem Leiter, Landgerichtsdirektor Wilhelm Schmitt, verdient machte. Zwei Liederabende vermittelten uns die erste Altistin der Städtischen Bühnen zu Freiburg/Br., Ludmilla Schirmer, aus deren Programm besonders verdienstvoll sechs Lieder für Alt, Klarinette und Klavier von Ludwig Spohr hervorzuheben sind, und den Kammersänger der Berliner Staatsoper Marcell Wittrisch, dessen Programm Lieder von Robert Schumann, Robert Franz, Max Schillings und Richard Strauß, dann aber auch die Gralserzählung

aus „Lohengrin“ und Stücke aus „Tosca“ und „Bajazzo“ umfaßte. Außerordentlich verdienstvoll war das 2. Symphoniekonzert des Musikvereins mit dem Stadttheaterorchester unter Dr. Rudolf Kloiber. Wir hörten in ihm die Symphonie in d-moll von César Franck, die uns den Meister der Satzkunst in seinem hervorragenden Können zeigte. Als zweites Werk brachte der Abend die Symphonie Nr. 2 in h-moll von Alexander Borodin, ein Werk von genialischem Schwung. Beide Werke fanden eine dankbare Aufnahme. Dr. Kloiber war ihnen ein sorgfältiger und gewissenhafter Ausdeuter. Den stolzen Beschluß der zehn Konzerte umfassenden Reihe des Musikvereins machte der Vortrag von Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“, in der Übertragung für zwei Klaviere von Dr. Erich Schwebsch, vorgetragen von den Professoren des Salzburger Mozarteums Heinz und Robert Scholz. Dieses Wunderwerk der musikalischen Baukunst fand durch die Professoren Scholz bei restloser Beherrschung der technischen Mittel eine wahrhaft vollendete Wiedergabe. Die Hörerschaft des Abends verdichtete sich zu einer Gemeinde, die in atemloser Andacht dem großen Werke lauschte und am Ende den beiden Vortragenden herzlichen Dank zollte.

Im Frühjahr rief wie nun alljährlich unsere Städtische Singschule zur Teilnahme an ihrem Junggesang. Der Direktor der Singschule, Otto Schleer, brachte uns mit seinen eifrigen Singescharen eine Menge des Fröhlichen, aber auch gemütvolle Lieder, die der deutschen Mutter galten und Spiellieder, die den wehrhaften Geist der Jugend weckten. Unter der großen Zahl der aufgeführten Lieder sind Originalkompositionen von Ottmar Gerster, Max Jobst („Soldatenspiel“), Gottfried Rüdinger („Wir bauen eine Burg“) und Joseph Schneider („Junge Saat“) besonders hervorzuheben. Als Bearbeiter zeichneten sich Rudolf Eisenmann, Otto Jochum und Otto Siegl aus. Den Beschluß der Feier machte eine Kantate „Ewiges Deutschland“ (Sommersonnenwende) für 4—8stimmigen Chor mit Tenorsolo und Orchester von Rudolf Eisenmann. Eisenmann ist es gelungen, in dieser Kantate ein Werk zu schaffen, das für vaterländische Feiern sich ganz vortrefflich eignet. Die Verse stammen von Heinz Schauwecker, dem verdienten Grenzlanddichter. Sie geben der Komposition unseres begabten Ostmarkkomponisten die Unterlage zu einem mächtigen Aufbau, der sich in den Schlußhymnen „Flamme empor“ und „Feuerspruch“ zu gewaltiger Wirkung steigert. Die Leitung des Werkes hatte der Komponist selbst übernommen und mit großem Geschick wirksam durchgeführt. So legte auch der diesjährige Junggesang wieder Zeugnis von dem regen Schaffensgeist an der Städtischen Singschule ab. Leiter und Lehrer der Schule sind eifrig bemüht, unsere Jugend zu singefreudigen kleinen Musikanten zu erziehen. Die Leistungen zeigten einen vollen Erfolg auf diesem Wege. Möge es so weitergehen!

In den Sommer hinein kamen noch zwei Kirchenkonzerte, die Erwähnung verdienen. Im Juli veranstaltete Domorganist Hermann Zybill aus Zwickau ein Konzert, das er der zeitgenössischen Orgelmusik widmete, in welchem er Werke von Hugo Distler, Ernst Pepping, Hans Friedrich Micheelsen, Max Jobst und Johann Nepomuk David vortrug. Er zeigte sich als ein hervorragender Beherrscher moderner Orgeltechnik und als ein gewandter Ausdeuter des modernen Orgelschaffens. Im Mittelpunkt des Konzertes standen drei Lieder von Max Reger mit Orgel, die von der bekannten Sopranistin Maria Weiß mit geschmackvoller Gesangskultur vorgetragen wurden. — Das zweite Kirchenkonzert brachte Anfang August eine geistliche Abendmusik der Thüringer Sängerknaben aus Erfurt unter ihrem Dirigenten Herbert Weitemeyer. Weitemeyer bewährte sich als ein ausgezeichneter Chorerzieher, der besonders in der Motette „Jesus und die Krämer“ von Zoltan Kodaly (Budapest) für 4—8 Stimmen eine ganz überragende Leistung vorführte. Ein gleich hohes Können zeigten die Thüringer Sängerknaben in dem gemischten Chor „Die Alten“ von Kodaly und in einer Motette von Bodo Wolf. Die Ausdeutung solch moderner Werke scheint die besondere Stärke der Thüringer Sängerknaben zu sein. Palestrina und Bach haben wir von anderen Chören schon besser gehört, obwohl auch diese Leistungen respektabel genannt werden müssen. Der Abend erhielt noch seine besondere Note durch zwei Orgelvorträge unseres einheimischen Organisten und Kirchenmusikdirektors Ralf von Saalfeld, der von Bach Präludium und Fuge in e-moll und von Kaminski eine Choralsonate beisteuerte. Die beiden schwierigen Werke wurden von ihm in einer vortrefflichen Beherrschung der Technik vorgetragen und fanden eine schöne Ausdeutung.

In der Oper wurde die Arbeit mit glücklichem Gelingen fortgesetzt. Neben Verdis „Rigoletto“ und „Manon“ von Massenet sind besonders erwähnenswert die Neueinstudierung von „Tristan und Isolde“, die als große Tat unseres 1. Kapellmeisters Dr. Rudolf Kloiber zu werten ist. Neben hervorragenden auswärtigen Kräften verdienen unsere einheimischen Kräfte für ihre Leistungen hierbei besondere Anerkennung. Ein besonderes Verdienst war die Wiedereinstudierung des „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, der zum ersten Male vor nunmehr 31 Jahren hier gegeben wurde. Er wurde gänzlich mit einheimischen Kräften besetzt. Bernhard Schmitz, der zugleich die Spielleitung innehatte, war dem Barbier ein vortrefflicher Darsteller und stimmlich gewachsener Sänger. Gerhard Zimmermann als Nurredin, Friedel Winhold als Margiana und Anna Bargo als Bo-

ſtana ſtanden ihm mit vollem Gelingen zur Seite, ſo daß das Werk eine überaus warme, dankbare Aufnahme fand und eine Reihe von Wiederholungen erleben durfte. Einen Abend beſonderer Eigenart brachte uns die wenig bekannte Oper „Der Mantel" von Puccini gemeinſam mit dem Ballett „Der Dreiſpitz" von Manuel de Falla. Von dieſen beiden Werken fand beſonders das letztere den Dank des Publikums. Unſere Ballettmeiſterin Anni Heuſer zeigte darin ihr großes Können im eigenen Tanz und in der Führung bewegter Maſſen. Das Ende der Spielzeit brachte als eine dankbar aufgenommene Neuaufführung „Die verkaufte Braut" von Smetana. Auch ihr war wieder Dr. Rudolf Kloiber ein gewandter und überlegener Ausdeuter. Bernhard Schmitz hatte die Spielleitung inne, während ſich Anni Heuſer um die Tänze und Jo Lindinger um das Bühnenbild verdient gemacht hatten. Unſer geſamtes Enſemble zeigte ſich auf voller Höhe, Friedel Winhold als Marie, Gerhard Zimmermann als Hans, Bernhard Schmitz als Heiratsvermittler Kezal waren die tragenden Partien des Abends, die in jeder Hinſicht ſowohl darſtelleriſch wie auch geſanglich Hervorragendes boten. Auch alle übrigen Mitglieder des Enſembles und Chor und Orcheſter halfen zum vollen Erfolge mit, ſo daß wir am Ende der Spielzeit unſerem Intendanten Dr. Rudolf Meyer für den in ſo weitem Maße nun ſchon gediehenen Wiederaufbau unſerer Oper herzlich danken können. Guſtav Boſſe.

SUDETENDEUTSCHE WELTKURORTE. Der in dieſem Sommer der geſpannten Verhältniſſe wegen zu beobachtende ſchlechte Beſuch der ſudetendeutſchen Weltkurorte Karlsbad, Marienbad, Franzensbad und Teplitz-Schönau verminderte keinesfalls die von jeher allerorten ſorgſam betreute Muſikpflege. An erſter Stelle ſteht dabei das ganzjährig verpflichtete, ſtattlich beſetzte Kurorcheſter in Karlsbad, das der ausgezeichnete GMD Robert Manzer leitet. Wertvolle Tonwerke bieten dabei die ſogenannten „Poſthofkonzerte", die erſt unlängſt Bruckners grandioſe d-moll-Symphonie in überragender Vermittlung brachten.

Im idylliſch gelegenen Marienbad waltet Muſikdirektor Paul Engler ſeines verantwortlichen Amtes, der oftmals durch berühmte Gaſtdirigenten vertreten wird. So leitete vor einigen Tagen GMD Hans Weisbach-Leipzig dortſelbſt eine Brahms-Symphonie mit großem Erfolge. Als hervorragenden Klavierſoliſten hörte man kurz vorher Raoul Koczalski in einem ſelbſtkomponierten, virtuos geſpielten Werke.

Franzensbad beſitzt ebenfalls einen überaus tüchtigen Orcheſterleiter in MD M. E. Thanner, der oft für das ſudetendeutſche Muſikſchaffen eintritt und auch anſonſten ſtets ſtilvolle Programme zuſammenſtellt.

In Teplitz-Schönau wirkt MD Alfred Wille, der neben dem ſymphoniſchen Gebiet beſonders volkstümliche Tonwerke berückſichtigt. Wie in Karlsbad iſt auch in Teplitz-Schönau ein ſtändiges Orcheſter angeſtellt. Jedenfalls rechtfertigen die vier vorgenannten Kurkapellen in jeder Beziehung den bekannt guten Ruf des „böhmiſchen Muſikantentums" und ſo iſt es hierzulande um die Muſikkultur wohlbeſtellt. Alfred Pellegrini.

WÜRZBURG. Seit Jahren war es ein Mißſtand, daß die Streichquartettliteratur in einer ſo muſikfreudigen Stadt öffentlich zu wenig gepflegt wurde. Das ortseigene Schiering-Quartett war durch Ausſcheiden zweier Künſtler lahmgelegt. In dieſem Jahr wurde nun anſtelle des verſtorbenen Ernſt Cahnbley (Cello) Franz Faßbender berufen und anſtelle Willy Schallers (Bratſche) Karl Bender, beide als Lehrer ihres Fachs am Staatskonſervatorium. Sie erwieſen ſich als ausgeprägt kammermuſikaliſch vorzügliche Künſtler; man darf alſo erwarten, daß im kommenden Jahr das Schiering-Quartett wieder ſtärker hervortritt. Inzwiſchen hatte man Urſache den beiden Würzburger Konzertveranſtaltern, Oertel und Holm Pälz, lebhaft zu danken; ſie beriefen erſtklaſſige Quartette: das Kölner Kunkel-Quartett (ſpäter Beethoven, Mozart, Haydn), das Münchner Stroß-Quartett (ſämtliche Beethoven-Quartette in fünf Abenden) und das Strub-Quartett (Beethoven und — beſonders dankbar aufgenommen — Reger). Abende, die den großen geiſtigen Zug der zweiten Hälfte des Konzertwinters weſentlich beſtimmten.

In den Spielfolgen der Konzerte des Staatskonſervatoriums nahm Dr. Hermann Zilcher Bedacht auf Faßlichkeit für weite Bevölkerungskreiſe. Immerhin begegnete man auch zeitgenöſſiſchen Werken: Graeners „Comedietta für Orcheſter, Werk 82", dieſer luſtigen Köſtlichkeit; Trunks liednaher „Serenade für Streichorcheſter Werk 55", und vor allem der fis-moll-Symphonie (IV.) Werk 84 von Zilcher ſelbſt. Dieſer als Konzert-Uraufführung. Das Werk, ſtraff zuſammengenommen in der Form (nur dreiſätzig), überall zeugend von genialer Geſchmeidigkeit im Satz und glänzender Inſtrumentationskunſt, im Geſamtcharakter ſtark nach der Lyrik hin betont, wurde als weſentlich innerhalb des Zilcherſchen Geſamtſchaffens empfunden. Heinz Reinhart Zilcher-Stettin, der Sohn des Komponiſten, führte es klar und gewinnend. Das letzte Konzert wiederholte Mozarts Requiem, das innerhalb des Mozartfeſtes in der Reſidenzkirche erklungen war, diesmal aber in der Stephanskirche gebracht wurde.

Zilchers Bruckner-Pflege war in den

letzten Jahren ein besonders verdienstlicher Teil seines Wirkens. Daß er sie heuer nicht weiterführte, wurde in weiten Kreisen bedauert. Um so mehr, als in diesem Punkt in Würzburg noch immer viel nachzuholen ist. — Die Gesangsklasse des Staatskonservatoriums nahm seit der Berufung Dr. Königs einen bedeutenden Aufschwung. Heuer führte er mit wertvollen Leistungen Verdis „Maskenball" im Stadttheater auf (Regie Carl Bernhardt). Das Collegium musicum unter Prof. Dr. Oskar Kaul bot mit „Tanzmusik aus drei Jahrhunderten" einen beglückenden Abend.

Hervorragenden Anteil an der öffentlichen Musikpflege hatte wieder Hanns Schindler mit seinen Feierstunden im Alfred Rosenberg-Haus und mit den 10 Orgelkonzerten in der Universitätskirche, die der Stolz des sommerlichen Musiklebens sind (natürlich abgesehen vom Würzburger Mozart-Fest). Schindler setzte dabei auch seine Pflege ausländischer Musik fort, berief die römische Sängerin Leda Benigni, und machte mit Gurli Svedman-Stockholm als Solistin Aufführungen von Werken nordischer Komponisten: Waldemar Åhlén-Stockholm (erweckendes Pathos), Oskar Lindberg-Stockholm (gewandtes Temperament), N. O. Raasted-Kopenhagen (rhythmisch wirksam), Arild Sandvold-Oslo (hellfühlige Harmonik). Dazu Gesänge der Finnen O. Merikanto und S. Palmgren. Der stets auffallend starke Andrang leidenschaftlicher Hörer zu Bach (auch Reger), der für das hiesige Musikleben mit kennzeichnend ist, muß zum guten Teil als Verdienst Schindlers gebucht werden, der auch wertvolle Gesangs- und Instrumentalsolisten heranzieht.

Die Stadtverwaltung Würzburg beteiligte sich an der Förderung des Nachwuchses durch den Deutschen Gemeindetag mit zwei Konzerten junger Künstler. Das erste stellte mainfränkische heraus, die vorzügliche Geigerin Hertha Bulle, den schon mehrfach bewährten Bariton Karl May und den begabten Komponisten Wilhelm Keilmann. Das zweite dieser Konzerte diente dem Nürnberger Bezirk, da Nürnberg selbst diese Konzerte noch nicht aufgenommen hat. Hilde Großmann-Ansbach erwies sich als Cembalistin, die sich mit Freiheit und Talent ergeht, Betta Neumann-Kulmbach als beachtenswerter, warmer Sopran, Elly Gaetke (Klavier) ist ein starkes Temperament.

Die überragende Betonung der Operette am Stadttheater fand ihren Höhepunkt in einer herzlich aufgenommenen Uraufführung „Hoheit — die Liebe" von Hellfried Schroll, dem ausgezeichneten Dirigenten der Würzburger Operette. Die Oper gipfelte in einer hochstehenden Aufführung von Wagners „Walküre" mit Carl Nolde-Graz, Else Link-Mainz (Brünhilde), Odo Böck-Augsburg, dazu den eigenen Kräften: Liesel Böning, Wilhelm Hilgrey, Irmgard Kunkel, unter Hans-Georg Ratjen als Dirigent. Das Gastspiel des Polnischen Balletts wurde als überragendes Kunstereignis empfunden. Die deutsche Tanzkunst vertrat Mary Wigman in einem feierlich großen Abend.

Klavier-Abende: Dr. Johannes Hobohm gab innere Leidenschaft, klavieristische Schärfe und eine immer kühner gestaltende Gefühlsmacht, die lange beschäftigt; Lubka Kolessa den hinreißenden Zauber vornehmster Gesellschaftskonzerte; Hans-Martin Theopold in drei Abenden: „Phantasien, Tänze, Etuden". Die reich ausgestatteten Folgen, das glücklich Selbstbewußte des Künstlers, das geschmackvoll Intime hätten besseren Besuch verdient. Willkommen waren die alljährlichen Gäste Julius Patzak, die Don-Kosaken, auch Barnabas von Géczy. Freudige Aufnahme fanden die Wiener Sängerknaben unter Kapellmeister Karl Etti. Sie sangen geistliche und vornehmlich weltliche Chöre, das Hauptstück der Folge war aber das Singspiel „An der schönen blauen Donau" nach Melodien von Johann Strauß. Die knabenhafte Unbekümmertheit, der Humor und die hohe Gesangskultur des berühmten Chors beschäftigten eindringlich.

Hermann Schem nahm nun doch seine Konzerte in der Johanniskirche wieder auf. Die Johannes-Passion von Heinrich Schütz wurde als wertvolle Ergänzung der musikalischen Gesamtdarbietung empfunden. Auch für zeitgenössische Komponisten trat Schem wieder ein: Karl Hoyer, Hugo Distler, A. F. Graeber, Arthur Kanetscheider. Eine weltliche Kantate „Acker der Grenzmark" (Verse von Hermann Gerstner, Musik von August Bauer) wurde vom NSLB mit starkem Eindruck aufgeführt. Um die volkstümliche Musikpflege machte sich im Zusammenhang mit der Volksbildungsstätte neben Schindler auch Heiner Schneidt verdient: Barockmusik, Romantiker, neue deutsche Spielmusik, Bruckner, auch eigene Kompositionen. Ausnehmend schön, in einem hoheitsvollen Schimmer leuchtend, war die Darbietung nordischen Volksliedergutes durch Moja Petrikowsky. Das Orchester des NSLB, unter Leitung von H. Nickles, bot wieder den Volksschülern der oberen Klassen anspruchsvolle Konzerte mit zeitgenössischer Musik. Der Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen entfaltete wieder eine erstaunlich rege Tätigkeit. Rühmlich der Einsatz der Würzburger Liedertafel bei den großen Chorkonzerten des Staatskonservatoriums wie auch in Kissingen, nicht weniger als in den eigenen Veranstaltungen, wovon namentlich zu nennen ist ein Chorabend unter J. B. Zeller mit zeitgenössischen Kompositionen: Stier, Zeller, Armin Knab, Hans Lang, Otto Jochum.

Dr. Oskar Kloeffel.

WUPPERTAL. Der Spielplan unserer beiden städtischen Bühnen stand im März und April 1938 vorzugsweise unter dem Zeichen der italienischen Meister Verdi, Leoncavallo und Mascagni und unserem großen Richard Wagner. „Cavaleria rusticana", „Bajazzo" und „Troubadour" erzielten, dank fleißiger Neueinstudierung und künstlerischer Wiedergabe durch beste Kräfte (Operndirektor Nettstraeter, KM Carl Johannson; Solisten: Aga Joesten, Hilde Mertens, E. Gillardon, Käte Lautenschläger, Hans Rockstroh, Fritz Matthies, Carl Walther, Willi Wolff u. a.) ein stets vollbesetztes Haus. Große Anziehungskraft hatte das Gastspiel von Carl Hartmann als Lohengrin. Als umsichtigen Dirigenten lernten wir in den „Meistersingern" den noch jugendlichen Artur Grüber kennen, der nach Wuppertal verpflichtet wurde. Mit eigenen Kräften aufgeführt — Parsifal: Hans Rockstroh, Klingsor: Fritz Matthies, Amfortas: Hans Berg, Gurnemanz: Rud. Wünzer; Kundry: Else Gerhardt-Vogt — hörten wir am Karfreitag den „Parsifal", gestaltet im Geiste Bayreuths durch Klaus Nettstraeter. Eine freudige Wiedererweckung erfuhr Gaetano Donizettis „Lucia" in der Neubearbeitung von H. Wolfram. Ohne die Handlung zu verändern, ist der Stoff gestrafft, die Aufführungsdauer gekürzt. In dieser neuen Gestalt wird sich das melodienreiche Werk manche Bühne erobern, die über so schöne Stimmen verfügt, wie wir in Olga Witt (Lucia), Willi Wolff (Ashton), L. Korth (Edgard). — Zu eindringlicher Wiedergabe gelangte J. S. Bachs Matthäuspassion unter dem nach Wuppertal neu verpflichteten Fritz Lehmann-Hannover und den Solisten K. Erb, Joh. Willy, Hilde Wesselmann, F. Matthies. Die sehr schwierige, 6stimmige a cappella-Johannispassion von Demantius († 1644) wurde im Rahmen eines Abend-Gottesdienstes eindrucksvoll durch den Barmer Bach-Verein (Fritz Bremer) wiedergegeben. Eine neue Passionsmusik für Chor, Baßsolo, Orchester und Orgel des einheimischen Komponisten Wilhelm Fehres, der sich auf einer Linie bewegt, die von J. S. Bach zu Bruckner-Reger führt, bot der reformierte Gesangverein (Leitung: H. H. Bieling). H. Inderau brachte mit dem Oratorienchor und dem philharmonischen Orchester die Beethovensche Musik zu den „Ruinen von Athen" zu nachhaltiger Wirkung. In guter Aufmachung hörten wir an instrumentalen Werken: H. Wolfs „Penthesilea", Rich. Straußens „Till Eulenspiegel", J. S. Bachs d-moll-Klavierkonzert, das auf neuzeitlichem Boden stehende Konzertstück für Klavier und Orchester des Berliner Komponisten K. H. Grovermann, Bruckners 6. Sinfonie, Brahms' 4. Sinfonie, Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert. — Reges Interesse fand G. Jensens Phantasie für Klavier, Violine, Viola; Schumanns d-moll-Trio, Schuberts Es-dur-Trio, Haydns G-dur-Trio, Beethovens 6sätzige Serenade Op. 25, Schuberts Oktett für 2 Violinen, Viola, Cello, Baß, Klarinette, Fagott, Horn. Um eine feinsinnige Wiedergabe dieser und anderer Werke ähnlicher Art bemühten sich A. Sievert, Else Mummenhoff, Peschges, sowie das Schoenmaker-Trio; die Kammermusik-Vereinigung des städtischen Orchesters: lauter tüchtige einheimische Kräfte. H. Oehlerking.

ZEITZ. Vom letzten Berichtsabschnitt des vergangenen Jahres wäre noch eine Veranstaltung der Fachschaft III (Musikerzieher) am Tage der deutschen Hausmusik nachzutragen, die ihrem besonderen Zweck entsprechend Schülervorträge auf den verschiedenen Instrumenten (auch Volksmusik-Instrumenten) zum Inhalt hatte. Leider vermißte man aber in der Vortragsfolge den Gesang, der doch wieder mehr im Mittelpunkt der häuslichen Musikpflege stehen sollte. Das Neue Jahr bescherte uns in der 2. Januar-Hälfte einen Kunst-Abend erlesener und seltener Art: im Konzert-Verein konzertierte das Elly Ney-Trio mit Schumann, Pfitzner und Beethoven. Ein so ideales, harmonisch abgestimmtes Zusammenspiel hat man hier wohl selten bisher genießen dürfen. Erfreulich war dabei auch Pfitzners Duo op. 43 als Erstaufführung für Zeitz Würdig schloß sich als 4. Konzert ein eindrucksreicher Klavierabend von Claudio Arrau an. Seinen Glanz- und Höhepunkt bildeten zweifellos die technisch und musikalisch mit höchster Gestaltungskraft interpretierten Händel-Variationen von Brahms. Wenn ein derart anspruchsvolles Werk einen so spontanen Beifall in der gesamten Zuhörerschaft auszulösen vermag, so muß schon eine außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit die Veranlassung hierzu geben. Aber auch mit Kompositionen von Ravel und Debussy brachte Arrau für uns ganz Neues, bisher nicht Gespieltes, wofür wir ihm besonderen Dank schulden. — Das durch den Gang der Ereignisse in letzter Zeit in den Hintergrund künstlerischer Betätigung getretene Städtische Orchester ließ es sich trotz allem nicht nehmen, in zwei rasch aufeinanderfolgenden Sinfoniekonzerten unter Leitung bewährter Gastdirigenten seine Leistungsfähigkeit ins Treffen zu führen. Im 1. Konzert führte der Landesleiter der Reichsmusikerschaft Mitteldeutschlands, Gerhard Hüncke, den Stab und entledigte sich seiner Aufgabe mit einer konzessionslosen Vortragsfolge mit gutem Gelingen. Dabei wurde er von der Halleschen Altistin Toni Scholtz in vorteilhafter Weise unterstützt. Erfreulicherweise begegneten wir auch an diesem Abend musikalischem Neuland mit Jean Sibelius' stimmungsvollem „Der Schwan von Tuonela". Das 2. Sinfoniekonzert — als Auftakt zur mitteldeutschen Gaukulturwoche — leitete Professor Heinrich

Laber-Gera. Was das durch auswärtige Kräfte verstärkte Orchester hierbei mit Schuberts „Unvollendeter" und Beethovens 5. Sinfonie zu bieten vermochte, war geradezu erstaunlich und bewundernswert. Umsomehr enttäuschte der unzulängliche Besuch dieses (wie auch des ersten) Konzertes, was dem Unternehmungsgeist des Orchesters nicht gerade förderlich sein dürfte. Als Solist spielte Konzertmeister Mangold die beiden Beethovenschen Violinromanzen sauber und mit natürlichem musikalischen Empfinden.

Der Kirchenmusikpflege widmete sich wiederum Organist und Chorleiter F. W. Buchheit mit zwei Feierstunden in der St. Nikolaikirche. In der ersteren wirkte der Organist und Kantor an den Lutherkirchen zu Wittenberg Adolf Wieber mit, der als Komponist mit einigen ausgezeichnet wiedergegebenen Choralimprovisationen zu interessieren wußte. Die 2. kirchenmusikalische Feierstunde katte hauptsächlich die Celler-Passion zum Inhalt, wobei es allerdings fraglich erschien, ob diese Wahl als glücklich zu bezeichnen war.

Der Konzertverein beschloß seine Veranstaltungen mit einem Liederabend des Kammersängers Arno Schellenberg (Staatsoper Dresden), der in seinem ganzen Verlauf einen festlichen Rahmen bot und Höhepunkte gesanglich-stimmlicher Kultur enthielt, wie man ihnen nicht immer im Konzertsaal begegnet. Noch mehr fällt dies zugunsten des Künstlers in die Wagschale, wenn man bedenkt, daß die Umstellung auf den Konzertgesang für einen Opernsänger doch stets gewissen Schwierigkeiten ausgesetzt ist und daß die besondere Einfühlungskunst in den Stimmungsgehalt der einzelnen so verschiedenartigen Lieder durchaus nicht so einfach ist. Bemerkenswert erschienen vor allem in der Wahl der Vortragsfolge 2 reizvolle Volkslieder und — als interessanter Gegensatz hierzu — die beiden Kunstlieder „Auf ein Kind" und „Nachruf" von Schweik, bei welch letzteren es sich um Erstaufführungen handelte.

Die Osterzeit bot unseren Kirchenchören Anlaß zu zwei Feierstunden, die sich beide guten Besuches erfreuten und zeigten, daß bei entsprechender Beschränkung auf die vorhandenen Stimmmittel doch mancherlei Schönes zu erreichen ist. So führte der St. Michael-Kirchenchor „Die 7 Worte Jesu Christi am Kreuz" von Heinrich Schütz in abgerundeter Darstellung und angemessener Steigerung unter Kantor Dietrichs Leitung durch, während der St. Stephanskirchenchor unter Kantor Gleißner die Ostermotette „Christ ist auferstanden" von Stein und „Ich hebe meine Augen auf" desselben Komponisten zu Gehör brachte. Aus dieser letzteren kirchenmusikalischen Veranstaltung verdient ferner die Orgelsonate pastorale über den 8. Psalmton von Rheinberger hervorgehoben zu werden, mit deren Wiedergabe Walter Gleißner sich von neuem als künstlerisch nachschaffender Organist erwies.

Anerkennenswerte Leistungen konnte man bei den Konzerten unserer einheimischen Männerchöre feststellen. Selbst ein zahlenmäßig schwach besetzter Verein wie das „Schinkel-Quartett" verstand es, durch geschickte Auswahl und weise Beschränkung im Rahmen des Möglichen Eindruck zu erwecken; noch mehr war das natürlich bei der weit stärker besetzten „Liedertafel" der Fall, von deren Frauenchor wir diesmal eine ganze Reihe Lieder im romantischen Stil von Schumann, Brahms und Joseph Haas mit Klavierbegleitung zu hören bekamen. Der mitwirkende Solist Herbert Carl legte mit Schumanns Abegg-Variationen sowie Werken von Chopin und Liszt beachtliche Proben seines pianistischen Könnens ab.

Aus der Reihe der Theateraufführungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sei insbesondere „Der Waffenschmied" von Lortzing erwähnt, der — vom Altenburger Landestheater unter der musikalischen Leitung von Helmut Fellmer und der Inszenierung von Fritz Willroth-Schwenck wiedergegeben — sowohl nach der schauspielerisch-darstellerischen Seite als auch in musikalischer Hinsicht recht befriedigende Eindrücke hinterließ.

Rudolf Winter.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Die Altistin Hildegard Hennecke gab ihrem Gastkonzert eine auch dadurch interessante Note, daß sie ihre schönen stimmlichen Mittel ganz in den Dienst zweier lebender Tonsetzer stellte; von Siegmund von Hausegger (der ja bekanntlich jahrelang auf das Hamburgische Musikleben ereignisreichen Einfluß ausgeübt hat) sang sie die mittelhochdeutschen Gesänge mit Bratsche (Doberitz) und Klavier (Beckmann), von Ermanno Wolf-Ferrari (dessen Opernschaffen früher im Hamburger Stadttheater sich emsiger und stetiger Pflege erfreute) hatte sie die für die lyrische Haltung dieses wahrhaft liebenswerten Meisters so bezeichnenden „Rispetti" gewählt.

Der norwegische Pianist Birger Hammer wiederholte seinen Besuch im Hamburger Funksaal; er spielte Stücke von Agathe Backer-Gröndahl und Edvard Grieg in der ihm eigenen etwas harten und spröden Weise.

Trotz der Begrenzung auf eine nur zwanzig Minuten währende Zeitspanne hinterließ die von Adelheid Armhold gesungene Gruppe von Liedern Franz Schuberts tiefsten und lange nachhal-

tigen Eindruck. Die Lieder seien angegeben, da sie für viele, gerade auch prominente, Stimmbesitzerinnen zum „unbekannten" Schubert gehören: „Im Freien", „Bertas Lied in der Nacht", „Morgenlied", „Der Schmetterling", „Die Mainacht" und „Hänflings Liebeswerbung". Für eine Sopranistin wie Adelheid Armhold, die wachen Geistes und mitfühlenden Herzens in jede Wendung und Biegung solcher klar und streng (strophisch) geformter Liedorganismen sich hineinzudenken und aus dieser Sicherheit ihr gesangliches Bekenntnis zu gestalten weiß, werden auch diese vermeintlichen Parerga eindeutige Erfolge.

Der in freien Abständen sich abwickelnde sommerliche Zyklus „Der klingende Garten" war von Eigel Kruttge mit einem Juli-„Abend an der Niederelbe" erweitert worden. Ein „Rückblick" galt den sommerlichen Vergnügungen der Hamburgischen Bürger von ehedem (Werke von Brade, Simpson, Telemann und Christoph Friedrich Bach [„Bückeburger"]); die „Gegenwart" war mit Walter Girnatis, Helmut Paulsen und Hans Uldall vertreten. Zwischendurch gab es viel gesprochenes Wort (durchaus nicht immer „Dichtung" zu nennen) aus alter und neuer Zeit. Die von Kruttge dirigierten Aufführungen erschienen manchmal reichlich improvisatorisch. Dennoch aber blieb der unbezweifelbare Gewinn dieses Abends die Ursendung der „Hamburgischen Abendmusik" von Helmut Paulsen, der alle Vorzüge seines künstlerischen Charakters hier zu konzentrieren weiß und außer in den rhythmisch brillant profilierten Sätzen (Marsch und Tanz) besonders in den langsamen sogenannten „Zwischenspielen" durchaus originelle Erfindung und völlig unverkrampfte, „natürlich" fließende Durcharbeitung zu vereinigen weiß, sodaß diese Musik den Bezirk des bloß Stimmunghaften, des nebulösen Wohlgefallens unter sich läßt. Der Titel „Hamburgische Abendmusik" ist lediglich als Tribut an die „Gelegenheit" aufzufassen, wie z. B. bei Mozart die „Haffner"-Serenade oder -Sinfonie. Auch bei Paulsen ist die Musik und nichts als die Musik und was sie an seelischen Tatsachen umschließt, entscheidend.

Einem anderen, etwas älteren Hamburger bereitete am folgenden Tag der einheimische Pianist Erik Schönsee eine Uraufführung. Robert Pomfrett hat in seinem „Basso ostinato" (Werk 8) jede Billigkeit dieser schon manchmal fast klischeehaften Form zu vermeiden gewußt. Seine „Sprache" ist klar und hintersinnig zugleich. „Komponiert" im Sinne des Ordnens und Proportionierens ist das Stück ausgezeichnet, und zu alldem ist es auch für den Spieler dankbar, da es sich von innen nach außen steigert, im „Außen" immer noch die Bezüge zum Innern wirken lassend. Schönsee hat das vortreffliche Werk mit vorbildlicher Liebe sich (und also auch dem Hörer) zu eigen gemacht.

Die kaum bekannte G-dur-Klaviersonate (Op. 37) von Tschaikowsky, ein sehr ungleiches, aber auch in den schwächeren Partien zumindest formal immer noch interessantes Stück (Vorwegnahme späterer Probleme), hat Siegfried Schultze dankenswerterweise einmal zur Diskussion gestellt. August Leopolder erweckte durch seinen Vortrag von Klaviersonaten Mozarts und Chopins den Wunsch nach einem baldigen Wiederhören.

Johannes Röder hatte in das erste große Konzert nach den Osterferien Pfitzners „Kätchen"-Ouvertüre aufgenommen, in die er sich mit heißem Temperament hineinstürzte.

Der Salzburger „Fidelio" unter Knappertsbusch — Gertrude Rünger in der Titelrolle — begeisterte auch die Hamburger Hörer.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Mit den Hochsommerwochen ist eine gewisse Ebbe in der künstlerischen Programmgestaltung eingetreten. Gewichtigere musikalische Sendungen sind (von Mitte Juni bis Mitte August) verhältnismäßig seltene Ereignisse gewesen (nämlich im Verhältnis zur Unmasse unterhaltender Darbietungen) und selbst dieses Wenige schien sich zeitweise auch nur durch den rechtzeitig gesicherten Bestand an Wachsplatten-Aufnahmen ermöglichen zu lassen. Immerhin — auch den Funkleuten sei solch eine sommerliche Atempause wohl vergönnt, und wer überdies mit mir der Ansicht ist, daß im Jahresablauf ohnehin viel zu viel Musik gesendet wird (nicht nur unterhaltende), mag die Wochen nicht verwünschen, in denen durch eine mengenmäßige Minderung der Sendungen wenigstens der sonst stündlich drohenden Flüchtigkeit der Eindrücke gesteuert wurde. Bedenklich blieb dabei also nur die ungleiche Gewichtsverteilung von ernster und leichter Musik in den Vortragsfolgen.

Doch nun zu den wertvollen Darbietungen selbst! Da war vor allem eine Reihe bemerkenswerter Orchesterkonzerte. Ein eigener Abend war dem Schaffen des jüngst 60 Jahre alt gewordenen Münchner Komponisten Carl Ehrenberg gewidmet. Von den beiden Orchesterwerken, die hier unter seiner persönlichen Leitung erklangen, gab jedes in seiner Art: die „Romantische Suite" wie die „Symphonische Suite" Zeugnis vom reichen Können, von der Phantasiekraft und der edlen künstlerischen Gesinnung Ehrenbergs. Starken Eindruck vermittelten auch die — von Marius Andersen prächtig vorgetragenen Lenau-Gesänge. —

Aus der Gruppe der von Hans Adolf Winter einprägsam geleiteten Konzerte des Rundfunk-Orchesters seien hier besonders erwähnt: eine Gedenkstunde für Max v. Schillings, ein Abendkonzert mit Werken von Rachmaninoff (Klavier-

konzert op. 1, meisterhaft gespielt von Emmy Braun) und J. N. Davids „Symphonie", sowie ein weiteres mit gedankenvollen, im Sinne von Brahms und Pfitzner romantischen Variationen von Paul Winter, mit neuen, sehr gesanglichen Orchesterliedern von Richard Würz (gesungen von Felicie Hüni-Mihacsek) und Ernst Schiffmanns phantasiereicher, ausdrucksberedter „Musik für Orgel und Streichorchester" (Orgel: Gustav Schoedel).

Besonders fesselnd war auch ein Konzert mit zeitgenössischer italienischer Musik, unter der Leitung von Alfredo Casella. Hier hörte man zuerst Ildebrando Pizettis „Concerto dell' estate", ein Werk, dessen Reiz ganz im Malerischen, in einer impressionistisch farbigen Klangtönung der in einer freien sinfonischen Weise entwickelten lyrischen Gedanken liegt. In reinerer Weise wahrt Malipieros „Elegische Sinfonie" den Charakter absoluter Musik. Als Herzstück dieses oft herb klingenden Werkes empfanden wir den edel und breit ausgesungenen, an die Würde des altklassischen Instrumentalstils gemahnenden langsamen (zweiten) Satz. Casella, der die beiden genannten Kompositionen sehr überzeugend darzustellen wußte, beendete das Konzert mit einem eigenen Werk, mit der farbigen, witzigen und sehr wirkungsvoll unter Auswertung volksmusikalischer Melodik und Rhythmik geformten Suite „La Giara"; die einem Tanzeinakter (nach Sirandello) entnommen ist.

Mit der Aufführung der viersätzigen Kantate „Von deutscher Art" von Hermann Erdlen hat sich der Nebensender Nürnberg für ein aus dem Geist unserer Tage geborenes Chorwerk eingesetzt. Ein erfolgreiches Streben nach schlichter Monumentalität und festlich-feierlicher Ausdruckshaltung, farbige Leuchtkraft des Klangbilds und ein blühendes, oft ekstatisch aufflammendes Gesangsmelos — aus solchen Wesenszügen bestimmt sich die Eigenart und der Wert des kräftigen, lebenbejahenden Werkes, dem Verse von Gustav Schüler zugrunde liegen. Vom Inhalt sagen schon die Überschriften der einzelnen Teile Entscheidendes aus, z. B. „Auf in den Tag, ans Werk die Hand!" oder „Tut euch Freude an, das Leben ist ein Fest!" Die Wiedergabe vermittelte unter Willy Eschers Leitung (mit Marius Andersen und Henriette Klink-Schneider als Solisten) einen vorzüglichen, klaren Eindruck von diesem Werk. Gleichfalls aus Nürnberg und unter der gleichen musikalischen Führung hörten wir mit Freude eine sehr wohlgelungene Aufführung von Beethovens „Chorfantasie", an der das NS-Frankenorchester, der Esche-Chor und der treffliche Pianist Michael Rubasch beteiligt waren.

Nicht vergessen sei in dieser Reihe endlich auch das von München übernommene Konzert der Wiener Sinfoniker unter Oswald Kabastas Leitung, das dem Schaffen Franz Schmidts gewidmet war. Schon früher war hier die 1. Sinfonie und das erste Streichquartett des österreichischen Meisters erklungen, nun folgte das Praeludium und die Fuge in D für Orgel sowie die 1933 entstandene 4. Sinfonie. Das genannte, von Franz Schütz einprägsam vorgetragene — Orgelwerk ist ein Stück bester süddeutscher Kirchenmusik; klar im Melos, klar in der harmonischen Entwicklung, aufleuchtend im Ausdruck wie ein Pfingsthymnus! Noch bedeutsamer wirkte dann freilich die Sinfonie (in D). Bewunderswert ist hier allein schon die bei aller Breite der Entwicklungen gewahrte und spürbare Dichtigkeit und Logik des kompositionellen Geschehens. Den Höhepunkt der vom ersten Takt an ergreifenden Schöpfung bildet das Adagio. (Näheres über dieses große Werk sagte uns schon C. Schneider im Januarheft 1938 dieser Zeitschrift.)

Aus den Vortragsfolgen der Kammermusikstunden mag zunächst das erquickende E-dur-Klavierquartett von Alfred Lorenz genannt sein, für das Melanie Michaelis, Regina Engelschalk, Helene Reichel und Carl Bergner ihr Können und viel musikantische Spielfreudigkeit einsetzten. Eigentlich ist es bedauerlich, daß erst der 70. Geburtstag des bekannten Wagnerforschers kommen mußte, damit wir auch etwas von seinem tondichterischen Schaffen kennen lernen durften! Das Quartett fesselt in allen Sätzen durch sichere Formprägung, blühende Klanglichkeit, romantische Schwungkraft und Wärme des Ausdrucks und Klarheit der thematischen Gedanken.

Nachhaltige Eindrücke dankte man auch einer dem Schaffen Wolfgang von Bartels' gewidmeten Sendung. Sie brachte, gut gestaltet von El. Waldenau und Anton Gruberbauer, einige seiner rein und echt empfundenen, keineswegs nur äußerlich an das altdeutsche Volkslied anknüpfenden „Lieder nach altdeutschen Texten" sowie die e-moll-Violinsonate, die uns den Urmusikanten Bartels freilich von einer herberen Seite zeigt. Weithin herrscht hier die Freude an einem improvisatorisch freien kontrapunktischen „Spiel" und am Nutzen immer neuer motorischer Antriebe. Die Empfindung fühlt sich am stärksten und unmittelbarsten vom langsamen Mittelteil der Sonate angesprochen. Eine hervorragende Wiedergabe des anspruchsvollen Stücks dankte man Edith v. Voigtländer und Emmy Braun.

Erfreulich und bemerkenswert war die Einsatzbereitschaft des Streichquartetts und des Mädelchors der Rundfunkspielschar 5 für einige schlichte Lied- und Kammermusikwerke Armin Knabs. Für neue Schöpfungen junger fremdländischer Komponisten traten das ausgezeichnete Walter-Quartett und der bekannte Münchener Pianist Udo Dammert ein. Man hörte hier eine interessante, durch romantische slawische Züge besonders anziehende Folge von Novelletten

für Streichquartett und Klavier von M. G. Andrico (Rumänien); dann etwas primitiver anmutende, trockene Klavierstückchen des Japaners Matsudaira, ein paar kräftig bewegte „Skizzen" des gleichfalls aus Japan stammenden Bunya Koeh, und einige impressionistische „Straßenszenen" des Spaniers Mompou; zuletzt — als wertvollste Gabe — ein sehr lebensvoll durchgestaltetes „Concertino im alten Stil" von Boris Papandopulos (Jugoslawien).

In ähnlicher Weise durcheilten die Pianisten Kusche und Schmidmeier „auf zwei Flügeln" die Lande. Sie fanden diesmal das beste in ihrer deutschen Heimat, in Georg Schumanns „Variationen und Fuge" über ein Thema von Beethoven. Nicht ohne Stimmungsreiz, nur viel zu breit entwickelt war auch des Amerikaners Harry Farjeons „Rhapsodie"; erheblich schwächer die gefällige, farbige Maskenball-Suite des Finnen Palmgreen.

Schließlich sei noch an die Gedenkstunde für den einstigen, begabten „Scharfrichter" - Komponisten Hannes Ruch erinnert, dann an ein Münchner Komponisten-Konzert mit Klaviermusik von C. Bresgen und R. v. Mojsisovics sowie mit Liedern von Karl Pottgießer, endlich noch an das vortreffliche Spiel des Sudeten-Trios (Müller — Neumann — Günthert) und an Lukas Böttchers Klarinetten-Fantasie „Einsamer Wanderer", mit der uns Gustav Steinkamp bekannt machte.

Des deutschen Opernschaffens gedachte der Reichssender München in den vergangenen Wochen mit einigen bedeutsamen Übertragungen aus Wien („Lohengrin" aus Anlaß der Reichstheater-Festwoche), aus Nürnberg („Meistersinger"), aus München („Ariadne"), aus Bayreuth („Walküre") und aus Salzburg („Figaros Hochzeit" in italienischer Sprache). Eine Übertragung der jüngst uraufgeführten Richard Strauß-Oper „Friedenstag" aus dem Münchner Nationaltheater steht noch bevor.

Festlichen Höhepunkt der Vortragsfolgen im Juli bedeuteten die Konzerte, die am Tage der deutschen Kunst von den Wiener und Berliner Philharmonikern, von der Sächsischen Staatskapelle Dresden und von Männergesang-Vereinen Köln und Wien geboten wurden und den Hörer gleicherweise durch die Auswahl der gespielten Werke wie durch die Schönheit der Wiedergaben lebhaft fesselten. Dr. Anton Würz.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE NACHRICHTEN

Zur Förderung der Laienmusikpflege auf dem Lande und in kleineren Städten haben die Reichsmusikkammer und der Deutsche Gemeindetag eine Vereinbarung über den Einsatz von Gemeindekapellen abgeschlossen. Nach dieser Regelung, deren Einführung allen Gemeinden bis zu zwanzigtausend Einwohnern empfohlen wird, kann einer im Gemeindegebiet ansässigen, leistungsfähigen Laienmusikvereinigung die Bezeichnung Gemeinde- oder Stadtkapelle verliehen werden, wenn das örtliche Musikbedürfnis nicht durch eine in der Umgebung bestehende Berufs- oder Lehrlingskapelle befriedigt wird. Über die Ernennung zur Gemeindekapelle, die durch den Bürgermeister im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer erfolgt, wird der betreffenden Vereinigung eine Urkunde ausgestellt. Die neue Einrichtung ermöglicht es, im Dienst der Partei, des Staates und der Gemeinde ehrenamtlich und gemeinnützig geleistete Volksmusikarbeit in aller Form anzuerkennen und den in Frage kommenden Kapellen für ihre weitere kulturelle Entwicklung eine festere Grundlage zu geben. Es ist zu erwarten, daß diese begrüßenswerte Maßnahme der gemeindlichen Selbstverwaltung die volkstümliche Musikpflege auf dem Lande und in der Kleinstadt in fruchtbarer Weise anregt und belebt.

Der Reichsminister des Innern hat durch Erlaß folgendes verfügt: „Auf den Antrag vom 24. Juni 1938 erkenne ich im Einvernehmen mit dem Herrn Reichsminister der Finanzen und dem Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Veranstaltungen der Reichsmusikkammer (Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik) und ihrer Untergliederungen aus Anlaß des am 15. November 1938 stattfindenden „Tages der deutschen Hausmusik" im Interesse der Kunstpflege als gemeinnützig im Sinne der Bestimmungen über die Vergnügungssteuer vom 7. Juni 1933 an, soweit bei diesen Veranstaltungen ein Reinertrag nicht erzielt wird, sondern Eintrittsgelder lediglich in der zur Deckung der Unkosten erforderlichen Höhe erhoben werden. Die Anerkennung gilt nur für den Tag der deutschen Hausmusik 1938. Ausgeschlossen von der Anerkennung sind alle Veranstaltungen geselliger Art oder solche, bei denen geraucht oder getanzt wird oder gleichzeitig Getränke oder Speisen gegen Entgelt verabfolgt werden."

Der Präsident der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung hat folgende Anweisung betreffend Ausdehnung der Tätigkeit der gewerbsmäßigen Konzertvermittler auf das Land Österreich erlassen: „Die gewerbsmäßigen Arbeitsvermittler (Bühnenvermittler, Artistenvermittler und Konzertvermittler) werden nach dem Gesetz über Arbeitsvermittlung, Berufsberatung und Lehrstellenvermittlung vom 5. November 1935 angewiesen, vor der etwaigen Errichtung von Zweig- oder Nebenstellen im Lande Österreich die vor-

# NEUERSCHEINUNGEN

## KLAVIER ZU 2 HÄNDEN

Nr.

**Bach, Joh. Seb.:** Die Kunst der Fuge. Nach der Original-Ausgabe unter Mitteilung der Abweichungen des Berliner Autographs neu geordnet und herausgegeben *(H. Husmann)* Mk.

2694 1. Abteilung: Fugen u. Kanons für Klavier . . 4-5 3.60
2692 2. Abteilung: Fugen für Orgel . . . . . . . . 4 1.50
2690 3. Abteilung: Fugen für 2 Klaviere . . . 4 1.50
2695 — — 1.-3. Abteilung komplett . . . . . . . 4-5 5.—

Nr.

2696 **Frey, Martin:** Komm mit mir ans Klavier (Anleitung zum Klavierspielen) Mit farbigem Umschlag . . . . . . . . . . . . . . . 1-2 Mk. 2.—

2697 **Frey, Martin:** Vorübungen und Studien für das polyphone Spiel einer Hand 3-5 Mk. 1.50

## 2 KLAVIERE ZU 4 HÄNDEN

Nr.

(Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich)

98 **Bach, Joh. Seb.:** Klavierkonzert D dur (Brandenburgisches Konzert Nr. 5) mit unterlegtem II. Klavier als Ersatz des Orchesters *(Br. Hinze-Reinhold)* . . . . . . . . . . . . . . . . 5 Mk. 2.40

108 **Bach, Joh. Seb.:** Klavierkonzert f moll mit unterlegtem II. Klavier als Ersatz der Orchesterbegleitung *(Br. Hinze-Reinhold)* . . 5 Mk. 2.—

2693 **Bach, Joh. Seb.:** Klavierkonzert D dur mit unterlegtem II. Klavier als Ersatz des Orchesters *(W. Eickemeyer)* . . . . . . . . . . 4-5 Mk. 2.—

Nr.

(Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich)

92 **Bach, Joh. Chrn.:** Op. 7 Nr. 6. Klavierkonzert G dur mit unterlegtem II. Klavier als Ersatz des Orchesters *(W. Eickemeyer)* . 4 Mk. 2.—

2698 **Schubert:** Op. 107. Rondo A dur (Grand Rondeau) auf 2 Klaviere übertragen *(Bruno Hinze-Reinhold)* . . . . . . . . . . . . . . . . . 3-4 Mk. 2.—

2699 **Schubert:** Op. 144. „Lebensstürme" (Allegro) auf 2 Klaviere übertragen *(Br. Hinze-Reinhold)* . . . . . . . . . . . . . . . . . . 4 Mk. 2.—

2685 **Schubert:** Op. 51 Nr. 1. Militärmarsch D dur auf 2 Klaviere übertragen *(Hans Immetsberger)* . . . . . . . . . . . . . . . 3—4 Mk. 1.50

## MUSIKBÜCHER

2700 **Peter Purzelbaum:** Musikalische Anekdoten . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . In Vorbereitung

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

herige Zustimmung des Präsidenten der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung einzuholen."

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Für die im nächsten Jahre stattfindenden Reichsmusiktage sind Einsendungen unter der Bezeichnung „Reichsmusiktage 1939" in der Zeit vom 1. August bis 31. Oktober d. J. an die Reichsmusikkammer, Fachschaft Komponisten, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19, zu richten. Es können Werke jeder Gattung eingesandt werden, also Sinfonien, Instrumentalkonzerte, Chorwerke, Kammermusik einschließlich Lieder, sowie Opern. Die Einsendungen können nur durch die Komponisten selbst erfolgen oder in deren Auftrag durch ihren jeweiligen Verleger.

Aus Bayreuth kommt die Nachricht, daß die Bayreuther Festspiele künftig jeden Sommer durchgeführt werden sollen, um dem gesteigerten Zustrom, der aus der Erschließung neuer Besucherkreise erwuchs, gerecht werden zu können. Für nächstes Jahr ist eine Neueinstudierung des „Fliegenden Holländer" vorgesehen.

Josef Reiter zu Ehren, der von 1908 bis 1911 Direktor des Salzburger Mozarteums war, kommt als Abschluß der Salzburger Festspiele sein in dieser Stadt 1927 uraufgeführtes Lieblingswerk „Auferstehungsmesse" zur festlichen Aufführung. Für diese Aufführung wurden der Wiener Staatsopernchor, die Konzertsängerinnen Maria Gehmacher und Maria Ocherbauer und Staatsopernsänger Hermann Gallos gewonnen.

Die Sommerfestspiele der Sächsischen Staatsoper Dresden wurden soeben mit einer Aufführung der „Hochzeit des Figaro" eröffnet. Es folgen in diesem festlichen Rahmen: „Der Rosenkavalier", „Aida", „Die Zauberflöte", „Tannhäuser", „Othello", „Elektra" und „Die Meistersinger von Nürnberg".

Kirchenmusikdirektor Prof. Friedrich Högner leitete im Sommer einen Chorleiterkurs in Franken.

Anläßlich des Richard Wagner-Festjahres veranstaltete Alfred Pellegrini im großen Kursaal von Bad Steben eine Wagner-Gedenkfeier.

Den diesjährigen zahlreichen sommerlichen Festveranstaltungen reiht sich ein kleines Fest „Bamberger Sommerfesttage" in den letzten Augusttagen würdig an, bei dem Adelheid Kroeber-Düsseldorf mit Emma Neupert-Bamberg, Hilde Großmann-Ansbach, Tilla Schlieper-Recklinghausen und dem Bamberger Streichquintett unter Konzertmeister Schürer Joh. Seb. Bach und andere Meister des Barock auf alten Instrumenten spielte.

Die diesjährige Niederdeutsche Tagung der Vereinigung „Niederdeutsches Hamburg", die Niederdeutsches Volkstum in Lied und Tanz lebendig werden ließ, fand am 27. und 28. August statt.

Die wegen der Abstimmung in Österreich seinerzeit verschobene Musikwoche im Gau Magdeburg-Anhalt ist nunmehr auf die Zeit vom 24. September bis 1. Oktober festgelegt. Vorgesehen ist u. a. ein Gastkonzert der Wiener Philharmoniker unter Hans Knappertsbusch, ein Festkonzert in Köthen und Dessau unter Leitung von Prof. Dr. Paul Graener und Dr. Heinz Drewes.

Auf Anregung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda findet vom 9. bis 16. Oktober in Frankfurt/M. ein „Internationaler Kongreß für Singen und Sprechen" statt, der alle Künstler, Wissenschaftler und Techniker, die sich forschend, lehrend und lernend mit dem künstlerischen Singen und Sprechen beschäftigen, zusammenführen wird. Vorträge und Aussprachen sollen dies Arbeitsgebiet befruchten und fördern. Ein Arbeitsausschuß unter Leitung von Prof. Max Donisch wurde mit den vorbereitenden Geschäften betraut.

Die Reichsmusiktage der HJ finden in diesem Jahre vom 13.—16. Oktober statt. Den Musiktagen geht ein achttägiges Schulungslager voraus, das die Musikerzieher der HJ aus dem ganzen Reiche zur Arbeit vereinigt. Im Rahmen dieses Arbeitslagers bietet das Orchester des Reichssenders Leipzig ein Meisterkonzert für die HJ unter Leitung von GMD Hans Weisbach.

Wie verlautet, sollen die sommerlichen Haydn-Festtage in Bad Ems zu einer ständigen Einrichtung werden. Der Aufführungsplan für 1939 liegt bereits vor.

Einer Umfrage zufolge haben in diesem Sommer in etwa 50 Burgen und Schlössern sommerliche Konzerte stattgefunden. Zumeist handelt es sich dabei um historische, der jeweiligen Örtlichkeit angepaßte Veranstaltungen. Da und dort wurde aber auch bereits die neue Musik in den Festkreis mit einbezogen.

Die Opern-Freilichtspiele in der Arena zu Verona feiern in diesem Jahre ihr 25jähriges Bestehen.

Kopenhagen bereitet für die Zeit vom 3. bis 10. September ein Nordisches Musikfest vor, das je ein Orchester- und Kammermusik-Konzert vorwiegend zeitgenössischer Musik der Länder Dänemark, Island, Schweden, Norwegen und Finnland vorsieht.

Der Ständige Rat für Internationale Zusammenarbeit der Komponisten veranstaltet vom 20. bis 26. November in Brüssel ein Musikfest, das zwei große Sinfoniekonzerte, drei Kammermusiken, zwei Bühnenabende, davon einen in der kgl. Flämischen Oper zu Antwerpen und einen Oratorienabend umfassen wird.

Von deutscher Musik

Das Wagner-Buch unserer Zeit!

Band 55/57

**ERICH VALENTIN**

# Richard Wagner

Sinndeutung von Zeit und Werk

Mit 1 Bild, 286 Seiten

kart. Rm. 2.70, Ballonleinen Rm. 4.—

*

Aus ersten Urteilen:

Der großen Literatur über den Bayreuther Meister schließt sich dieses Buch als die vielleicht wichtigste Ergänzung an. Denn es stellt Richard Wagner mitten hinein in unsere Gegenwart, nicht nur als Musiker, sondern auch als politischen Kämpfer für den Zusammenschluß der gewaltsam getrennten Begriffe Volk und Nation.

Dr. Werner Schmidt
in den „Heidelberger Neueste Nachrichten".

Was Valentin mit seinem Werke wollte, ist ihm gelungen: den Musiker und Dichter Richard Wagner als einen Politiker zu zeigen, dessen „Zukunftsordnung" heute durch Adolf Hitler in Deutschland Wirklichkeit geworden ist, und dessen Schaffen von einer untrennbaren Einheit in seinen Schriften und Werken bestimmt war.

„National-Zeitung", Essen.

In der Fülle der Wagner-Literatur ragt das Buch in seiner zusammenfassenden Schau der ganzen Persönlichkeit Wagners voller Eindringlichkeit empor. Es will uns vor allem den politischen Menschen Wagner zeigen, der in unbändigem Freiheitsdrang unbeirrbar seinen Weg ging, und der die Fesseln der Gesinnungslosigkeit und des Zwiespaltes seines Jahrhunderts mutvoll zu sprengen versuchte.

„Nordschlesische Tageszeitung"

Vorrätig in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg

# Kammermusikwerke

**für den**

# Tag der Hausmusik

## ALFRED VON BECKERATH

**Musik für drei Instrumente**

2 Violinen und Violoncello oder Violine, Klarinette und Violoncello . . . . RM 1.80

Für dieses reizvolle, soeben erschienene Werk des jungen Münchener Komponisten ermöglichen Ad libitum-Stimmen für Bratsche und Kontrabaß und Austausch mit Flöte, Oboe und Fagott die mannigfachsten Variationen in der Besetzung.

## KURT BRÜGGEMANN

**Trio D-dur**

für Flöte, Violine und Viola . . . RM 2.50

„. . . Klangwirkung ganz entzückend . . . Für häusliches Musizieren und Rundfunk erscheint das Werk besonders geeignet . . . Eine Kostbarkeit kammermusikalischer Kleinkunst. . . ."

## ARMIN KNAB

**Suite im alten Stil**

für drei Streicher (Violine, Viola, Violoncello) — für chorische Besetzung (Kontrabaß ad lib.) . . . . . . . . . . . . . . RM 2.—

„. . . neuerliche Bereicherung . . ein Werk, das wir musizierfreudigen Streichergruppen aufs angelegentlichste empfehlen möchten . . ."

## GEORG PH. TELEMANN

**Konzert für Oboe und Flöte mit Klavier (Cembalo)**

Bearbeitet und herausgegeben von Georg Havemann . . . . . . . . . . RM 1.60

„. . . Flüssig, liebenswürdig, unproblematisch und echt musikantisch . . . gehört zu den dankbarsten Ensemblestücken . . . sehr zu empfehlende, wertvolle Bereicherung der Kammermusikliteratur für Holzblasinstrumente . ."

## JOSEPH HAYDN

**Drei Trios op. 32**

für Violine, Viola und Violoncello

Aufgefunden und für den Vortrag eingerichtet von Adolf Sandberger RM 2.20

„. . . Eine köstliche Gabe für die Hausmusik, um so mehr als diese Trios recht leicht ausführbar sind . . . als Hausmusiken wärmstens empfohlen . . ."

*Verlangen Sie Sonderprospekte über unsere zahlreichen Kammer- und Hausmusikwerke!*

*Bezug durch alle Musikalienhandlungen!*



**Henry Litolff's Verlag**
**Braunschweig**

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Wiener akademiſche Mozart-Gemeinde blickt in dieſem Jahre auf ein 25-jähriges Beſtehen zurück. Dieſer feſtliche Anlaß wurde gefeiert mit einem Kammermuſikabend im Palais Palffy und einer Abendmuſik im Mozart-Hof des Deutſchen Ritterordens unter Oswald Kabaſta mit Werken von Mozart.

Der Brünner Männergeſangverein, Brünner Schubertbund, Altbrünner Männergeſangverein, Wickenhauſergemeinde Geſangverein „Frohſinn“, Brünner Volksgeſangverein „Brünner Singgemeinde“ und Akademiſche Geſangverein „Markomannen“ haben ſich zur „Brünner Singgemeinde“ vereinigt, die ſich nun mit geſchloſſener Kraft der Chorſchulung, dem Volkslied- und Gemeinſchaftsſingen und der Volksmuſik widmet. Für dieſe Arbeit gliedert ſie ſich in zwei Gruppen: eine für Männerchor und eine für gemiſchten Chor. Geſamtleiter der Arbeitsgemeinſchaft iſt Prof. Dr. Alfons Nitſch, Leiter des Männergeſang-Volkschores Fritz Klement, des -Kunſtchores Franz Zuhal, des gemiſchten Chorgeſang-Volkschores Prof. Dr. Nitſch und Walter Tittor, des -Kunſtchores, Kinder- und Jugendchors Otto Hawran und Richard Walliſch.

Fünfzigjahrfeier der Salzburger Mozartgemeinde. Mozart, in Salzburg geboren, gehört dem ganzen deutſchen Volke, gehört der geſamten Kulturwelt an. Daher wurde am 20. September 1880 die internationale Stiftung „Mozarteum“ in Salzburg gegründet, als deren Hilfskörper die Mozartgemeinden über die ganze Welt verbreitet ſind, ſogar bis in Buenos Aires, Amarillo (Texas) und Medan (Sumatra). Den Kern des ganzen großen Gebäudes bildet die 1888 gegründete Salzburger Mozartgemeinde, die in den 50 Jahren ihres Beſtandes ihre zahlreichen Aufgaben gewiſſenhaft erfüllt hat. Mit Hilfe der Geldmittel, die von den Mozartgemeinden in der ganzen Welt aufgebracht und durch bedeutende Spenden von Gönnern vermehrt wurden, iſt ſchon viel geſchaffen worden: Die Erwerbung von Mozarts Geburtshaus, die Ausgeſtaltung des darin befindlichen Mozartmuſeums mit der einzigartigen theatergeſchichtlichen Ausſtellung, in der man in Dioramen die Inſzenierungen der Mozartopern im Laufe der Jahrzehnte ſehen kann, die Erhaltung des bekannten Zauberflötenhäuschens auf dem Kapuzinerberg in Salzburg, das einſt in einem der vielen Höfe des Freihauſes in Wien ſtand, die Betreuung aller ſonſtigen Gedenkſtätten des Meiſters, die Errichtung einer Mozartbücherei und endlich der Ausbau des Archivs durch Ankauf zahlreicher wertvoller Briefe und Notenhandſchriften Mozarts. All dies ſind die vornehmen Aufgaben der Mozartgemeinde, zu deren Erfüllung jedes Mitglied auch in der kleinſten Stadt ſein beſcheidenes Scherflein beiträgt. Wohl hat zur Zeit der Inflation die Mozartgemeinde ihr geſamtes Vermögen von K 260 000.— verloren, aber dieſer ſchwere Verluſt, unter dem ſie lange zu leiden hatte, iſt längſt wettgemacht. Eine engere Verbindung zwiſchen Salzburg und Augsburg, wo ſich das Geburtshaus von Mozarts Vater befindet, wurde in der jüngſten Zeit hergeſtellt; die Stadt Augsburg hat das Gebäude angekauft und zu einem Muſeum ausgeſtaltet. — Die Feſtlichkeiten anläßlich des 50jährigen Beſtandes, zu denen eine große Anzahl von in- und ausländiſchen Mitgliedern erſchienen war, wieſen ein ſehr reichhaltiges Programm auf. Im Mozarteum wurden die Feſtgäſte durch Zentralvorſteher Regierungsrat Prof. Huttary begrüßt, worauf unter der ſachkundigen Führung Sekretär Heidls die Beſichtigung der koſtbaren Mozartbriefe und Notenhandſchriften erfolgte. Im großen Saal konzertierte Prof. Franz Sauer, der Salzburger Domorganiſt, auf der mächtigen Orgel. Der Abend vereinigte die Feſtgäſte zu einer glanzvollen Aufführung von „Figaros Hochzeit“. Am nächſten Vormittag fand eine ſtimmungsvolle Feier in Mozarts Geburtshaus ſtatt, wo die Münchener Konzertpianiſtin Julia Menz zwei Werke Mozarts auf ſeinem wohlerhaltenen Hammerklavier vorführte. Beſonders viel Anregungen bot den Feſtgäſten eine Führung durch die theatergeſchichtliche Abteilung. Den Nachmittag verbrachten die Feſtteilnehmer als Gäſte der Stadt Salzburg in Schloß und Park Hellbrunn. Der Abend brachte dann im dichtbeſetzten Wiener-Saal des Mozarteums das Jubiläumskonzert. Nach einleitenden Worten von Salzburger und Augsburger Perſönlichkeiten wurde wertvolle Kammermuſik von Mozart, Vivaldi und Haydn geboten. Am meiſten ergriffen zeigten ſich die Feſtgäſte von der Aufführung von Mozarts gewaltiger c-moll-Meſſe in der Stiftskirche zu St. Peter, an jener geweihten Stätte, an der Mozart das Werk 1783 perſönlich zur Uraufführung gebracht hatte. Mozarteumsorcheſter, Wiener Staatsopernchor und die Soliſten (Felicie Hüni-Mihacsek, Helene Viertaler, Julius Patzak und Georg Hann), ſowie Domorganiſt Profeſſor Franz Sauer, leiſteten unter der ausgezeichneten Stabführung des Münchener Staatsopernkapellmeiſters Meinhard von Zallinger Hervorragendes und geſtalteten das Kunſtwerk den Zuhörern zu einem tiefen Erlebnis. Die Salzburger Feſttage haben nicht nur die Vertreter der beiden Mozartſtädte Salzburg und Augsburg, ſondern auch alle in- und ausländiſchen Mozartverehrer im Zeichen des großen Genius brüderlich vereint.

Prof. Karl Brachtel, Troppau.



Der Sinn
Mitgliedschaft
4200 Erntekindergärten betreuen die Kinder schaffender Mütter. 4043 Dauerkindergärten der NSV sorgen für das deutsche Kind.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Schulmusikabteilung der Hochschule für Musik in Köln führte zur Pflege der musikalischen Gemeinschaftsarbeit der studentischen Jugend auf der Burg Blankenheim in der Eifel eine Musikwoche durch, die gleichzeitig als wertvolle musikalische Grenzlandarbeit zu werten ist. An größeren Werken führten die jungen Musiker unter Leitung von Prof. Dietrich Stoverock „Das grausame Kalb" von Neuber (16. Jahrhundert) und „Die Zaubergeige" von Plachetta im Rosenhof der Burg auf. Ferner vermittelte ein Konzert im Rittersaal der zahlreich erschienenen Eifeler Bevölkerung alte Madrigale, Spielmusiken und neue Volksliedbearbeitungen.

Die Reichsstudentenführung führte in der Zeit vom 21. August bis 1. September unter Leitung des Musikreferenten der RSF Rolf Schroth auf Schloß Kleßheim bei Salzburg das 4. Reichsmusiklager durch, zu dem sämtliche Studentenführer mit ihren Mitarbeitern einberufen sind. Anschließend an das Lager fährt die Lagergemeinschaft zum Reichsparteitag nach Nürnberg und wird mit einem aus den Lagerteilnehmern zusammengestellten Chor und Orchester die Ausgestaltung der Kundgebung der Reichsstudentenführung in Nürnberg durchführen.

Das Bayer. Staatskonservatorium der Musik in Würzburg (Leitung: Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher), legt soeben ihren 63. Jahresbericht vor, der einen Überblick über die zahlreichen Konzerte und öffentlichen Schüleraufführungen der Anstalt im abgelaufenen Unterrichtsjahr gibt, und von der besonderen Aufmerksamkeit, mit der sich die Schule der Pflege des Orchesternachwuchses in ihrer Orchesterschule widmet, schönstes Zeugnis ablegt. Besonders verdienstvoll ist die Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele" von Hans Pfitzner und des „Requiems" von W. A. Mozart, eine Festaufführung von Verdis „Maskenball" und die Teilnahme an den Veranstaltungen des 17. Mozartfestes. Aus der Verteilung der Schüler auf die einzelnen Lehrfächer interessiert besonders, daß sich 228 Schüler dem Klavier-, 105 dem Violin- und 30 dem Violoncell-Studium widmeten, während 146 Schüler die Orchesterschule besuchten. Die Reifeprüfung absolvierten 8, die Schlußprüfung im Seminar für Musikerziehung 23, und die Prüfung für das Lehramt der Musik 15 Schüler. 24 Schüler konnten bereits festen Stellungen zugeführt werden.

Die Städtische Hochschule für Musik und Theater in Mannheim, die zum Herbst in das neue Gebäude einzieht, überreicht soeben ihre neue Hochschulordnung. Die Anstalt bietet in instrumentalen und vokalen Ausbildungsklassen, in ihrer Kompositions- und Musiktheorieklasse, dem Seminar für Musikerzieher, der Orchester-, Chor-, Dirigenten-, Opern- und Schauspielschule eine vollständige fachliche Ausbildung auf allen Gebieten der Musik und der darstellenden Kunst bis zur künstlerischen Reife.

Unter Leitung des Weimarer Hochschuldirektors Prof. Dr. Felix Oberborbeck fand kürzlich in der Grenzlandhochschule Heimgarten in Neiße ein Gemeinschaftslager für Musik statt, das 110 Teilnehmer aus den verschiedensten Musikerberufen zu gemeinsamer Musikpflege zusammenführte.

Auf eine Einladung des finnischen Frauenverbandes für Körpererziehung unternahmen 10 Studierende des Seminars für rhythmische Erziehung der Essener Folkwangschulen eine Finnlandfahrt und beteiligten sich mit 4 Vorführungen an den Gymnastikfestspielen in Helsinki vom 16. bis 21. Juni, wie auch an der anschließenden Tagung des nordischen Gymnastikbundes im Sportlager Vierumäki. Die Leitung der Vorführungen lag in Händen von Frau Elfriede Feudel-Essen.

## KIRCHE UND SCHULE

Die Organistin Frieda Mickel-Suck widmete kürzlich eine ihrer Abendfeierstunden in der Kirche St. Nicolai in Mühlhausen/Th. dem Schaffen Hermann Simons, dessen liturgische Feiergestaltung „Mitte des Lebens" den Abend füllte. In einer weiteren geistlichen Feierstunde vermittelte sie Werke von Andreas Köhler-Bochum, Paul Krause-Dresden, Hermann Simon und Max Reger. Die Organistin erhielt vom Außenamt der Deutschen Evangelischen Kirche zu Berlin den ehrenvollen Auftrag in den Sommerwochen das Organistenamt an St. Christophorus in Bad Gastein, dem vielbesuchten österreichischen Kurort, zu übernehmen.

KMD Gerard Bunk-Dortmund machte in seinen Orgelfeierstunden in der Reinoldikirche zu Dortmund mit neuen Orgelwerken von Walter Drwenski (Fuge über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" aus Werk 23), Otto Heinermann (Elegie a-moll), Paul Krause (Neun Stücke aus den „Musikaletten" Werk 45), Flor Peeters (Elegie d-moll Werk 38, Symphonische Fantasie fis-moll Werk 13), Georg Nellius (Orgelkonzert g-moll Werk 69), Koos van de Griend (Fantasie und Fuge) bekannt.

Zu einer besonderen Feierstunde wurde für alle Hörer ein Orgelabend von Landeskirchenmusikdirektor Prof. Friedrich Högner auf der Schnitger-Orgel der Eosanderkapelle zu Berlin. Meisterhände vermittelten Meisterkunst von Prätorius über Pachelbel bis zu J. S. Bach.

Von Paul Krause hörte man Orgelwerke in der Kreuzkirche zu Dresden (Rud. Lachmann), in der Regler-Kirche zu Erfurt (Artur Kalkoff), in der Andreaskirche zu Leipzig (Georg Winkler) und in der Jakobikirche zu Stollberg/Erzgeb. (Hans Rammig).

## Die Konzertveranstaltungen der Stadt Essen

Gesamtleitung:
**Albert Bittner,** Städtischer Musikdirektor

### 8 Orchester- und Chorkonzerte in der Vormiete

**27. 9. 38** Solistin: Maria Neuß (Violine). Georg Friedrich Händel: Concerto grosso d-moll. W. A. Mozart: Violinkonzert A-dur. Anton Bruckner: 7. Symphonie E-dur.

**18. 10. 38** Solist: Prof. Alfred Hoehn (Klavier). Henk Badings: Heroische Ouvertüre, Urauffg. Rod. v. Mojsisowics: 6. Symphonie (in einem Satz), Urauff. Johs. Brahms: Klavierkonzert d-moll. Max Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart.

**22. 11. 38** Solist: Gaspar Cassadò (Violincello). Theodor Berger: „Pulsende Natur" (letzter Satz a. d. Natursinfonie „Elemente") Urauffg. Hans Pfitzner: Konzert für Violoncello und Orchester*). C. M. v. Weber-G. Cassadò: Konzert für Violoncello und Orchester*). L. v. Beethoven: 6. Symphonie F-dur (Pastorale)

**6. 12. 38** Solisten: Kammersängerin Amalie Merz-Tunner (Sopran). Hildegard Hennecke (Alt). G. B. Pergolesi: Stabat mater*). Heinz Schubert: Verkündigung*) Peter Cornelius: Das große Domine*). Mitwirkend: Der Städt. Musikverein u. Damen des Opernchores.

**3. 1. 39** Solistin: Kammersängerin Erna Berger (Koloratursopran). Muzio Clementi: Symphonie D-dur*). W. A. Mozart: Zwei Koloratur-Arien. Rich. Strauß: „Till Eulenspiegels lustige Streiche"*). Rich. Strauß: Arie der Zerbinetta aus „Ariadne auf Naxos". Winfried Zillig: Tanzsymphonie

**28. 2. 39** Solist: Prof. Winfried Wolf (Klavier). Winfried Wolf: Variationen über ein Thema von Poglieti*). W. A. Mozart: Klavierkonzert Es-dur. L. v. Beethoven: 7 Symphonie A-dur

**14. 3. 39** Solisten: Ginette Neveu (Violine) Kurt Atterberg: Ballade und Passacaglia*). Edouard Lalo: Violinkonzert. Maurice Ravel: Tzigane für Violine und Orchester. Johs. Brahms: 2. Symphonie D-dur

**25. 4. 39** Hans Pfitzner-Feier (anläßl. d. 70. Geburtstages des Meisters). Vorrede: Prof. Dr. W. Korte, Münster i. W. Hans Pfitzner „Von Deutscher Seele", Romantische Kantate. Solisten: Milli Engelmann-Gillrath (Sopran), Lore Fischer (Alt). Kammersänger Walter Ludwig (Tenor). Karl-Oskar Dittmer (Bariton). Mitwirkende: Der Städtische Musikverein.

### 8 Kammerkonzerte in 2 Vormiet-Reihen

REIHE A.

**9. 10. 38** Das Peter-Quartett

**27. 11. 38** Das Mozart-Quartett Salzburg

**15. 1. 39** Kammerorchesterkonzert. Solist:. Arno Erfurth (Klavier). Alfr. Kunze Violine). Fritz Bühling (Cello)

**5. 3. 39** Das Folkwang-Quartett

REIHE B.

**23. 10. 38** Das „Claudio Arrau-Trio"

**11. 12. 38** Das Häusler-Quartett, Bochum

**12. 2. 39** Das Strub-Quartett

**26. 3. 39** Kammerorchesterkonzert. Solistin: Lilia d'Albore (Violine)

### Sonderkonzerte

Saalbau, Großer Saal

**4. 11. 38** Klavierabend: Alfred Cortot (Paris)

**9. 11. 38.** Beethoven-Abend. Sol. Gg. Stieglitz (Klav.)

**16. 11. 38** Orgelfeierstunde unter Mitwirkung des Schubertbundes Essen (Leitung: Peter Jansen). Solist: Ernst Kaller (Orgel)

**2. 4. 39** (Palmsonntag) Joh. Seb. Bach: Die Matthäus-Passion. Solisten: Susanne Horn-Stoll (Sopran). Gertrud Freimuth (Alt). Heinz Marten (Evangelist). Hans Friedrich Meyer (Jesus)

*) Zum 1. Male in Essen

# BADEN - BADEN

Konzertwinter 1938/39

## Die Zykluskonzerte

Dirigent: GMD Gotth. E. Lessing

**1. Konzert: 22. September**
**Solist: Karl Weiß, Dresden**
JOSEF MESSNER: Sinfonische Festmusik*)
JOH. BRAHMS: Klavierkonzert B-dur
JOH. BRAHMS: 2. Sinfonie D-dur

**2. Konzert: 6. Oktober**
**Solist: Prof. Ludw. Hölscher, Berlin**
FR. DELIUS: In einem Sommergarten*)
R. SCHUMANN: Cellokonzert
MAX REGER: Hillervariationen

**3. Konzert: 17. November**
**Solist: Emil von Telmanyi, Budapest**
THEODOR BERGER: Malinconia*)
K. SZYMANOWSKY: 2. Violinkonzert*)
P. J. TSCHAIKOWSKY: 6. Sinfonie h-moll („Pathétique")

**4. Konzert: 1. Dezember**
**Solist: W. Ludwig, Berlin (Tenor)**
MAX TRAPP: Notturno*) Lieder und Arien mit Orchester
JEAN SIBELIUS: 1. Sinfonie e-moll

**5. Konzert: 5. Januar**
**Solist: Claudio Arrau, Berlin**
RICHARD STRAUSS: Macbeth*)
S. RACHMANINOFF: 3. Klavierkonzert d-moll*)
R. SCHUMANN: 4. Sinfonie d-moll

**6. Konzert: 26. Januar**
**Solistin: Gioconda de Vito, Rom**
DOM. SCARLATTI: Suite aus dem Ballett „Les femmes de bonne humeur"*)
W. A. MOZART: Violinkonzert G-dur
VITALI-RESPIGHI: Ciaconna für Violine und Orchester*)
L. VAN BEETHOVEN: 7. Sinfonie A-dur

**7. Konzert: 9. Februar**
RICHARD WAGNER: Eine Faust-Ouvertüre
ANTON BRUCKNER: 4. Sinfonie Es-dur „Romantische" (Urfassung)*)

**8. Konzert: 9. März**
**Solisten:**
**Lea Piltti, Weimar**
**Helene Maas-Pesch, Düsseldorf**
**Marius Andersen, München**
**Rudolf Watzke, Berlin**
JOH. SEB. BACH: Brandenburgisches Konzert Nr. 4
L. VAN BEETHOVEN: 9. Sinfonie d-moll

*) Erstaufführung

Ausführliche Prospekte durch die
**Bäder- und Kurverwaltung**
Abteilung Musik, Augustaplatz 1

## PERSÖNLICHES

Der erste Kapellmeister des Nationaltheaters Mannheim Dr. Ernst Cremer wurde zum Musikbeauftragten der Stadt Mannheim ernannt.

Prof. Clemens Schmalstich ist unter Berufung in das Beamtenverhältnis zum Professor an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin ernannt worden.

Der Intendant des Stadttheaters in Oberhausen Curt Gerdes wurde in gleicher Eigenschaft an das Stadttheater Bremen berufen.

Wilhelm Brückner-Rüggeberg-Freiburg i. Br. und KM Alfred Schmidt-Berlin wurden als Dirigenten an die Hamburgische Staatsoper verpflichtet.

Der Pforzheimer Pianist Hermann Drews wurde als Professor an die Staatliche Hochschule für Musik in Köln berufen.

### *Geburtstage.*

Am 21. Juli feierte Carl Maria Cornelius, der Sohn des Dichterkomponisten, seinen 70. Geburtstag (vgl. hiezu S. 1002).

Der Kgl. Musikdirektor, Domorganist und Komponist Josef Schmid feierte in geistiger und körperlicher Rüstigkeit in seiner Vaterstadt München am 30. August den 70. Geburtstag. Er war Meisterschüler von Josef v. Rheinberger an der Akademie der Tonkunst, absolvierte mit Staatsauszeichnung und wurde hierauf Stadtpfarrorganist bei Hl. Geist in München. In raschem Aufstieg, als geborener Begleiter aller prominenten Künstler, wie auch als Orgelinterpret, ebenso Chordirigent des Akademischen Gesangvereins „Liederhort", des „Kaim-Chors" und Begründer der „Münchener Madrigalvereinigung", wurde er 1901 mit dem Amt des Domorganisten in München betraut; 1918 wurde er zum Musikdirektor ernannt, ebenso als erster Organist der Tonhalle. Auch als Komponist zahlreicher kirchlicher und weltlicher Werke hat sein Name guten Klang. Er schuf vorwiegend kirchliche Musik größten Stils, u. a. das große „Stabat mater", das „Te deum", hundert weltliche Lieder, kirchliche Chöre bis zu 20 Stimmen, Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischte Chöre; daneben auch Kammermusik, 2 Opern: „Die Schildbürger" und „Die goldene Hand"; Orgelwerke, Harfensolis und Duos; „Bläserserenade", Divertimento und vollendete soeben die in größtem Ausmaße komponierte noch unveröffentlichte Musik zu Dantes „Comedia" in sechs großen symphonischen Sätzen für Soli, dreifachen Chor, großes Orchester und Orgel. Im Präludieren und Improvisieren steht Josef Schmid an erster Stelle; als Komponist auf der Linie „Bruckner".

KM Friedrich Rein.

Seinen 50. Geburtstag konnte am 20. August der Münchener Komponist Paul Seyboth begehen. Der Jubilar hat als Wunderkind begonnen; als dreizehnjähriger Knabe hat er, der Schüler seines Vaters, des württembergischen Hof- und Kammermusikers Wilhelm Seyboth, als Violinvirtuose mit dem Vortrag Bachscher, Mozartscher und Bruchscher Violinkonzerte Bewunderung erregt. Einige Jahre später erblühte ihm bei einem Kompositionswettbewerb in Frankfurt a. M. der Mozartpreis. Seitdem hat Seyboth, jedem lauten Betrieb abhold, vor allem die stillen Bezirke der Musik gepflegt, das Lied, die Kammermusik, Instrumentalwerke, die neben ihrem reifen technischen Können Kunde von einer eigenen inneren Welt geben, die es stets verschmäht hat, den Mantel nach dem Wind der Mode zu hängen. Ebendeswegen müßte man sich des aufrechten Mannes und Künstlers erinnern und seine Werke in regerem Maße pflegen als dies bisher geschehen.

Dr. W. Z.

### *Todesfälle.*

† Alfred Steinitzer. Seinem Bruder Max, dem bekannten Leipziger Musikschriftsteller, ist Alfred Steinitzer am 10. August 1938 im Tode gefolgt. Ist der Verstorbene, der ursprünglich Artillerieoffizier war, auch hauptsächlich als alpiner Schriftsteller, Kulturhistoriker und Kenner der italienischen Kunst hervorgetreten, so galt seine innerste Neigung doch der Musik, der er bis zu seinem Tode mit wahrhaft jugendlicher Begeisterungsfähigkeit anhing. Er vertrat eine Zeitlang das Musikreferat einer Münchener Tageszeitung und hat einige tiefschürfende Aufsätze über „Mozart in München", über Richard Wagners Musikdramen sowie über Richard Strauß geschrieben, da er gleich seinem Bruder früh von der überragenden Bedeutung dieses Meisters überzeugt war. Ein seltsames Geschick hat es nun gefügt, daß die Uraufführung des Straußschen „Friedenstages" zum letzten Theaterbesuch des Dahingeschiedenen, der seit vielen Jahren Stammgast in der Münchener Oper war, geworden ist.

Dr. W. Z.

† Paul Heinrich Gehly, der langjährige Leiter der Abteilung Kunst am Reichssender Köln am 8. August an den Folgen einer Blutvergiftung im Alter von erst 34 Jahren.

† der bekannte englische Komponist und Dirigent Sir Landon Ronald am 13. August.

† in St. Gallen der aus Dresden gebürtige geschätzte Kirchenmusiker und Pädagoge Paul Fuhrmann im 79. Lebensjahre.

## BÜHNE

Die Berliner Volksoper eröffnet die Spielzeit mit einer Neueinstudierung der „Zauberflöte" unter GMD Erich Orthmann.

GMD Erich Böhlke hat die Ur-Aufführung der neuen Oper von Ludwig Roselius „Gudrun" für die Städtischen Bühnen Magdeburg erworben. Zur Weihnachtszeit geht dort Marie-Charlotte

Siedentopfs neues Weihnachtsmärchen „Vom Himmel geholt", zu dem der Kapellmeister der Magdeburger Oper Manfred Wolf die Musik schreibt, über die Bühne.

Das Kölner Opernhaus wird soeben einer gründlichen Umgestaltung im Innern unterzogen. Für das Foyer wurde ein Wandgemälde des Münchener Künstlers Sepp Frank erworben. Die neue Spielzeit beginnt mit der Erstaufführung der flämischen Werke „Remous" von van Durme und „Seevolk" von Gilson.

Das Nürnberger Stadttheater eröffnet soeben die Spielzeit mit einer Neueinstudierung von Mozarts „Zauberflöte" unter der Spielleitung von Gen.-Int. Dr. Maurach mit GMD Alfons Dressel am Pult.

Das Deutsche Opernhaus-Berlin ereröffnet die Spielzeit mit „Tristan und Isolde".

Für die Spielzeit 1938/39 hat die Leitung der Mecklenburgischen Staatsbühne in Schwerin (Gen.-Int. Hadwiger) zur örtlichen Erstaufführung in der Oper Puccini „Der Mantel", Wolf-Ferrari „Sly", Mussorgsky „Jahrmarkt von Sorotschintzi", Gotovac „Ero, der Schelm" und für die Orchesterkonzerte (GMD Gahlenbeck) Graener: Variationen über ein russisches Thema, Trapp: Fünfte Symphonie und Bruckner: Zweite Symphonie in der Urfassung erworben. Als Solisten wirken in den Konzertabenden mit Raoul Koczalski, Walter Gieseking, Karl Freund, Thelma Reiß, Friedrich Wührer und Georg Kuhlenkampff. Im Rahmen der Mecklenburgischen Gau-Kulturwoche kommt Kirchners Chorwerk „Ritter, Tod und Teufel" und späterhin noch Wedigs „Wessobrunner Gebet", beides gleichfalls unter Gahlenbeck, zur erstmaligen Aufführung. A. E. R.

Paul Graener leitete im Frankfurter Opernhaus die Erstaufführung seiner Oper „Hanneles Himmelfahrt".

Leipzig hat Siegfried Wagners Oper „An allem ist Hütchen schuld" in den neuen Spielplan aufgenommen.

Die Duisburger Oper unternimmt in der kommenden Spielzeit Gastfahrten ihres Besucherkreises in Omnibussen zu anderen Bühnen, um die künstlerische Wirksamkeit einer Bühne durch den von ihr entwickelten eigenen Stil über den engeren Ortsbereich hinaus zu erweitern.

Richard Strauß' in München soeben uraufgeführte Oper „Friedenstag" wird im Anschluß an die für den 15. Oktober in Dresden festgesetzte Erstaufführung zunächst über die Bühnen Breslau, Graz, Hannover, Kassel, Königsberg, Magdeburg, Oldenburg gehen.

Mainz nimmt für das Spieljahr 1938/39 folgende Werke in Aussicht: Erstaufführungen: Verdi „Macbeth" (Insz. Int. Teßmer; musikal. Leitung GMD Zwißler), Strauß „Arabella", Lothar „Schneider Wibbel" (Insz. Kämmel, musikal. Leitung Mölich). Neu-Inszenierungen: Bizet „Carmen", Lortzing „Zar und Zimmermann", Mozart „Cosi fan tutte", Puccini „Madame Butterfly", Schillings „Mona Lisa", Verdi „Troubadour", Wagner „Siegfried". Wiederaufnahmen: Gluck „Iphigenie in Aulis", Pfitzner „Der arme Heinrich". Der Operettenspielpan sieht vor: „Strauß „Eine Nacht in Venedig", Millöcker „Das verwunschene Schloß", Linke „Frau Luna", Lehár „Das Land des Lächelns", Künneke „Wenn Liebe erwacht" und Raymond „Maske in Blau". Die Spielzeit beginnt am 18. September mit der Oper „Macbeth". Die Première des „Schneider Wibbel" findet als westdeutsche Erstaufführung im Rahmen der Gaukulturwoche am 23. Oktober statt.

Willy Werner Göttig.

## KONZERTPODIUM

Die Preußische Akademie der Künste veranstaltet im Winterhalbjahr 1938/39 vier Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und zwei Kammermusikabende. Zur Aufführung gelangen ausschließlich zeitgenössische Kompositionen. Das erste Konzert mit dem Philharmonischen Orchester findet am 29. September statt. Auf dem Programm stehen Orchesterwerke von Paul Graener, Georg Schumann, Max Trapp und Kurt von Wolfurt, die unter Leitung der Komponisten gespielt werden.

Heidenheims Musikleben ist neu erwacht durch die Gründung eines städtischen Orchesters und die soeben auch noch erfolgte Gründung einer Chorgemeinschaft der Heidenheimer Gesangvereine, die sich bereits mit einem Konzert unter freiem Himmel der Öffentlichkeit vorstellte.

Das Musikinstitut für Ausländer in Berlin veranstaltete im kerzenbeleuchteten Marmorpalais zu Potsdam eine Franz Schubert-Stunde, getragen von den Künstlern Paul Lohmann und Wilhelm Kempff.

Das Schlesische Streichquartett (Franz Schätzer, Georg Olowson, Emil Kessinger und Albert Müller-Stahlberg) spielte im Schloß zu Breslau Werke von Friedrich dem Großen, Joh. Christ. Bach, Haydn und Mozart.

Das „Nürnberger Streichquartett" (Seby Horvath, Max Winter, Artur Kröber, Willy Kühne) führte einen Konzertzyklus „Das Streichquartett in seiner Entwicklung bis zur Gegenwart" an drei Abenden bis zu Spohr und Schumann auf. Dem 3. Konzert steuerte die Nürnberger Sopranistin Hedwig Foesel-Illauer, von Karl Foesel am Flügel begleitet, eine Reihe Schumann-Lieder bei.

Carl Orffs Kantate „Carmina burana" ist von der „Neuen Leipziger Singakademie" (Dirigent: Otto Didam) zur Leipziger Erstaufführung angenommen worden.

Dr. Siegmund von Hausegger iſt von der Stadt Mannheim und dem Badiſchen Brucknerbund eingeladen worden, bei dem Ende Oktober in Mannheim ſtattfindenden Brucknerfeſt ein Konzert mit der Fünften Symphonie des Meiſters zu leiten. Außerdem iſt Hausegger vom Berliner Philharmoniſchen Orcheſter und vom Konzertverein München zur Leitung von Gaſtkonzerten verpflichtet worden.

Die Berliner Konzertgemeinde entfaltet in dieſem Winter, in dem ſie erſtmals als gemeinſamer Konzertring der NS-Gemeinſchaft KdF und der Reichshauptſtadt vor die Öffentlichkeit tritt, weiteſtgeſpannte Wirkſamkeit. Sie veranſtaltet insgeſamt 52 Abonnementskonzerte in 9 Konzertreihen, 10 Meiſterkonzerte für die NS-Gemeinſchaft KdF, mehr als 60 Bezirkskonzerte in Berliner Außenbezirken in etwa 10 Konzertreihen und die ſonntäglichen 22 Konzerte „Stunde der Muſik“ mit jungen Künſtlern in der Singakademie. Mittelpunkt des Programms ſind 8 Konzertreihen mit je 2 Orcheſter- oder Chorkonzerten und je 4 Kammermuſiken und Soliſtenabenden. Auch die Abonnementskonzerte des Philharmoniſchen Orcheſters wurden in die Konzertreihen der Konzertgemeinde mit eingebaut. Neben dieſen 8 Konzerten des Philharmoniſchen Orcheſters, die unter Leitung von Eugen Jochum, Carl Schuricht und Hans Knappertsbuſch ſtehen, gibt die Konzertgemeinde Sonderkonzerte des Philharmoniſchen Orcheſters unter Leitung von Karl Böhm, Willem Mengelberg und Herbert von Karajan, in der Reiſezeit des Philharmoniſchen Orcheſters ein Gaſtkonzert der Dresdener Philharmoniker unter Leitung von Paul van Kempen und zwei Konzerte des Philharmoniſchen Chores mit dem Philharmoniſchen Orcheſter unter Leitung von Günther Ramin. In dieſen Konzerten wirken u. a. als Soliſten mit: Walter Gieſeking, Georg Kulenkampff, Enrico Mainardi, Lubka Koleſſa, Ludwig Hoelſcher, Arthur Troeſter, Robert Caſadeſus, Claudio Arrau und Conrad Hanſen. — Für die Soliſtenabende der 8 Konzertreihen wurden gewonnen: für die erſte Konzertreihe: Edwin Fiſcher, Emmi Leisner, Elly Ney und das Pariſer Calvet-Quartett; für die zweite Reihe: Wilhelm Kempff, Erna Berger und das Claudio-Arrau-Trio; für die dritte: Franz Völker, Ginette Neveu und Wilhelm Backhaus; die vierte: Julius Patzak, Georg Kulenkampff, Elly Ney und das Pariſer Pasquier-Trio; die fünfte: Duſolina Giannini, das Elly Ney-Trio, das Kulenkampff-Trio mit Tibor de Machula und Siegfried Schultze und Eduard Erdmann; die ſechſte: Helge Roswaenge, Claudio Arrau und das Calvet-Quartett; die ſiebente: Duſolina Giannini, das römiſche Caſella-Trio und Carl Freund; die achte: Robert Caſadeſus, das Strub-Quartett, Edwin Fiſcher mit ſeinem Kammerorcheſter und die beiden Sänger Walter Ludwig und Karl Schmitt-Walter.

Roderich von Mojſiſovics' Violinſonate in D-dur Werk 29 kam ſoeben in Wien durch Kammervirtuoſe Michael Schmid und Otto A. Graef zur Aufführung.

J. N. Davids Symphonie a-moll Werk 18 erklang ſoeben in Münſter, Baden-Baden und Leipzig.

Ein ſtimmungsvolles Feſtkonzert bot Prof. Auguſt Schmid-Lindner kürzlich im Schloſſe Schleißheim bei München. Den Auftakt bildete Händels Concerto grosso in F, es folgten drei Geſänge von J. S. Bach in einer Bearbeitung für Streicher und Cembalo (Soliſtin: Maria Fahrmüller), Mozarts Arie „Misero dove sono“ (Soliſtin: Hanna Eſchenbrücher), die Symphonie in D von Haydn und das Divertimento Nr. 17 von Mozart.

Das Karlsruher Konzertleben beginnt im Herbſt mit einem Klavierabend von Walter Gieſeking.

Der Eſſener Schubertbund befindet ſich ſoeben auf einer Sangesreiſe durch die Balkanſtaaten.

Die Orcheſtervereinigung der Liedertafel Ulm bot auch in dieſem Jahre eine ſtimmungsvolle Serenadenmuſik im Freien unter Leitung von Fritz Hayn und Mitwirkung der Soliſten Annemarie Reichold (Geſang) und Hedwig Kirſchner (Violine).

Richard Lieſche bereitet mit ſeinem Bremer Domchor eine Aufführung des „Weſſobrunner Gebetes“ von Wilhelm Weismann vor.

Das NS-Reichsſymphonieorcheſter begibt ſich im Herbſt auf eine Reiſe durch Schleſien, bei der die Städte Liegnitz, Breslau, Oels, Brieg, Oppeln, Hindenburg, Leobſchütz, Beuthen, Gleiwitz, Neiße, Waldenburg, Hirſchberg, Görlitz, Bunzlau, Nieſky, Weißwaſſer, Muskau und Sagan/Sprottau beſucht werden.

Der Bachverein in Köln eröffnet die Reihe ſeiner dieswinterlichen Konzertabende mit einem Orcheſterkonzert im Gürzenich, bei dem J. S. Bachs „Kunſt der Fuge“ erſtmals mit der von Karl Hermann Pillney geſchaffenen Ergänzung zur Aufführung kommt.

Karl Ludolf Weishoff wurde für die nächſten Wochen als Cembaliſt nach Berlin, Königsberg, München, Nürnberg, Hamburg und in kleinere Städte verpflichtet.

Die Geſellſchaft für Heimatkunde, die Ortsmuſikerſchaft und die Stadt Heidelberg veranſtalteten im Laufe des Sommers im Kurpfälziſchen Muſeum eine Reihe von Hausmuſikabenden unter dem Leitgedanken „Muſik zwiſchen den Völkern“, deren erſter der Sudeten-

# Deutsches Opernhaus Berlin

**Sinfonie-Konzerte der Spielzeit 1938–39**

**1. Konzert: 7. Oktober**
**Dirigent: Artur Rother**
**Solist: Erik Then-Bergh (Klavier)**
Brahms: d-moll-Konzert / R. Strauß: Alpensinfonie

**2. Konzert: 30. November**
**Dirigent: Karl Dammer**
**Solist: Walter Rummel (Klavier)**
Ottorino Respighi: Pini di Roma / Liszt: Klavierkonzert in Es-dur / R. Strauß: Ein Heldenleben, sinfonische Dichtung

**3. Konzert: 16. Februar**
**Dirigent: Artur Rother**
**Solist: Edwin Fischer (Klavier)**
Erich Anders: Gälische Rhapsodie / Beethoven: Es-dur-Konzert / Brahms: 2. Sinfonie in D-dur

**4. Konzert: 15. März**
**Dirigent: Karl Dammer**
**Solist: Georg Kulenkampff (Violine)**
Franco Alfano: Danza e Finale di Sakuntala / Dvorak: Violin-Konzert / Beethoven: 5. Sinfonie

Es spielt das Orchester des Deutschen Opernhauses

## 10 SINFONIE-KONZERTE

des verstärkten Städt. Orchester **Bielefeld** unter der Leitung des Städt. Musikdir. W. Gößling und von Dr. H. Hoffmann

**Rudolf-Oetker-Halle** **Konzertjahr 1938/39**

**1. Konzert: Freitag, 23. IX. 1938.** Leitg: Dr. H. Hoffmann. Solist: W. Rehberg (Klavier). Beethoven: Ouvertüre „Coriolan". Reger: Klavierk. Mozart: Sinfonie in C-dur (Jupiter)

**2. Konzert: Freitag, 14. X. 1938.** Leitg.: W. Gößling. Solist: R. Casadesus (Klavier). Wedig: „Nachtmusik" (z. 1. Male) Mozart: Klavierkonzert A-dur Nr. 23 (K. V. 488). Beethoven: Sinfonie Nr. 5 c-moll.

**3. Konzert: Freitag, 4. XI. 1938.** Leitg.: Dr. H. Hoffmann. Solistin: H. Fahrni (Sopran). Bach: Orchestersuite in D-dur Nr. II. Bach: Solokantate „Weichet nur, betrübte Schatten" (z. 1. Male). Mozart: Motette „Exsultate jubilate". Schubert: IV. Sinfonie in c-moll (zum 1. Male).

**4. Konzert: Freitag, 18. XI. 1938.** Leitg.: W. Gößling. Solist; L. Hoelscher (Violoncello). Strauß: Suite „Bürger als Edelmann" (z. 1. Male). Trapp: Cellokonzert (z. 1. Male). Haydn: Sinfonie G-dur (Paukenschlag).

**5. Konzert: Freitag, 2. XII. 1938.** Leitg.: Dr. H. Hoffmann. Solist: W. Kempff (Klavier). Beethoven: Klavierkonzert in Es-dur. Bruckner: II. Sinfonie in c-moll (Orig.-Fass.) (z. 1. Male)

**6. Konzert: Freitag, 13. I. 1939.** Leitg.: W. Gößling Solistin: Elly Ney (Klavier). Brahms: Klavierkonzert B-dur. Brahms: Sinfonie Nr. 2 D-dur.

**7. Konzert: Freitag, 3. II. 1939.** Leitg.: Dr. H. Hoffmann. Solist: G. Kulenkampff (Violine). Brahms: „Haydn Variat." für Orchester. Stephan: Violin-Konzert (z. 1. Male). Mozart: Violin-Konzert. Beethoven: II. Sinfonie in D-dur.

**8. Konzert: Freitag, 24. II. 1939.** Leitg.: W. Gößling. Solist: K. Schmitt-Walter (Bariton). Zum 1. Male: Pfitzner: Sinfonische Trilogie a. d. Kantate „Von deutscher Seele", Gesänge mit Orch., Duo für Viol. und Violonc. mit Orchester (Viol.: A. Schäfer, Violonc.: H.-H. Winkel). Schumann: IV. Sinf. d-moll

**9. Konzert: Freitag, 17. III. 1939.** Leitg. W. Gößling. Solistin: G. Neveu (Violine). Lualdi: Adriatische Suite (z. 1. Male) Paganini: Violinkonzert D-dur. Tschaikowsky; Sinf. Nr. 5 e-moll

**10. Konzert: Freitag, 21. IV. 1939.** Leitg.: Dr. H. Hoffmann. Solist: A. Tröster (Violonc.) Haydn: „Oxford"-Sinfonie in G-dur. Schubert: „Arpeggione"-Sonate (für Violoncello) Strauß: „Don Quixote". Variationen f. Orchester (z. 1. Male)

# MÜNCHENER PHILHARMONIKER

**Orchester der Hauptstadt der Bewegung**

**10 Städt. Phiharmon. Konzerte 1938/39 in der „Tonhalle"**

**Leitung:**

**OSWALD KABASTA**

1. FOLGE

**31. Oktober**
Bach-Casella: Ciaccona*) / Beethoven: 3. Leonoren-Ouverture / Bruckner: 9. Symphonie

**7. November**
„Dem Gedächtnis der Helden des 9. November 1923"
Wagner: Trauermusik / Brahms: Tragische Ouverture / Pfitzner: Weckruf und Klage / Beethoven: Eroica

**28. November**
Händel-Harty: Feuerwerksmusik*) / Ravel: Rapsodie espagnole*) / Strauß: Till Eulenspiegel / Schubert: 7. Symphonie

**12. Dezember**
Mozart: Linzer Symphonie / Hausegger: Aufklänge / Bruckner: 3. Symphonie

**9. Januar**
Jerger: Partita*) / Debussy: Iberia / Schmidt: 2. Symphonie*)

2. FOLGE

**6. Februar**
Bartok: Musik für Saiteninstrumente*) / Scrjabin: Le Poeme de l'Extase / Tschaikowsky: 5. Symphonie

**27. Februar**
Haas: Volkslied-Variationen / Casella: Scarlattiana (Solist: Casella, Klavier) / Brahms: 1. Symphonie

**13. März**
Brahms: Klavierkonzert B-dur (Solist: Backhaus) / Reger: Hiller-Variationen

**27. März**
Strauß: Don Quixote; Sinfonia domestica

**13. April**
Beethoven: 9. Symphonie (Solisten: Rokyta, Riehl, Rösler, Manowarda)

## 2 CHORKONZERTE

**18. Dezember**
Bruckner: f-moll-Messe (Solisten: Martensen, Egli, Lorscheider, Hezel) / Ltg.: Ad. Mennerich

**8. März**
Pfitzner: Von deutscher Seele (Solisten: G. Weber, Hoengen, Patzak, L. Weber) / Ltg. Oswald Kabasta

*) Erstaufführung — Änderungen vorbehalten

Platzmiete-Anmeldung und Auskunft in der Geschäftsstelle Tonhalle, Fernruf 26966

deutschen Musik mit Werken von Komma gewidmet war.

Prof. Elly Ney veranstaltete Anfang August das 2. diesjährige ihrer beliebten Tutzinger Sommerkonzerte und spielte mit Prof. Ludwig Hoelscher u. a. Beethovens Cellosonate g-moll, Schuberts Klaviersonate D-dur und Cellosonate a-moll.

Das neue abendfüllende Oratorium „Das Buch mit sieben Siegeln" (nach der Offenbarung Johannes) von Franz Schmidt, das soeben bei der Wiener Uraufführung unter Kabasta stürmische Begeisterung erweckte, wird in diesem Winter u. a. von der Berliner Singakademie unter Leitung von Georg Schumann zur Aufführung gebracht werden. Die erste Aufführung in französischer Sprache findet im Januar in Belgien statt, wo es durch die um die Pflege neuer Musik hochverdiente Chorvereinigung von Tournai unter Leitung ihres Dirigenten de Jongen erklingt.

MD Albert Bittner bringt in den dieswinterlichen Konzerten der Stadt Essen drei Ur-Aufführungen: Henk Badings' Heroische Ouverture, Theodor Bergers Orchesterwerk „Pulsende Natur" und die 6. Symphonie von Roderich von Mojsisovics. Zahlreiche weitere zeitgenössische Werke (von Hans Pfitzner, Richard Strauß, Heinz Schubert, Winfried Zillig, Winfried Wolf, Kurt Atterberg, Julius Weismann und A. Casella) zeugen von dem freudigen Einsatz des verdienten Musikers für die lebende Musik. Des 70. Geburtstages Hans Pfitzners gedenkt auch Essen mit einer Aufführung seiner Kantate „Von deutscher Seele".

Die Programme der Zykluskonzerte zu Baden-Baden unter GMD Gotthold Ephraim Lessing verdienen in ihrer starken Berücksichtigung der lebenden Musik besondere Beachtung. Sie verzeichnen an Erstaufführungen für den kommenden Winter u. a.: Josef Meßner „Sinfonische Festmusik", Fr. Delius „In einem Sommergarten", Theodor Berger „Malinconia", K. Szymanowski „2. Violinkonzert", Max Trapp „Notturno", Rich. Strauß „Macbeth", S. Rachmaninoff „3. Klavierkonzert d-moll", und Anton Bruckners 4. Sinfonie in der Urfassung.

Auch der Leiter des städtischen Musiklebens in Dortmund, GMD Prof. Wilhelm Sieben, setzt sich mit starkem Nachdruck für die lebende Musik ein. Er bringt im Rahmen der 16 Konzerte des Winters 1938/39 Hermann Zilcher „Symphonie in fis-moll, Ermanno Wolff-Ferrari „Divertimento", Hermann Suder „Kammersymphonie", Gottfried Müller „Abschied von Innsbruck", Herman Simon „Gesänge für Bariton", Hans Wedig „Nachtmusik", Julius Weismann „Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke mit Orchester, Otto Siegl „Concerto grosso", Kurt Rasch „Toccata", Georg Göhler „Suite", M. Marschalk „3 kleine Sätze aus der Musik zu „Hanneles Himmelfahrt", Karl Schäfer „Suite für Violine mit Orchester", Hans F. Schaub „Chaconne für Streichorchester", Cesar Bresgen „Dorfmusikanten", sämtlich in Erstaufführung. Hans Pfitzners 70. Geburtstag im kommenden Jahre wird mit einer Aufführung seiner Kantate „Von deutscher Seele" gefeiert.

Coburg entfaltet auch im kommenden Winter ein für eine Stadt seiner Größe außerordentlich reges Musikleben. In 4 Sinfoniekonzerten des Landestheaters hört man Werke von Joseph Haydn, Max Reger, P. Tschaikowsky, Franz Schubert, W. A. Mozart, L. van Beethoven, Hermann Goetz, Paul Richter und Richard Strauß. Die 4 Abende des Bochröder-Quartetts bringen Werke von Mozart, Haydn, Schubert, Verdi, Reger, Brahms, Paul Graener und das Sextett für Klavier, zwei Violinen, Viola, Cello und Klarinette des Sudetendeutschen Felix Petyrek. Die Gesellschaft der Musikfreunde und die Konzertgesellschaft veranstalten wieder eine Reihe Meisterkonzerte. Von der Neuberufung Dr. Wilhelm Schönherrs als musikalischen Oberleiter der Oper erwartet man eine gesteigerte Tätigkeit dieses Instituts.

Im Rahmen der Bayreuther Festspielwochen fand auf Veranlassung der Reichswaltung des NS-Lehrerbundes in der vollbesetzten Weihehalle des Hauses der Deutschen Erziehung die Uraufführung einer neuen, von Adelheid Kroeber-Düsseldorf erstmalig versuchten Fassung der „Kunst der Fuge" von Bach für zwei Cembali durch die Bearbeiterin und den Bonner Cembalisten Walter Tetzlaff statt. Die neue, genau dem Berliner Autograph und damit dem einzigen von Bach selbst stammenden Plan des Werks folgende Fassung löste bei den zahlreichen Festspielbesuchern wie bei der Presse stärksten Widerhall aus und soll demnächst im Druck erscheinen.

Dr. Julius Kopsch wurde eingeladen, in der kommenden Spielzeit drei Abonnementskonzerte des Städtischen Orchesters in Bochum zu dirigieren.

Das Hamburger Musikleben wird im kommenden Herbst mit einer Aufführung von Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge für großes Orchester und Orgel" unter GMD Eugen Jochum eröffnet. Das Werk ist ferner in einer ganzen Reihe weiterer Städte zur Aufführung vorgesehen.

Im sommerlichen Lohkonzert (Sondershausen) kam von Herbert Hildebrandt, einem Wetz-Schüler, eine Variationen-Suite über ein Handwerksburschenlied zur erfolgreichen Uraufführung. Die Leitung hatte der feinfühlige Kapellmeister Hugo Diez.

Die Konzertprogramme des Philharmonischen Orchesters Hamburg unter Leitung von Eugen Jochum stellen für den kommenden Winter die Ur-Aufführung von Günter Raphaels „Smetana-Suite" in Aussicht. Und weiter wird an zeitgenössischer Musik in Erstaufführung zu hören

# Konzerte des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg

unter der Leitung von Eugen Jochum

**1. Konzert: 10. Oktober 1938**
**Solist: Gaspar Cassado (Cello)**
LUDWIG VAN BEETHOVEN: 1. Sinfonie
CARL MARIA VON WEBER: Cellokonzert
L. VAN BEETHOVEN: 3. Sinfonie (Eroica)

**2. Konzert: 31. Oktober 1938**
**Solist: Walter Gieseking (Klavier)**
GÜNTER RAPHAEL: Smetana-Suite
(Uraufführung)
JOHANNES BRAHMS:
Klavierkonzert d-moll, 2. Sinfonie

**3. Konzert: 28. November 1938**
**Solistin: Licia Albanese (Sopran)**
NEUHEIT (wird noch bekanntgegeben)
W. A. MOZART: Kantate „Exultate, jubilate"
ANTON BRUCKNER: 4. Sinfonie (Romant.)
(zum 1. Mal in der Originalfassung)

**4. Konzert: 19. Dezember 1938**
**Solisten:**
**Ria Ginster**
**Yella Hochreiter**
**Peter Anders**
**Rudolf Watzke**
LUDWIG VAN BEETHOVEN:
8. Sinfonie, 9. Sinfonie
Mitwirkend: Chor der Singakademie

**5. Konzert: 9. Januar 1939**
**Solist: Wilfried Hanke (Geige)**
EDMUND VON BORCK: Präludium
(zum 1. Mal)
W. A. MOZART: Violinkonzert A-dur
ANTON BRUCKNER: 7. Sinfonie
(zum 1. Mal in der Originalfassung)

**6. Konzert: 13. Februar 1939**
**Solist: Ernst v. Dohnányi (Klavier)**
HANSHEINRICH DRANSMANN:
Sinfonische Musik für Orchester (zum 1. Mal)
ROBERT SCHUMANN: Klavierkonzert
LUDWIG VAN BEETHOVEN: 7. Sinfonie

**7. Konzert: 27. Februar 1939**
**Solisten:**
**Mia Peltenburg**
**Lore Fischer**
**Walther Ludwig**
**Hans Hotter**
HANS PFITZNER:
(Zum 1. Male in den Philharmonischen Konzerten, anläßlich des 70. Geburtstages)
Kantate „Von deutscher Seele"
Mitwirkend: Chor der Singakademie
(Einstudierung: Max Thurn)

**8. Konzert: 13. März 1939**
**Solist: Georg Kulenkampff (Geige)**
JOH. SEB. BACH: Suite in D-dur
ROBERT SCHUMANN: Violinkonzert
(zum 1. Mal)
L. VAN BEETHOVEN: 6. Sinfonie (Pastorale)

**9. Konzert: 27. März 1939**
**Solisten:**
**Emmi Leisner (Alt)**
**Fritz Lang( Bratsche)**
CLAUDE DEBUSSY: Nocturnes
LIEDER und GESÄNGE
(Max Reger: „An die Hoffnung",
Hugo Wolf: Lieder)
FELIX WOYRSCH: Menuett im Rokokostil
mit Variationen (zum 1. Mal)
CARL STAMITZ: Konzert D-dur für Bratsche
mit Orchesterbegleitung
RICHARD STRAUSS: Till Eulenspiegel
(anläßlich seines 75. Geburtstages)

**10. Konzert: 17. April 1939**
**Solist: Adrian Aeschbacher (Klavier)**
LUDWIG VAN BEETHOVEN: 4. Sinfonie,
Klavierkonzert Es-dur, 5. Sinfonie

ſein: Edmund von Borck „Präludien", Hansheinrich Dransmann „Sinfoniſche Muſik für Orcheſter", Felix von Woyrſch „Menuett im Rokokoſtil", Richard Strauß „Eulenſpiegel" und zu Hans Pfitzners 70. Geburtstag ſeine Kantate „Von deutſcher Seele".

Prof. Oswald Kabaſta, der neu berufene künſtleriſche Leiter der Münchener Philharmoniker, läßt in den von ihm im Konzertjahr 1938/39 geleiteten 10 Städtiſchen Philharmoniſchen Konzerten neben der ſelbſtverſtändlichen Pflege der klaſſiſchen und romantiſchen Muſik auch das neuere Schaffen, ſowohl deutſcher wie fremdländiſcher Komponiſten, in ſeinen hervorragendſten Vertretern gebührend zu Worte kommen. J. S. Bachs „Ciaconna" wird in der Orcheſterbearbeitung von Caſella ebenſo wie Händels „Feuerwerksmuſik" in der Bearbeitung von Harty erſtmals aufgeführt. Von Mozart ſteht die ſelten gehörte Linzer Symphonie, von Schubert die 7. Symphonie auf dem Programm. Beethoven iſt mit der Leonoren-Ouverture Nr. 3, der 3. und 9. Symphonie, Brahms mit der Tragiſchen Ouverture und der 1. Symphonie und dem Klavierkonzert in B-dur (Wilhelm Backhaus) vertreten. Die bei den Münchener Philharmonikern traditionelle Pflege der Bruckner-Symphonien wird mit der 3. und 9. (in der Originalfaſſung) fortgeſetzt. Reger, deſſen Pflege gerade für ein Münchener Orcheſter als eine beſondere Verpflichtung angeſehen wird, ſteht mit den Hiller-Variationen auf dem Programm. Der 70. Geburtstag von Pfitzner gibt Anlaß zur Aufführung ſeines Kantatenwerkes „Von deutſcher Seele", Richard Strauß wird zu ſeinem 75. Geburtstag mit der Aufführung von „Till Eulenſpiegel", „Don Quixote" und „Sinfonia domestica" geehrt. Siegmund von Hausegger, der bisherige Orcheſterleiter, wird mit einer Aufführung ſeines Variationenwerks „Aufklänge" und Joſef Haas (zum 60. Geburtstag) mit den „Variationen und Rondo über ein altdeutſches Volkslied" vertreten ſein. — Der führende Symphoniker der Oſtmark in der Gegenwart, Franz Schmidt, für den ſich Kabaſta ſtets mit beſonderer Liebe eingeſetzt hat, wird mit ſeiner 2. Symphonie als Erſtaufführung in München zu Worte kommen. Eine weitere Erſtaufführung iſt die Partita des ebenfalls in Wien lebenden Wilhelm Jerger. — Unter den fremdländiſchen Komponiſten befindet ſich Alfredo Caſella (Italien), der ſein Klavierkonzert „Scarlattiana" ſelbſt vortragen wird; die beiden Franzoſen Debuſſy (Iberia) und Ravel (Rhapsodie espagnole), von dem Ungarn Bartòk mit der erſt im vorigen Jahr entſtandenen „Muſik für Saiteninſtrumente, Schlagzeug und Celesta" und ſchließlich als Vertreter der ſlawiſchen Muſik Tſchaikowſky mit der 5. Symphonie und Scrjabin mit „La Poème de l'Extase". — Die Hauptſtadt der Bewegung hat aber neben dieſer künſtleriſchen Aufgabe noch die ſoziale Verpflichtung zu erfüllen, möglichſt vielen Volksgenoſſen den Genuß dieſer Konzertreihe erſchwinglich zu machen. Der von Reichsleiter Oberbürgermeiſter Fiehler geführte Konzertverein München e. V. iſt die Beſuchergemeinſchaft aller Freunde der Konzerte der Münchener Philharmoniker, die bei einem Jahresbeitrag von RM. 10.— den Anſpruch zum freien Beſuch von 5 beliebig ausgewählten Konzerten aus der Reihe der 10 ſtädtiſchen Philharmoniſchen Konzerte vermittelt.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Prof. Walter Niemann (Leipzig) vollendete ſoeben eine „Arkadiſche Muſik" in vier Sätzen für Solo-Klavier mit Kammerorcheſter, Werk 150, und fünf „Seeſtücke" für Klavier zu zwei Händen, Werk 151.

Hans Chemin-Petit vollendete kürzlich ein neues ſinfoniſches Werk „Orcheſter-Prolog".

Der Operettenkomponiſt Eduard Künneck arbeitet zur Zeit an einer lyriſchen Oper „Walther von der Vogelweide".

Der neue Leiter des Landesorcheſters Gau Württemberg-Hohenzollern, Gerhard Maaſz, ſchrieb eine neue Suite „Nordiſche Tänze", die bereits an den Sendern Köln, Hamburg und Leipzig zur erfolgreichen Aufführung kam.

Prof. Walter Rein-Berlin ſchuf ein großes Chorwerk „Erntefeier" für gem. Chor, Baritonſolo und Orcheſter, das beim „Feſt der Chormuſik" 1939 in Graz erklingen ſoll.

Der Sondershauſener KM Herbert Hildebrandt, ein Schüler von Richard Wetz, arbeitet zur Zeit an einer Eichendorff-Ouverture.

Der Frankfurter Komponiſt Bodo Wolf hat eine neue Oper „Heinrich der Dritte" beendet, deren Uraufführung im neuerbauten Grenzlandtheater in Saarbrücken bevorſteht.

Hermann Reutter arbeitet ſoeben an einem neuen Tanzſpiel „Spiel von Liebe und Tod", das in der kommenden Spielzeit an der Duisburger Oper unter Leitung von Sonja Korty ſeine Ur-Aufführung erlebt.

Caſimir von Paſzthory hat ſoeben ſein neues Ballett (nach einem ungariſchen Märchenſtoff) beendet, für das ſich bereits verſchiedene Bühnen intereſſieren.

## VERSCHIEDENES

Am 22. Mai, dem 125. Geburtstag Richard Wagners, iſt durch Erlaß des Führers und Reichskanzlers die Errichtung einer Richard Wagner-Forſchungsſtätte in Bayreuth angeordnet worden, mit deren Leitung der Archivar des Hauſes „Wahnfried" Dr. Otto Strobel betraut wurde.

Friedberg im Böhmerwald will ſeinem großen Sohne Simon Sechter ein Denkmal errichten.

Im Heimatmuseum in Boppard wird soeben eine Humperdinck-Ausstellung gezeigt, für die der Sohn des Komponisten wertvolle Handschriften zur Verfügung stellte. Den Mittelpunkt der Schau bildet die Originalpartitur zu „Hänsel und Gretel".

Aus Bayreuth kommt die Nachricht, daß das dortige Wagner-Archiv um 43 Originalbriefe (davon 32 bis heute unveröffentlichte) und 3 Telegramme des Meisters, sowie eine Reihe von Originalbriefen an den Meister bereichert wurde.

Joseph Haydns Geburtshaus in Rohrau wurde vom Verein für Landeskunde und Heimatschutz in Niederösterreich erworben und bekommt damit nun endlich eine würdige Ausgestaltung.

Friedrich Jung, der derzeitige Leiter des Bayreuther Festspielchores, gab soeben die Schaffung einer „Hugo Rüdel-Stiftung" bekannt, die mit Hilfe einer freiwilligen Umlage der Bayreuther Festspielchormitglieder alljährlich Berufschorsängern aus dem Reich den Besuch der Festspiele ermöglichen will. Frau Winifred Wagner und Staatsrat Heinz Tietjen haben der Körperschaft namhafte Beträge zugeführt, so daß es bereits in diesem Jahre möglich war, vier Stipendiaten aus Wien und Graz nach Bayreuth zu führen.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender Stuttgart übertrug ein interessantes Konzert „Meister des Hochbarock" (J. S. Bach, G. F. Händel, J. S. Kusser, D. Scarlatti, G. Ph. Telemann, A. Vivaldi) aus dem Ludwigsburger Schloß.

Aus dem Salzburger Festspielhaus übertrug der Deutschlandsender dieser Tage eine Aufführung des „Fidelio" und des „Rosenkavalier"; aus München Richard Strauß' „Friedenstag".

Über den Reichssender Stuttgart hörte man unlängst Robert Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt".

Der Reichssender Stuttgart bringt dieser Tage eine Paul Graener-Stunde unter Leitung des Komponisten und mit Trude Eipperle (Sopran) als Solistin.

In einem Nachtkonzert des Reichssenders Stuttgart hörte man dieser Tage u. a. Ewald Sträßers Sinfonie Nr. 4 unter Dr. Wilhelm Buschkötter.

Der Reichssender Stuttgart widmete eine Stunde seiner Reihe „Neues Schaffen" Ottmar Gerster. Man hörte des Komponisten „Divertimento für Klavier", 5 Lieder für eine mittlere Singstimme und Streichquartett Werk 11 durch Emma Mayer (Alt), Traute Zarges (Klavier) und das Minholz-Quartett (Eduard Minholz, Fritz Seifert, Manfred Büchele und Kurt Schneider).

Im Rundfunk hörte man über die Sender Köln, Hannover, Konstanz und Freiburg i. Br. Heinrich Zöllners Suite für Streichorchester in 5 Sätzen „Sommerfahrt". Sein Liederzyklus „Hunold Singuf" kam durch den Bariton Fritz Neumeier in Begleitung des Komponisten im Freiburger Rundfunk zur Wiedergabe.

Der Reichssender München übertrug J. N. Davids Symphonie a-moll Werk 18.

Die wegen der Wahl in Österreich seinerzeit verschobene Ur-Aufführung des Orchesterlieder-Zyklus von Casimir von Paszthory „Das Jahr" mit Kammersänger Gerhard Hüsch als Solisten findet nunmehr unter Leitung des Komponisten Ende September am Reichssender München statt. Weitere Aufführungen des Werkes sind bereits in Frankfurt/M., Hamburg, Köln, Stuttgart, Wien, Leipzig und Berlin vorgesehen.

Über den Reichssender München hörte man Karl Schäfers Orchesterwerk „Tänze der Freude", seine „Suite für Violine und Kammerorchester", „Bläserserenade" und „Sommermusik für kleines Orchester".

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Carl Schuricht wird im Laufe des Winters ein großes Orchesterkonzert in Paris, zwei Konzerte der Londoner Philharmoniker in der Queens Hall und ein Konzert des Augusteo-Orchesters in der Academia Santa Cecilia in Rom leiten.

GMD Franz von Hoeßlin, der in diesem Frühjahr als Gastdirigent in Budapest stark gefeiert wurde, leitet auf Einladung der kgl. Oper in Budapest dort sechs Wagner-Aufführungen im kommenden Herbst.

Der junge ostmärkische Komponist Wilhelm Jerger, der kürzlich in den Vorstand des Wiener Philharmonischen Orchesters berufen wurde, wird in der kommenden Spielzeit auch im Ausland aufgeführt. So werden sein „Concerto grosso" und die „Symphonischen Variationen über ein Choralthema" demnächst im englischen Rundfunk gespielt.

Kammersänger Eyvind Laholm vom Berliner Deutschen Opernhaus wurde nach seinem kürzlichen Erfolg als „Tannhäuser" bei den Opernfestspielen in Verona eingeladen, im Winter in Rom und Genua zu singen.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: L. Kramer, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 2. Vi. 1938: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN





105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1938 HEFT 10


## INHALT

### MUSIK IN DER HITLER-JUGEND




## BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Aus Friedrich Heiß: „Die Stunde Europas“ (Volk und Reich Verlag, Berlin), einem über die Tſchechoſlowakei nach allen Richtungen gut orientierenden ſoeben erſchienenen Buche, entnehmen wir folgendes Kapitel:

Walther Wünſch:

„Der Anteil des Sudetendeutſchtums an der geſamtdeutſchen Muſikkultur“.*)

Am gegenwärtigen deutſchen Muſikſchaffen und Konzertleben nimmt das Sudetendeutſchtum einen regen Anteil. Dieſen muſikaliſchen Schaffensanteil hat man in früheren Zeiten allzu ſehr überſehen. Man wußte, daß der „Böhmiſche Muſikant“ begabt war und nahm ſich kaum die Mühe, deutſche Muſiker von tſchechiſchen zu unterſcheiden. Gewiß gingen die deutſchen Künſtler in der geſamtvölkiſchen Kulturbildung auf: indeſſen wirkten aber gerade die Muſiker, die in der Heimat blieben, als Verkünder deutſchen Geiſtes und deutſcher Kultur nachhaltig nicht nur auf das Sudetendeutſchtum, ſondern auch auf den fremden Nachbarn. Die einzelnen deutſchen Volksſtämme der Sudetenländer können wohl zu den muſikfreudigſten und -begabteſten gezählt werden. Gerade in dieſem Grenzlande und in den verſtreuten Sprachſiedlungen war das alte deutſche Volkslied am längſten lebendig. Aus dem Quell dieſes urſprünglichen Volksliedes entſprang die Kunſt der großen Meiſter wie Schubert, aus deſſen Werken ſein ſchleſiſches Ahnenerbe entgegenklingt. Größere und kleine Meiſter, Sänger und Inſtrumentaliſten verraten durch ihre Kunſt Heimat und Stammesabkunft. Aus der Not der Zeit konnte oftmals die engere Heimat der Überfülle muſikaliſcher Tätigkeit keinen Entfaltungsraum bieten und ſo wanderten immer wieder die Begabteſten in das Reich oder in die weite Welt. Es gibt keine Sonderentwicklung der ſudetendeutſchen Muſikgeſchichte, aber wir müſſen auch wiederum das engere ſudetendeutſche Muſikſchaffen geſondert betrachten und aus dem geſamtdeutſchen herausheben, um gerade in der Auswirkung den Anteil der Muſik am Behauptungskampfe des Sudetendeutſchtums erkennen und bewerten zu können. Das tſchechiſche Volkslied und die Kunſtmuſik ſtehen ſeit jeher unter dem ſtärkſten Einfluß deutſchen Geiſtes. Bayeriſche Tänze finden ihre Entſprechung in älteren tſchechiſchen Zwiefachen; die erſten neuzeitlichen tſchechiſchen Komponiſten, Smetana und Dvořák, waren im deutſchen Geiſt gebildet und wurden durch deutſche Hilfe gefördert. So begründet ſich ſudetendeutſche Muſikbegabung und Muſizierfreude nicht etwa aus einer raſſiſchen Verbindung mit dem „Böhmiſchen Muſikanten“: ſie iſt die natürliche und völkiſche Eigenheit der einzelnen Sudetenvolksſtämme.

Schon im frühen Mittelalter ſetzte mit der deutſchen Koloniſations- und Kulturarbeit die deutſche Muſikpflege im böhmiſchen Raum ein. Der erſte Biſchof Prags, der Sachſe Tiethmar, wird 976 mit dem deutſchen Gruß „Chriſte genade, kyrie eleiſon und die hailigen all helfen uns“ begrüßt. Muſikgelehrte Mönche legten Geſangsbücher und Traktate an. Dieſe Muſikkultur auf den Klöſtern und Konventen unterſcheidet ſich kaum von der des übrigen Abendlandes. Indeſſen begegnen uns ſchon jetzt zwei Spielleute, Zungel und Chuonrad, die als ſudetenſtämmig mit volkstümlicher Muſik gegen die gelehrte geiſtliche Kunſt der Klöſter auftraten. In der höfiſchen Zeit des Minnegeſanges bildete ſich unter deutſcher Führung am Prager Königshofe eine verfeinerte Kunſt höherer Geſellſchaftsſtände aus. König Wenzel II., der ſelbſt als Minneſänger geprieſen wurde, berief deutſche Minneſänger wie Reinmar v. Zweter, den Meißner, Ulrich v. Eſchenbach als Gäſte nach Prag. Später fand auch der dem heimiſchen Deutſchtum entſtammende Mülich von Prag Gehör beim König. Als Karl IV. Prag zur Reichs- und Univerſitätſtadt erhob, begann neben der reichen kulturellen und geiſtigen Tätigkeit deutſcher Künſtler und Gelehrter auch in den kleineren Städten im ſudetendeutſchen Raum ein reges Muſikleben. Trotz der ausſchließlichen Pflege geiſtlicher Muſik an den verſchiedenen Domſchulen wie Prag und Leitmeritz muß ſchon damals das volkstümliche Muſizieren bedeutend geweſen ſein. In der Hohenfurther Handſchrift ſind eine Reihe rein geiſtlicher Lieder erhalten, die doch einen ſtarken volksliedhaften Charakter tragen. Bald entſtanden in den einzelnen Städten wie Iglau, Trautenau, Elbogen Meiſterſingerſchulen, in denen die verblaſſende höfiſche Kunſt durch das Bürgertum weitergepflegt wurde. Indeſſen zerſtörten bald die folgenden religiöſen Wirren den Glanz einſtiger Kultur und Wirtſchaft. Erſt im Humanismus und zur Zeit der Reformation konnte ſich das Sudetendeutſchtum vom huſſitiſchen Vernichtungskampf erholen. Im Geiſte Luthers wurde das

*) Vgl. hiezu das 1. Sudetendeutſche Heft der ZFM (Juni 1938).

Volkslied Grundlage des musikalischen Schaffens und erfaßte das gesamte völkische Leben. Im Zeichen der deutschen Reformation aber schufen sich auch die tschechischen Sekten der „Böhmischen Brüder“ Grundlagen für ihr religiöses Bekenntnis. Das nationaltschechische Trutzlied der Hussiten verlor sich in den Literatenchören, die nach dem Muster der deutschen Kalendarbrüderschaften aufgebaut waren. Das 16. Jahrhundert brachte dem Sudetendeutschtum eine besonders reiche kulturelle und wirtschaftliche Blütezeit. Die Musik war nicht mehr Angelegenheit einer verfeinerten, ästhetisierenden Hofgesellschaft. Aus den Bürger- und Bauernschichten kommen eine Reihe der begabtesten Musiker, die teils in der Heimat, teils im Reich Bedeutung erlangten. Arnold Schlick, dessen Orgeltabulatur 1512 zu Mainz gedruckt wurde, war ein Magister aus Böhmen. Der Vater des größten deutschen Renaissance-Musikers, Hans Leo Hasler, Isaak Hasler wanderte als Musiker aus dem Erzgebirge nach Nürnberg. Aus den Akten der Stadtarchive von Eger, Elbogen, Tetschen und anderer Städte ersehen wir, daß das städtische Musikleben äußerst lebendig war. Die verschiedenen Stadtpfeifer- und Turmbläserzünfte wurden für glänzende Festgestaltungen verpflichtet. Der Egerer Notendruck konnte durch seine Güte mit dem Nürnberger wetteifern, und so entspricht die Blüte-

zeit ſudetendeutſcher Bürger- und Handwerkskunſt einer lebendigen Muſikpflege. Tondichter und Kantoren wie Stephani, Hagius, Reſinarius, Hecyrus waren durch ihre Kompoſitionen weithin bekannt. Im reichen Joachimsthal im böhmiſch-ſächſiſchen Erzgebirge lebte der Freund und Tiſchgenoſſe Luthers, Rektor Johannes Matheſius, der vergebens gegen die Buhlliedlein und Gaſſenhauer der Fiedler und muſikfrohen Bergknappen zu ernſter Beſinnung mahnte. Die volkstümlichen „Bergreihen“ der „Joachimsthaler Schlemmer“ erklangen durch ganz Deutſchland. Der begabte Kantor und Muſikerzieher Nicolaus Herrmann ſchrieb Hausmuſik für die Jugend, und viele ſeiner Lieder und Choräle gehören heute noch zum feſten Beſtand wertvollen Volksliedgutes. Dieſe Muſikfreude wurde dem Erzgebirgler ſchickſalsbeſtimmend. Als ſich der Silberbergbau nicht mehr lohnte und die Armut Einkehr nahm, ſchloſſen ſich die Bergleute zu kleinen Muſikkapellen zuſammen und zogen, als die „Preßnitzer“ bekannt, durch die weite Welt.

Die nun folgende Gegenreformation wirkte ſchwer laſtend auf die geſunde und völkiſche Muſikentwicklung. Sie verhinderte eine weitere geiſtige und künſtleriſche Verbindung mit dem Reich und brachte durch die Herrſchaft der höheren geiſtlichen Stände und höfiſchen Adelskreiſe den ſüdlichen und fremden Kunſtwillen nach Böhmen. Die Kunſt wurde wieder eine Angelegenheit einer beſonderen Geſellſchaftsſchicht, die welſche Künſtler und Gelehrte in das Land rief. Wiederum mußten die Sudetenländer ihre begabteſten Muſiker an das Reich abgeben. Auch die tſchechiſchen Lutheraner wanderten aus und gaben ihre Geſangbücher in deutſcher Sprache in Zittau und Lauban heraus. Mit geſchickter jeſuitiſcher Diplomatie wurden die aus der Reformationszeit ſtammenden beliebten Lieder in katholiſchen Kanzionalen verwendet. Bedeutende Muſiker wie A. Hammerſchmied und Sebaſtian Knüpfer, beide Vorbild für J. S. Bachs Schaffen, der böhmiſche Händel, J. Habermann, und Chr. Demantius wirkten im Reiche. Der Komponiſt und Geiger Fr. v. Biber begründete in Salzburg die erſte deutſche Geigerſchule. An die Stelle der volksverbundenen Bürgermuſik traten glänzende Hof- und Prunkſchauſpiele, die den Sieg der Actio katholica verherrlichten. Der böhmiſche Barock, deſſen Bauſchaffen ſich noch heute, aus deutſchem Kunſtwillen geſtaltet, in ſeiner Lebensfreude und Größe zeigt, hatte nur einen geringen Niederſchlag im muſikaliſchen Schaffen gefunden, da er volksfremd war. Indeſſen fanden ſich auch jetzt noch während der Regierungszeit Rudolfs II., einem eigenartigen Herrſcher, der an ſeinem Hofe alle Künſte zu gleichem Maße pflegen wollte, bedeutende deutſche Muſiker wie J. Händl und H. L. Hasler ein. Am erſten „Collegium musicum“, das mit deutſch verfaßten Statuten begründet wurde, wirkten eine Reihe der beſten ſudetenſtämmigen Sänger und Inſtrumentaliſten. Später ſiedelten ſich Tiroler Geigen- und Lautenbauer in Prag an und begründeten die Prager Geigenbauſchule. Welſche Tanzmuſik beſorgte eine Judenkapelle, die ſtreng geſondert geführt wurde. Eine Reihe von Singſpieldichtern und Opernkomponiſten (Breunich, Sehling, Oehlſchlegel, Täuber) waren in ihrer Zeit bekannte Muſiker. In Italien und Frankreich wirkte Fr. A. Roſetti (Rösler) aus Leitmeritz, deſſen Schaffen dem jungen Mozart zum Vorbilde wurde. Aus der Schule des Minoritenbruders und Organiſten Czernohorsky kamen die begabten Kirchenkomponiſten Seeger und Fr. X. Brixi. Schließlich fand der aus dem bairiſch-böhmiſchen Grenzlande ſtammende größte Muſiker dieſer Zeit, Chr. W. Gluck, ſeine muſikaliſche Bildung in Komotau und Prag.

Die Vormacht der kirchlichen und jeſuitiſchen Politik wurde durch Joſeph II. gebrochen, und nun drang wieder die volkstümliche Muſik der Bürger und Bauern in den Sudetenländern hervor. Die volkstümlichen kleinen Partien, Menuetts und Schleifer der Prager Studenten waren gern gehört. Der den Jeſuiten unbeliebte Graf Spork förderte dieſes geſunde Muſikempfinden und ſchätzte vor allem die Kunſt J. S. Bachs. Viele deutſche und öſterreichiſche Muſiker wie Dittersdorf und J. Haydn weilten längere Zeit in den Sudetenländern und erhielten Anregungen durch dieſes lebendige und volkstümliche Muſizieren. Aus dieſer Volksverbundenheit urſprünglicher Muſikantenfreude entſtand im böhmiſchen Kulturraum ein neuer muſikaliſcher Geſtaltungswille, der in ſeiner Originalität und Ausdruckswirkung den nun inhaltsleeren Barock überwand und die Grundlagen zur deutſchen Klaſſik in der Muſik ſchuf. Dieſe Stilneuerer J. W. Stamitz, A. Filz, Franz Xaver Richter, J. Schobert waren zum größten Teil deutſchſtämmige Muſiker aus allen Gauen der Sudetenländer. Sie ſind als die „Mannheimer“ in die allgemeine Muſikgeſchichte des Abendlandes eingegangen. Aus einer für die damalige Zeit völlig neuartigen Orcheſterdiſziplin entwickelte ſich der aus volksliedhafter und muſikantiſcher Art begrün-

dete Beginn der klassischen Kunst und wurde Vorbild für Mozart. Begabte Instrumentalisten und Sänger gewannen Weltgeltung. Am Hofe Friedrichs des Großen wirkten die Geiger Gebrüder Benda, von denen Georg Benda als der Begründer des deutschen Melodramas anzusehen ist.

Während die deutsche Oper in Prag anfangs völlig der Zeit entsprechend im italienischen Stil geführt wurde, konnte bald mit der Gründung eines neuen Theaters, dem Ständetheater, wieder die deutsche Dichtung und Musik Eingang finden. Mit glanzvollen Aufführungen der Mozartopern „Figaros Hochzeit“ und dem „Don Giovanni“ unter der persönlichen Leitung des Komponisten begann eine grenzenlose Begeisterung für Mozart, die noch heute in ihrer Auswirkung zu spüren ist. Schließlich artete diese Begeisterung zu einem Mozartkult aus, und wir finden auch in vielen tschechischen jüngeren Volksliedern mozartsche Weisen. So verklang die Biedermeierzeit in einer etwas blutleeren bürgerlichen Musikkultur. Indessen entstand bald aus der Schule des musikgelehrten Abtes Vogler eine jüngere Musikgeneration, die sich an den Werken Beethovens bildete und den starren Mozartkult durchbrach. Durch den Egerländer Dionysius Weber wurde das Prager Konservatorium begründet, und der berühmte sudetendeutsche Geiger W. Pixis ist der Ahne der bekannten Prager Geigenschule. Der große deutsche Romantiker Carl Maria v. Weber übernahm für kurze Zeit die Leitung der Prager Oper. Während eines Ferienaufenthaltes im nordböhmischen Isergebirge gewann Weber Anregungen und Schaffensfreude für seine erste deutsche Volksoper, den „Freischütz“. Sudetendeutsche Musiker wie Proksch, der Lehrer Smetanas, Fr. Gläser, J. A. Wolfram, W. H. Veit, Fr. Kittl waren als Komponisten und Musikerzieher bekannt. Das romantische Musikschaffen von Rückauf, Marschner, Proch, Cyrowetz brachte zwar zeitgemäße und vor allem erfolgreiche Opern und Singspiele, die aber doch in ihrem musikalischen Gehalt wenig nachhaltig wirken konnten. Indessen gewinnt in dieser Zeit das sudetendeutsche Virtuosentum Weltgeltung. Der Cellist J. Reich war mit Beethoven eng befreundet, der lyrische Tenor R. Anders wurde von Richard Wagner als erster Tristan ins Auge gefaßt. Einst berühmte Namen wie Gura, Schumann-Heinke sind die Vorgänger der gegenwärtig bekannten sudetenstämmigen Künstler wie Maria Müller, Gertrude Pitzinger, Erna Sack, Slezak, Watzke. Musikwissenschaftler wie Vogler, Ambros, Abert, Proksch, Sechter, der Lehrer Bruckners, gaben grundlegende Studien und Beiträge zur modernen Musikwissenschaft. Indessen war aber trotz Musikfreude und der großen Anzahl mittelmäßiger Begabungen das 19. Jahrhundert wenig künstlerisch und produktiv.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das musikalische Leben in den einzelnen Landschaften ganz im Sinne der angrenzenden reichsdeutschen und österreichischen. Einzelne begabte Musiker wirkten in Wien und den verschiedensten reichsdeutschen Städten: sie gingen in ihrer neuen Wirkungsstätte völlig auf. Im Prager Musikleben hatte sich nun eine stark internationale und jüdische Musikerschaft gebildet, die im Sudetendeutschtum nur unbedeutende „Provinz“ sah. Unter der Führung der böhmischen Juden Gustav Mahler, A. Schönberg, Schulhoff entwickelte sich ein für Prag bemerkenswertes jüdisches Musikpublikum, an dem gerade gegenwärtig die vielen reichsdeutschen und österreichischen jüdischen Emigranten ihre beste Unterstützung finden. Diese deutschsprechenden Fremdlinge bekämpfen mit den zur Verfügung gestellten Mitteln das Sudetendeutschtum mit den übelsten Methoden eines Kulturkampfes.

Der älteren sudetendeutschen Generation, die sich stilistisch noch in den Grenzen der Neuromantik des 19. Jahrhunderts bewegt, entstammen die Komponisten R. v. Prochaska, V. Reifner, der bekannte Musikschriftsteller und Komponist Ferd. Pfohl, Camillo Horn, der Lieblingsschüler von Franz Liszt, August Stradal, der Dresdner Musiker G. Mrazek, der Münchener Musikdirektor A. Reuß, der in Hamburg schaffende und vom Führer mit der Goethe-Medaille ausgezeichnete Komponist Fr. Woyrsch.

Die jüngere Generation bildete sich zum größten Teil in der Schule des Sudetendeutschen F. Finke, des Leiters der Deutschen Musikakademie in Prag. Als Künstler der Vor- und Nachkriegszeit finden sich gerade in Finkes Werken alle widersprechenden Kunstströmungen, die ja schließlich zum Charak-

teriſtikum dieſer Generation wurden. Indeſſen hat der nun Fünfundvierzigjährige zum völkiſchen Muſikſchaffen zurückgefunden, den gegenwärtig das ſudetendeutſche Muſizieren voll und ganz erfaßt hat. In derſelben Entwicklung ſtehen die älteren Muſiker wie F. Petyrek, Th. Veidl, Br. Weigl, E. Kornauth. Die durch das Erlebnis des Weltkrieges und den folgenden harten völkiſchen Behauptungskampf gebildete junge Generation aber fand für ihr Schaffen den rechten Wegweiſer im deutſchen Volkslied, das gerade in den Sudetenländern in noch reicher und lebensbildender Weiſe vorhanden iſt. Auf dieſer völkiſchen Grundlage entſtandene muſikaliſche Erneuerungsbewegungen, wie der von Walther Henſel gegründete „Finkenſteiner Bund“, konnten auch oft nachhaltig auf die muſikaliſche Entwicklung des Reiches wirken. Das Muſikſchaffen der jüngſten Generation kann nur in einer geſonderten Betrachtung recht bewertet werden. In ihren Werken, die von muſikaliſcher Begabung der Sudetenſtämme künden, erkennt man den Ernſt der grenzdeutſchen Gegenwart, aber auch den ungebrochenen Willen des großen Bekenntniſſes für das deutſche Volk.

## EHRUNGEN

Der bekannte Dresdner Tonkünſtler Alfred Pellegrini, der vor Jahren als Violin-Soliſt eine Konzertreiſe durch Bulgarien zu Gunſten des „Roten Kreuzes“ unternahm, erhielt ſoeben vom König Boris III. die Königlich Bulgariſche Ehrenmedaille verliehen. Zugleich wurde der Künſtler eingeladen, neuerlich nach Bulgarien zu kommen, um diesmal über das Bayreuther Kulturwerk Wagners Vorträge zu halten. Pellegrini wird dieſer Einladung im Frühjahr 1939 Folge leiſten.

Die Träger des Schleſiſchen Muſikpreiſes 1938, Ernſt Auguſt Voelkel und Günther Bialas, wurden als Anerkennung für ihr Schaffen zur Teilnahme am Nürnberger Reichsparteitag eingeladen.

Das deutſche Öſterreich bemüht ſich, die Schmach, die der vergangene Staat dem Altmeiſter Joſef Reiter antat, wieder gut zu machen. So hat die Gauſtadt Salzburg jetzt dem einſt aus ſeiner Heimat Ausgebürgerten das Ehrenbürgerrecht verliehen.

Die Gemeinde Neudorf-Alt, die Ahnenheimat Franz Schuberts, hat Univ.-Prof. Dr. Guſtav Becking, den Ordinarius der Lehrkanzel für Muſikwiſſenſchaft an der Prager deutſchen Univerſität und Begründer des Prager Collegium musicum, zum Ehrenbürger ernannt. E. J.

Die Königin Wilhelmine der Niederlande verlieh GMD Carl Schuricht in Anerkennung ſeiner Verdienſte um das niederländiſche Muſikleben den Rang eines Kommandeurs im Orden Oranje Naſſau.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Aus dem Preisausschreiben für einen neuzeitlichen Männerchor, das Gauleiter Wächtler-Bayreuth in seiner Eigenschaft als Reichswalter des NSLB erließ, gingen als Preisträger hervor: F. Schulze-Dessau (1. Preis), F. Werner-Potsdam (2. Preis) und Hans Lang-München (3. Preis).

Die Reichsmessestadt Leipzig hat einen alljährlich zu vergebenden Musikpreis in Höhe von 5000 RM für eine Sinfonie oder sinfonische Dichtung, für eine Oper, für Kammermusik oder für eine zusammenhängende Liederfolge geschaffen, der als Johann Sebastian Bach-Preis der Reichsmessestadt Leipzig jeweils am 21. März, dem Geburtstage des Meisters, zur Verteilung gelangt. Zur Bewerbung sind Komponisten deutschen Blutes zugelassen. Als Prüfungsunterlage ist die Partitur an den Oberbürgermeister der Reichsmessestadt Leipzig — Kulturamt —, Leipzig C 1, Täubchenweg 2, jeweils bis Ende Dezember einzureichen.

Den Rostocker Musikpreis erhielt soeben der junge Komponist Curt Beck, ein Schüler Hermann Grabners.

Greiz ehrte seinen großen Sohn, den Pianisten und Liszt-Schüler Bernhard Stavenhagen durch eine würdige Feier, in deren Rahmen eine Gedenktafel am Geburtshaus des Künstlers feierlich enthüllt wurde. Die Ausgestaltung des Erinnerungskonzertes hatte Prof. Joseph Pembaur-München übernommen.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Hermann Simon hat seiner Kinderliederreihe „Aus der Schulfibel" (Verlag R. und W. Lienau, Berlin-Lichterfelde) eine Kleinkinder-Kantate „Unter Kindern zu singen" folgen lassen, die jetzt in Henry Litolffs Verlag, Braunschweig, erscheint.

Karl Höller hat soeben die Partitur eines neuen Orchesterwerkes „Passacaglia und Fuge für Orchester" op. 25 (nach G. Frescobaldi) beendet, das demnächst im Verlag von F. E. C. Leuckart erscheinen wird.

Hugo Riemanns Musik-Lexikon wird im Verlag B. Schott's Söhne in 12. Auflage ungekürzt in einem Band erscheinen. Die Neubearbeitung hat Professor Dr. Josef Müller-Blattau übernommen.

Im Bärenreiter-Verlag-Kassel erscheint soeben eine Faksimile-Neuausgabe von Johannes Walters „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica" (Wittenberg 1538) mit einem Geleitwort von Prof. Dr. W. Gurlitt, das ein musik- und geistesgeschichtlich vertieftes Verständnis der Musikauffassung der deutschen Reformation im allgemeinen und des Torgauer Freundes und musikalischen Mitarbeiters Martin Luthers im besonderen vermittelt. — Zugleich sei auf das neue Heft der im Bärenreiter-Verlag erscheinenden Zeitschrift „Musik und Kirche" hingewiesen, das einen ausführlichen Bericht von Dr. H. Klotz über die Zweite Freiburger Orgeltagung und einen kursächsischen Orgelbeitrag von Prof. Gurlitt enthält.

Die Berliner Musikalienhandlung A. Glas brachte anläßlich ihres 100jährigen Bestehens eine kleine Festschrift heraus, die über die Bedeutung des Hauses im kulturellen Leben der Großstadt unterrichtet.

Die auch über die Grenzen ihrer Heimatstadt hinaus bestens bekannte Lübecker Musikalienhandlung Ernst Robert konnte am 1. September auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken.

Dem diesmaligen Heft legen drei Firmen Prospekte bei: die Harmoniumfabrik O. Lindholm, Borna bei Leipzig zeigt ihr neues Orgel-Harmonium für die Hausmusikpflege sowohl als für die Ausgestaltung von Gemeinschaftsfeiern an; der Musikverlag R. und W. Lienau-Berlin versendet seinen Hans Chemin-Petit-Prospekt und der Verlag Georg Kallmeyer-Wolfenbüttel gibt in der Schrift „Die Musik-Veröffentlichungen der Reichsjugendführung" eine Übersicht über das bisher dort erschienene Musikschrifttum der HJ.

# ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Unter der Hauptschriftleitung von Dr. St. Dotremont wurde in Brüssel eine „Revue Internationale de Musique“ gegründet, die sich die Aufgabe gestellt hat, in mehrsprachigen, über 200 Seiten umfassenden Heften das zeitgenössische Musikschaffen zu fördern und durch die Wahrnehmung der musikpolitischen Belange in allen Kulturstaaten zur Völkerverständigung beizutragen. Im Einvernehmen mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hat unser Berliner Schriftleiter Dr. Fritz Stege die Generalvertretung und Schriftleitung für Deutschland übernommen.

## AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. Erwin Bauer: „Ein Gedanke wurde Wirklichkeit“. Erfassung und Förderung der Musikbegabten („Völkischer Beobachter“, Berlin, 14. 9. 1938).

Zwei wichtige Gründe zwingen den Staat, der musikalischen Erziehung der jungen Generation seine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Der erste Grund ist das notwendige Interesse, das die Staatsführung an der Reinerhaltung des Ethos der Musik haben muß; denn die Musik vermag ebenso Seelen zu bilden, zu veredeln, wie sie die menschlichen Seelenkräfte schwächen und verweichlichen kann. Es ist die weltanschauliche Seite der Musik, die seine besondere Beachtung erweckt; das alte platonische Problem taucht hier auf, dessen entscheidende Folgen für die seelische Gesundheit eines ganzen Volkes schon dem Griechentum bekannt waren.

Eine verantwortliche Erziehungsführung hat deshalb dieses Problem immer wieder überdacht. Immer wieder ist darauf hingewirkt worden, daß vor allem im musikalisch Begabten das Gefühl für den echten musikalischen Wert wachgehalten wurde und daß durch den Begabten auf die öffentliche Geschmacksrichtung mit der Kraft eingewirkt wurde. Daß im Rahmen einer Gemeinschaft auch sogenannte Unterhaltungsmusik ihren Standort haben kann, ändert nichts an der Notwendigkeit, Musik als seelischen Wert und als Oberflächenreiz auseinanderzuhalten, selbst wenn die praktische Trennung der kunstverständigen Gesinnung heute noch als ein fast unmögliches Problem erscheint.

Eine echte musische Erziehung wird es jedenfalls nur dann geben, wenn sie dem höchsten Ideal eines musikalischen Kunstwerkes zustrebt. Alles andere hat sie als amusisch zu betrachten und auszuscheiden. Aus diesem Interesse der Gemeinschaft selbst an einer die lebendigen schöpferischen Kräfte belebenden Musik folgt das zweite Interesse des Staates an einer umfassenden musikalischen Erziehung, sein Interesse an der Form, durch die eine solche Erziehung verwirklicht werden kann.

In den letzten Jahren ist in Deutschland in den Erziehungsplan eine Reihe wichtiger Neuerungen eingefügt worden, durch die die allgemeine musikalische Erziehung der Jugend schrittweise verwirklicht wird. Ein Institut jedoch, das sich die Pflege der höchsten schöpferischen Begabung von ihren ersten Regungen an zur Aufgabe machte, gab es bis heute noch nicht. Diese Spezialfrage mußte auf eine besondere Weise gelöst werden.

Das Ergebnis der Überlegungen ist nun die neue „Musikalische Bildungsanstalt“ oder das „Musische Gymnasium“, dessen Aufbau der Führer einem jungen Nationalsozialisten übertrug, der im Hauptamt das Referat für Musik im Reichserziehungsministerium leitet. In der Reihe der wegweisenden Erziehungserlasse gebührt diesem Plan in der Rückschau auf ein vergangenes Arbeitsjahr der Partei ein besonderer Platz. Der Anreger dieser neuen musischen Gymnasien, Dr. Martin Miederer, hat die Pläne inzwischen bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet. Noch sind sie Gedankengut der Bewegung; aber bereits das nächste Jahr wird ihre Verwirklichung durch die Mittel des Staates bringen.

Was will die Musische Bildungsanstalt? Sie sammelt vor allem die musikalisch am meisten befähigten Jugendlichen aus dem ganzen Reich, um neben den wissenschaftlichen und gymnastischen Disziplinen vor allem die künstlerisch schöpferischen Kräfte besonders zu pflegen. Stufenweise wird diese Jugend sich Kenntnisse und Fertigkeiten aneignen, die sie in fortgesetzter Übung sich gleichsam einverleibt. Zunächst ist die neue musikalische Erziehungsstätte eine in allen wissenschaftlichen und künstlerischen Fachgebieten vollausgebaute Lehranstalt. Doch steht die gesamte Lehrdisziplin unter dem Leitgedanken der musischen Erziehung. Der Unterricht stellt die musischen Kernfächer: Musik, Sprache und Rhythmik in den Mittelpunkt und gruppiert sinngemäß die übrigen Fächer um diese Kerngruppe.

Der Schule wird als Vorstufe die dritte und vierte Grundschulklasse angegliedert, die den Zweck hat, Frühbegabungen von den ersten Regungen des Talents an zu erfassen. Diese beiden ersten Jahre sollen außerdem auch dazu dienen, die aufgenommenen Schüler noch einmal zu überprüfen, ob sie den künftigen Anforderungen der folgenden acht Klassen des eigentlichen Musischen Gymnasiums gewachsen sein werden. In einem strengen und umfassenden Aufnahmeverfahren werden diese begabtesten Jugendlichen aus dem ganzen Reich festgestellt. — Um auch den später sich entwickelnden Talenten Raum zu geben, kann die Aufnahme auch in die mittleren Klassen erfolgen. Die Regel wird jedoch sein, daß die Schüler dem Institut von der dritten Grundschulklasse an angehören. Schüler, die die Erwartungen ihrer Begabung nicht erfüllen

konnten, werden rechtzeitig wieder einer anderen Schule zugeführt. Andererseits stehen jedem der neuen Gymnasien für begabte mittellose Schüler ausreichend Freistellen zur Verfügung.

Es liegt im Wesen dieser an den Aufgaben einer Gemeinschaft sich schulenden Erziehung, daß sie in der Form des sog. Internats verwirklicht wird. 300—310 Schüler eines jeden Gymnasiums werden in fünf Internatgruppen bis zu 62 Jugendlichen aufgeteilt. Jede Gruppe bildet eine Kameradschaft. Sie wohnt in einem eigenen Haus, in dem auch der Erzieher seine Wohnung hat. Die 62 Schüler jeder Gruppe teilen sich wiederum in die Wohnräume, in denen stets nur bis zu vier Knaben wohnen werden. Aus erzieherischen und hygienischen Gründen hat man von der alten Praxis der Schlafsäle und der Unterbringung in einem großen Haus abgesehen. Die gewissenhafte Abstimmung der Lehrer untereinander und die Klarheit des lebendigen Ziels, das der Lehrerschaft gestellt wird, sind die Schlüssel für die erfolgreiche Verwirklichung dieses Erziehungsgedankens.

Wenn das Gymnasium auch in erster Linie die Aufgabe hat, den künftigen Künstler heranzubilden, so erschöpft es sich jedoch darin nicht; denn trotz der Beschränkung auf das Gebiet der Musik bleibt ihr Ziel die möglichst umfassende harmonische Ausbildung der Gesamtpersönlichkeit. Jeder Schüler, der die Anstalt einmal verläßt, hat die Möglichkeit, sich einem praktischen oder einem wissenschaftlichen Beruf zuzuwenden, wenn er die Neigung dazu verspürt.

Der Klassenunterricht in Musik umfaßt auf allen Stufen täglich eine Unterrichtsstunde. Die gesunde, natürlich entwickelte, schöne Knabenstimme wird vor allem in den unteren Klassen besonders gepflegt. Tritt die Mutation der Stimme ein, dann wird die instrumentale Ausbildung, die bereits in den Unterstufen in kleineren Spielgruppen gepflegt wird, besonders intensiviert. Ein hervorragender Jugend-Chor und ein vorbildliches Orchester sind für jede Schule unbedingte Verpflichtung. — Es würde zu weit führen, wollte man die einzelnen Erziehungsschritte in voller Ausführlichkeit schildern. Alles, was den Schülern gelehrt wird, stammt aus der reifen Erfahrung hervorragender Lehrer, die ihr Hauptaugenmerk auf die Entfaltung und Ausbildung des schöpferischen Triebes richten. Die Schülerschaft, die so von Jugend auf mit der musikalischen Materie vertraut gemacht wird, wird fähig sein, später auf den Hochschulen zu höchster Meisterschaft heranzuwachsen.

Unmeßbar aber wird der Wert dieser Erziehung für die Gesamtheit unserer künftigen musikalischen Kultur sein. Der Jüngling, der sich mit aller Strenge in seinen Jugendjahren dieser Disziplin unterzogen hat, wird wieder wie im Traume den echten Wert und die Würde eines musikalischen Gedankens von der Plattheit der Dutzendware unterscheiden können. Er wird nicht mehr den Versuchungen der

bloßen Reizmusik erliegen; denn er trägt in seinem Herzen ein hohes, ein adliges Bild von der Schönheit der Musik.

Das erste Musische Gymnasium wird bereits im nächsten Jahre in Wien verwirklicht werden. Berlin und München sind die nächsten geplanten Stationen, denen in Lübeck und Leipzig weitere Anstalten folgen sollen.

*

Hans Joachim Zingel: Richard Wagner und die Maler seiner Zeit (Deutsche Allgemeine Zeitung, 7. August).

Dr. Wilhelm Zentner: Richard Strauß und München (Kölnische Volkszeitung, 1. August).

Dr. Otto Strobel: Kitsch um Wagner. Eine Abrechnung (Bayerische Ostmark, 27. Juli).

Prof. Dr. W. Heinitz: Die Beziehung von Rasse und Musik (National-Zeitung Essen, 20. August).

## AUS ZEITSCHRIFTEN:

Alexander Berrsche: „Wieso? Das muß ma doch könna!" Aus dem musikalischen Altbayern („Rhythmus", Heft 9/1938).

In meinen jungen Münchener Semestern, kaum zehn Jahre vor dem Krieg, kam eines schönen Nachmittags mein Stubennachbar, ohne anzuklopfen, zur Tür herein und fragte ganz aufgeregt: „Du, was is das für a Stückerl, des du grad gspielt hast?" — Es war ein Lied von Max Reger, eine der schwierigen Kompositionen aus seiner mittleren Zeit, an die sich damals außer Franz Bergen und Ludwig Heß kein Sänger gewagt hat. Neugierig und gespannt schaute mir mein Freund über die Schulter und meinte, diese einschüchternde Häufung von Querbalken und Notenköpfen sehe ja wie Heidelbeerkuchen aus. Dann sagte er: „Geh, spiel mir das noch einmal." Ich war längst daran gewöhnt, daß fast alle Musiker über meinen geliebten Meister Reger schimpften und spotteten. Das ungeheuchelte Interesse dieses jungen studiosus juris tat mir wohl, und ich fing von vorne an. Freilich nicht ganz ohne hochmütige Herablassung. Was konnte dieser unbeholfene Mensch aus der tiefen altbayerischen Provinz von solcher Musik verstehen! In fröhlicher Runde hatte er einmal, mit angenehmer Stimme zwar, ein ziemlich plattes Salonlied gesungen und hinterher etwas dreingegeben, was noch viel schöner war. Ich griff also wohlwollend und arrogant in die Tasten. Und nun geschah etwas Wunderbares. Hinter mir setzte eine Stimme ein und sang das ganze Lied nicht nur makellos richtig in Rhythmus und Intonation, sondern auch mit einer so sublimen Feinheit der Dynamik und des Ausdrucks, daß sich mir das Herz zusammenzog. Dieses Lied, an dem Berufssänger wochenlang arbeiten, bis nur die Noten stimmen, konnte ein sogenannter Nichtmusiker einfach vom Blatt lesen und künstlerisch gestalten! Ich drehte mich um: „Ja Mensch, das ist ja fabelhaft, wo hast denn du Musik studiert?" — „I Musik studiert? In Regensburg bei die Domspatzen hab i halt mitgsunga: Ett, Witt, Rheinberger, Palestrina, Orlando." — „Ja aber", meinte ich, „wie bringst du das fertig, einen Reger vom Blatt zu singen, und so vom Blatt zu singen?" Jetzt war das Erstaunen an ihm. „Wieso?" gab er zurück, „da is doch weiter nix dabei, das muß ma doch könna!" Ich sehe ihn immer noch vor mir, den einfachen, bescheidenen, feinen Menschen aus der Weidener Gegend in seinen ausgefransten Hosen mit Knien ohne Bügelfalte, seinen abgetretenen Stiefeln, seinen zu kurzen Rockärmeln und seinem treuherzigen, ländlichen Schullehrergesicht, in dem keine Spur von Stolz war oder von Freude des Gelingens, nur Verwunderung über mein Erstaunen. „Das muß ma doch könna!" Was für ein Kerl! Und dann sang er auf der nächsten Kneipe wieder jeden Schmarren, den das junge Volk von ihm hören wollte. Mir sind darüber die ersten Vorstellungen vom altbayerischen Wesen aufgegangen. Hier wissen die Besten oft nicht, wie begabt sie sind. Sie wissen es so wenig, daß sie zu jeder Stunde bereit sind, über die Begabung als solche geringschätzig zu reden und sie, mit Respekt zu sagen, auf die Kirchweih zu laden. Und sie sind so unfähig, ihre natürliche Überlegenheit zu fühlen, daß sie vor den dümmsten intellektuellen Phrasen im Augenblick wehrlos werden können und zu dem traurigsten Schwätzer ehrfurchtsvoll „Herr Doktor" sagen. Ich war damals noch Neuling im Altbayerischen. Inzwischen habe ich hier so viele spontane Äußerungen musikalischer Begabung beobachtet, daß ich längst aufgehört habe, mich zu wundern.

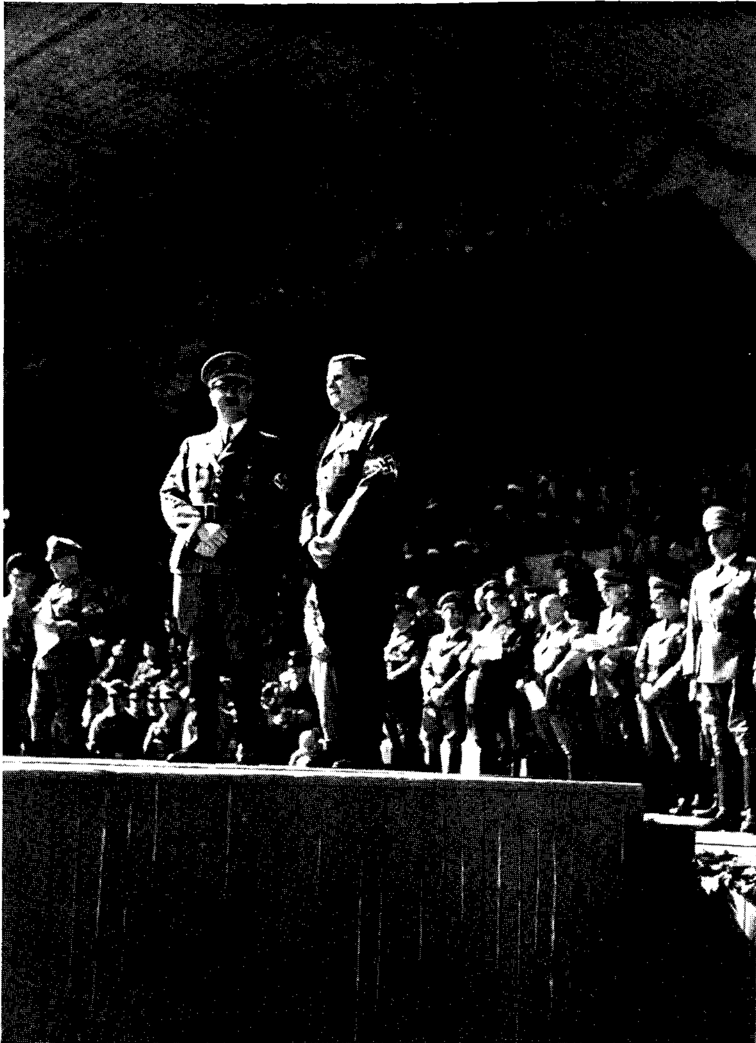
Als Anno 1919 in München die unerhörtesten menschheitbeglückenden Programme formuliert wurden, war man droben im Isarwinkel verständnisvoll

genug, ganz einfach nur Muſik zu machen. Mein Wirt, ein Rieſe, von deſſen ſtreitbarer Jugendzeit die Sage Wundermären meldete, er hätte einen durch bloße Handauflegung in ein Abziehbild verwandeln können, ſaß eines Morgens friedlich am Tiſch in der Gaſtſtube und ſchrieb Noten. „Aha, Sie ſchreiben ſich die Noten ab?“ — „Na, na, transponieren tu i mir das Stückerl um a Quart höher. Bei der Unterhaltung heute abend, wo mir vier Zitherſpieler ſan, ſpiel i diesmal a Baritonzither. Die ſteht um a Quart tiefer, wiſſen S’, und da tu i mir leichter, wann i das Stückerl um a Quart höher ſetz.“ Ich betrachtete das Manuſkript. Es ſtimmte alles. Nicht der kleinſte orthographiſche Fehler war darin. „Sie haben gewiß einmal Muſikunterricht gehabt?“ — „Na, na“, kam die Antwort, „das muß ma doch könna.“ Und wieder fühlte ich, wie vor Jahren, das naive altbayeriſche Erſtaunen vor dem Fremden, der ſich darüber wundert, daß einer was kann.

Dieſes altbayeriſche Land des Barock iſt voller Muſik und voller Begeiſterungsfähigkeit. In einem verſteckten Chiemgauer Dorf, das keine Eiſenbahn hat, lebte bis vor wenigen Jahren ein ausgezeichneter Schneidermeiſter, der die Kunſt verſtand, billig durch Europa und bis nach Afrika und Aſien zu reiſen und alles Wichtige zu ſehen und innerlich zu verarbeiten. Außerdem beſaß er ein Klavier und die meiſten deutſchen Opern von Gluck bis Strauß und Pfitzner. Sonntags hielt er ſeinen Bauern Einführungsvorträge mit Demonſtrationen am Inſtrument. Und wenn in München der „Figaro“, der „Fidelio“, die „Zauberflöte“, der „Parſival“ oder der „Paleſtrina“ aufgeführt wurden, beſtellte mein Schneidermeiſter rechtzeitig Karten für ſich und ſeine Leute, und die muſikbegeiſterten Chiemgauer aus dem Dorf ohne Eiſenbahn wallfahrteten zur Münchener Oper. Daß in der Aiblinger Gegend ein Schreinermeiſter mit ſeinen Spezeln Haydnſche Streichquartette ſpielt, wird nach allem, was man hierzulande täglich erleben kann, niemand überraſchen, eher noch, daß er die vier Inſtrumente, auf denen das Kollegium muſiziert, in ſeinen Mußeſtunden ſelber gebaut hat, und daß ſie famos klingen. Ein Ausnahmefall aber iſt keines dieſer Beiſpiele. Sie alle kennzeichnen unſere Leute hier und die Atmoſphäre, in der ſie leben. Wie ſollte es auch anders ſein bei einem Volk, unter dem ſeit Urzeiten ein ſchier unermeßlicher Reichtum anonymer Muſik ſich hat anhäufen können, jene Fülle von Liedern und Tanzweiſen, die ſo wohlfeil ſind und ſo koſtbar wie der Klee auf dem Feld und der blaue Enzian am Waldesrand! Könnte nicht unſere ganze altbayeriſche Volksmuſik von Schubert ſein, und muten nicht ſo manche Ländler, Stampfer und Dreher von Schubert an, als wären ſie im Chiemgau, in Weiden oder im Rottacher Eck gewachſen? Es iſt etwas Wundervolles und Adliges um dieſe Verwandtſchaft und Gemeinſamkeit. Der Miesbacher Holzknecht, der nach Feierabend ſeine

Freunde mit improviſierten Schnadahüpfeln und Gſtanzeln derbleckt, ſpricht die muſikaliſche Mutterſprache Schuberts und ahnt nicht, daß Schubert, wenn er gerade des Weges käme, ſich bei ihm wohler und heimiſcher fühlen würde, als bei ſehr viel geſcheiteren Leuten. Im Altbayeriſchen ſind die einfachen Menſchen noch lebendige Quellen und echte, geborene Interpreten der Volksmuſik. Dieſe ſchlichten und doch ſo mannigfaltigen Weiſen, deren Gefühlsbereich vom derben Scherz bis zur ganz verhaltenen Innigkeit des Herzensausdrucks geht, laſſen ſich nicht verpflanzen. Sie gedeihen nur dort, wo es die naiven und improviſatoriſchen Naturen gibt. So ein Jodler z. B. iſt in ſeiner friſchen, übermütigen Treuherzigkeit gewiß das einfachſte Stück Muſik, das ſich denken läßt. Aber was können unſere Gebirgler daraus machen! Du ſitzeſt in einem behaglichen Wirtshaus in der Jachenau oder im Kreuther Tal. Am Nebentiſch fängt einer an: „Hola redi diri hola rediri". Du denkſt, no ja, das iſt halt ein Jodler. Aber da ſetzt plötzlich eine zweite Stimme ein, und du merkſt nun mit freudigem Schrecken, daß der neue Mann ſich keineswegs damit abgibt, etwa die Hauptmelodie Note für Note in tieferen Intervallen zu begleiten. Er begleitet überhaupt nicht, er ſingt eine eigene Weiſe, die zwar harmoniſch zur erſten Stimme paßt, aber rhythmiſch und melodiſch ihre ſelbſtändigen Wege geht und Überſchneidungen eher aufſucht als vermeidet. Mit anderen Worten, er improviſiert einen echten linearen Kontrapunkt, und wenn ſich's gut trifft iſt noch ein weiterer Sänger zur Stelle, den es freut, auf ſeine Art mit einer dritten Stimme an dem phantaſtiſchen Spiel teilzunehmen. Man ſieht, wie nahe hier primitiver Naturlaut und höchſte Anmut und Freiheit der Linienführung benachbart ſind, und welche ſtarke Spannungen ſich daraus ergeben. Wer ein ſolches Muſizieren einmal erlebt hat, dem iſt das Volkslied in ſeiner edelſten und ehrwürdigſten Daſeinsform begegnet, auf jener faſt mythiſchen Stufe, auf der ſich ein Volk — wenn auch unbewußt — noch als Schöpfer und Herrn ſeiner Lieder fühlt und danach handelt. Es iſt noch Platz für eigenwillige Phantaſie und fröhliche Schnörkel, und wenn in Schlierſee eine Melodie ſo und ſo geſungen wird, braucht das die Berchtesgadener nicht abzuhalten, ſie anders zu ſingen. Eine ſolche Melodie wird ſozuſagen nie ganz fertig und iſt eben darum wirklich lebendig. Sie hat ſich noch nicht abgelöſt aus dem Widerſtreit der verſchiedenen Faſſungen, ſie iſt noch nicht zu einer „eigentlichen" und endgültigen Faſſung erſtarrt.

Zu dieſer Volksweiſe, der lebendigen, die immer noch wird und ſich wandelt, kommt man nicht auf jedem Weg. Man muß ſie in der Landſchaft ſuchen, in die ſie gehört, und unter den Menſchen, bei denen ſie heimiſch iſt. Und man muß ſie als Abbild und Weſensausdruck eines Volksſtammes verſtehen, der ſich im Künſtleriſchen wie im Menſchlichen die ungebrochene Kraft und Naivität bewahrt hat.



Der Führer mit dem Reichsjugendführer Baldur von Schirach
auf der Tribüne des Nürnberg-Stadions

(Reichsbildstelle der HJ)

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG




105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1938 HEFT 10

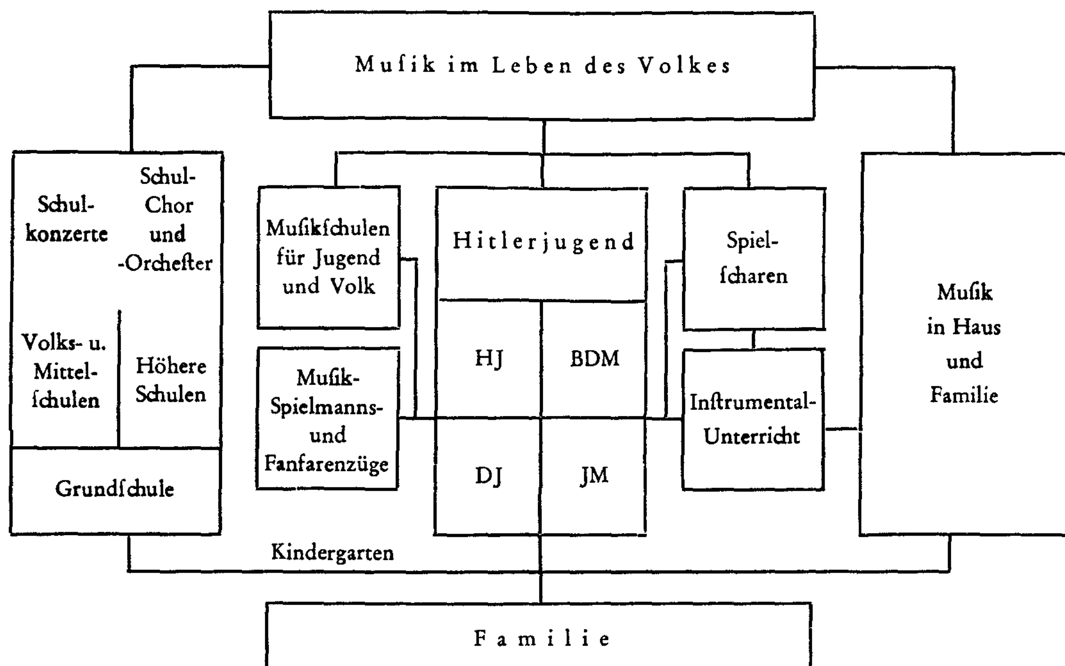
## Hitlerjugend, Schule und Muſikſchule für Jugend und Volk.

Von Wolfgang Stumme, Berlin.

Das Problem der Muſikerziehung iſt in den letzten Jahren ſo unverhältnismäßig ſtark angewachſen, daß ſich neben der Schule, die ſich in ihrer Schulmuſik ſeit Jahrhunderten damit befaßt, als aktiver Teilhaber an der Neugeſtaltung ihrer Form die Hitlerjugend eingeſchaltet hat. Die Familie, die mehr oder weniger aktiv an der muſikaliſchen Erziehung der Kinder Anteil nimmt, wird auch in Zukunft wieder ſich ſtark für muſikerzieheriſche Dinge einſetzen können, wenn man auch heute von einer Aktivität der Elternſchaft nicht unbedingt reden kann. In einer Zeit, die in dieſem großen Umfang auf ein hohes künſtleriſches Ziel hin die geſamte Jugend erziehen will, gilt es, die beſten Kräfte auf den wichtigſten Plätzen anzuſetzen und es gilt dann, die Zuſammenarbeit zwiſchen allen intereſſierten Trägern der Muſikerziehung ſo zu feſtigen, daß zum Nutzen der Kunſt und zum Nutzen jedes einzelnen Jungen und jedes Mädels der Kräftehaushalt verwaltet wird.

An Hand der beigegebenen Zeichnung iſt dargeſtellt, wie ſich die muſikaliſchen Erziehungsbereiche der Schule, der Hitlerjugend und der Familie berühren. Ausgangspunkt und Kernpunkt iſt die Familie, in der das Kleinkind aufwächſt. Endziel der Erziehung iſt, aus dieſem Kleinkind einen Menſchen zu formen, der am Kampf, an der Arbeit und an den kulturellen Werten ſeiner Nation Anteil hat. Für die Muſikerziehung gilt es insbeſondere, eine perſönliche und aktive Beteiligung am Muſikleben im Volk auf allen Erziehungswegen zu erreichen. Der eine Weg geht aus der Familie über den Kindergarten durch die Grundſchule und die Formen der höheren Schule mit dem lehrplanmäßigen Muſikunterricht und der freiwilligen zuſätzlichen Beteiligung an Schulchor und Schulorcheſter. Ein zweiter Weg iſt der, daß auch die muſikaliſche Betreuung und Anregung durch die Familie, die in den letzten Jahren und Jahrzehnten immer mehr nachgelaſſen hat, durch die Anleitung zur Muſikübung in den Jugendorganiſationen erneutes Leben bekommt, und daß die ſtarken Eindrücke in Zukunft auch von der Familie her für die muſikaliſche Lenkung des Jungen oder des Mädels angedeutet werden. Der dritte und heute faſt entſcheidende Weg muſikaliſcher Anregung führt durch die Jugendorganiſation, vom 10. bis zum 18. Lebensjahr in der HJ, vom 10. bis 21. Lebensjahr im BDM. Neben die Berührung mit der Muſik, in die die kleinſte Erziehungseinheit der Kameradſchaft und Schar durch das Singen und Spielen auf Heimabend, auf Fahrten und im Lager gebracht wird, treten hier zuſätzlich muſikaliſche Erziehungsformen: die Spielſchar, Muſik-, Spielmanns- und Fanfarenzüge, es tritt weiter dazu die ſtändige Betreuung in den „Muſikſchulen für Jugend und Volk" und der in Verbindung mit dieſen Schulen eingerichtete Inſtrumentalunterricht. Wir verſprechen uns von der Muſikerziehung in den Jugendorganiſationen, die ſich dem Grundſatz der größten Lebendigkeit verſchrieben hat, viel für den kommenden Anteil des Einzelnen am Muſikleben des Volkes.

Muſikerziehung in Familie, Hitlerjugend und Schule.




Es mag dahingeſtellt ſein, in welcher Form ſich der eine oder der andere daran beteiligt, ob er ſpäter Hausmuſik treibt, ob er ſich einem Orcheſterverein oder einer Volksmuſikgruppe anſchließt, ob er einem Chor oder einer Singgemeinſchaft beitritt oder ſeine Freude am Mannſchaftsgeſang hat, ob er ſich zum Konzertbeſucher entwickelt, oder ob ihn ſein Weg auf eine muſikaliſche Berufsausbildung führt, — irgendwie muß und ſoll er am muſikaliſchen Leben des Volkes ſeinen Anteil haben. Es gilt nun, auf Grund dieſer Darſtellung die drei Erziehungswege in Schule, Familie und Haus ſo aufeinander abzuſtimmen, daß überflüſſige Reibungen vermieden und höchſtmögliche Leiſtungen in Gemeinſchaftsarbeit erreicht werden. Insbeſondere gilt es, die Muſikerziehung in der Grundſchule vom 6. bis zum 10. Lebensjahr ſo mit der Muſikerziehung der Hitlerjugend abzuſtimmen, daß beide aufeinander aufbauen können.

In dieſem Zuſammenhang wird die gemeinſame Regelung grundlegender muſikerzieheriſcher Fragen zwiſchen Hitlerjugend und Schule eine Rolle ſpielen. Unterrichtsmethoden ſind in Übereinſtimmung zu bringen; die muſikaliſchen Richtlinien für den Lehrplan der Grundſchule und die Muſikarbeit in der Hitlerjugend haben ihre Eigenarten und beſonderen Aufgaben herauszuſtellen. Die Hitlerjugend iſt ebenſo intereſſiert daran, daß in allen Schulgattungen der Muſik im Lehrplan ein weſentlicher und wichtiger Platz eingeräumt wird, daß die Muſik aus ihrem Winkeldaſein erlöſt wird. Die Hitlerjugend weiß, daß der Lehrer- und Kunſterzieherberuf unter großem Nachwuchsmangel leidet. Sie iſt bereit, von ſich aus im Jungvolk und in der Hitlerjugend das geſunde Intereſſe für eine lebendige Kunſtübung und für den Kunſterzieherberuf zu wecken; denn entſcheidend wird ſein, wie in den kommenden Jahren im Geſamtplan der muſikaliſchen Erziehung der deutſchen Jugend ſich Führer und Erzieherperſönlichkeiten auch für die Aufgaben der Muſik einſetzen.

Da erfahrungsgemäß die muſikaliſchen und handwerklichen Leiſtungen innerhalb der Grundſchule zum größten Teil das geſteckte Ziel nicht erreichen, tritt bei der zuſätzlichen Muſikerziehung durch die Jugendorganiſation die gleiche Aufgabe erneut in den Geſichtspunkt der erzieheriſchen Maßnahmen. Schule und Hitlerjugend haben ſich gemeinſam um die Geſetze der Kunſtübermittlung zu bemühen, und es ſteht die Forderung: gegen jede überflüſſige, zeitraubende Methoderei die gemeinſam zu erſtreitende lebendige Lehrweiſe

zu finden. Die Muſikerzieher der Hitlerjugend haben die Aufgabe geſtellt bekommen, kraft ihrer eigenen Perſönlichkeit, ohne Anlehnung an bisherige Methoden, eine ihnen entſprechende Lehrweiſe zu entwickeln. Da die geſamte Erziehung der deutſchen Jugend immer ſtärker auf die Entfaltung der Perſönlichkeitswerte abgeſtellt wird, iſt es wahrſcheinlich, daß auch eine kommende Erziehergeneration nicht in dem Maße wie bisher zeitraubender Methoden bedarf, ſondern die Freiheit der Lehrweiſe in die größte Kraft pädagogiſcher Wirkſamkeit umzuſetzen vermag. Feſt ſteht in der geſamten Muſikarbeit der Hitlerjugend, daß Volkstum und Brauchtum Grundlage, Wurzel und Ziel auch für die Muſikarbeit ſind, und daß eine Entfernung von dieſen Grundlagen wieder gleichbedeutend wäre mit einer Loslöſung der Muſik aus dem Lebensbereich unſeres Volkes, nachdem gerade enger und inniger Kontakt hergeſtellt worden iſt.

Wir wenden uns ſcharf dagegen, daß man den Begriff „HJ-Muſik" irgendwo prägt, wie es auch genau ſo wenig von der Schule aus erwünſcht ſein wird, eine Gattung „Schulmuſik" zu pflegen. Wir bemühen uns um einen neuen Muſik- und Muſizierwillen, aber nie um die Prägung einer neuen Gattung, denn es gibt nur *eine deutſche Muſik* und deren vielfältigen Ausdruck.

Die Einrichtung der „Muſikſchulen für Jugend und Volk" wird weiter dazu beitragen, die muſikintereſſierten Jungen und Mädel aus HJ und Schule in beſonderen Sing- und Chorgruppen zuſammenzufaſſen, um im Anſchluß daran auch den Einzel- und Gruppenunterricht auf allen Inſtrumenten erteilen zu laſſen.

Die Richtlinien über die Errichtung und den Aufbau dieſer Muſikſchulen gehen nun heraus, nachdem ſie im Einvernehmen der Reichsjugendführung mit dem Reichserziehungsminiſterium, dem Deutſchen Gemeindetag und der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" aufgeſtellt wurden. Eine gemeinſchaftliche Zuſammenarbeit auf dem Gebiet der Muſikerziehung findet damit eine ſchöne und zukunftweiſende Sicherung. Die „Muſikſchulen für Jugend und Volk" helfen einem dringenden Bedürfnis ab, das in den letzten Jahren immer ſtärker wurde. Wohl hat in den verſchiedenen Schulformen bisher eine muſikaliſche Unterweiſung ſtattgefunden, wohl hat ein reiches Konzertleben verſucht, Jung und Alt an die Kunſt heranzuführen, wohl haben Vereine jeder Art ſich um die eigene Darſtellung muſikaliſcher Werke bemüht, aber es fehlte bisher noch die lebendige Kunſterziehungsſtätte, die von Jugend auf intereſſierte junge Menſchen im planmäßigen Erziehungsweg in die Bezirke der Muſik hineinführte.

Sieht man heute von den Fachinſtituten, die der Erziehung des Berufsmuſikernachwuchſes dienen, und von dem bisherigen Privatmuſikunterricht ab, ſo gab es keine ſtaatliche oder gemeindliche muſikaliſche Schulungsmöglichkeit für Laien, die zu gleicher Zeit ſich ein hohes künſtleriſches Leiſtungsziel ſteckte als auch den ſozialen Belangen der Schichten entgegenkam, die bisher an der Kunſtausübung keinen Anteil haben konnten. Weite Volksſchichten werden durch die Gründung von „Muſikſchulen für Jugend und Volk" für die Kunſt intereſſiert werden können. *Von großer kulturpolitiſcher Bedeutung* iſt deswegen die Errichtung von Muſikſchulen für Jugend und Volk. Die Deutſchen Gemeinden ſelbſt werden Träger dieſer Schulen ſein. Auswahl der Lehrkräfte, Ausbildung und Richtlinien für den Aufbau werden vom Reichserziehungsminiſterium, der Reichsjugendführung und der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" vorgenommen werden. Die „Muſikſchulen für Jugend und Volk" ſelbſt werden in zwei Teilen errichtet: In dem großen Unterbau der Städtiſchen Jugendmuſikſchule, die im weſentlichen für die Muſikerziehung der geſamten Jugend errichtet wird, und in der Muſikſchule des Volksbildungswerkes, die der Erfaſſung der Erwachſenen und deren muſikaliſcher Unterweiſung dient. Es iſt von entſcheidender Bedeutung, daß überall im Reich nunmehr für muſikaufgeſchloſſene und -bereite, junge und alte Menſchen Stätten geſchaffen werden, in denen ſie ihrem inneren Bedürfnis entſprechend ſich betätigen können. Zu gleicher Zeit werden dieſe Muſikſchulen Kulturfaktoren darſtellen, die von großer Bedeutung für das Kulturleben einer Gemeinde und von großer Bedeutung für den fachmuſikaliſchen Nachwuchs ſein werden.

Es iſt immer ſo geweſen, daß nicht Spitzenleiſtungen an ſich gezüchtet werden konnten, ſondern daß die breite Grundlage und der gut bereitete Nährboden die Möglichkeit zur Entwicklung beſonders Begabter geſchaffen haben. So iſt dieſe Aufgabe der Bodenbereitung in der Muſik im großen der Hitlerjugend geſtellt. Auf muſikaliſchem Gebiet werden Spielſcharen

und Musikschulen für Jugend und Volk im Einvernehmen mit den beteiligten Dienststellen die Aufgabe der Bodenbereitung zu übernehmen haben. Für den Musiker sind damit neue Aufgaben und Berufsgebiete erschlossen worden. Zum einen werden dem Instrumentalfachlehrer (leider trifft die Berufsbezeichnung des „Privatmusiklehrers" nicht mehr die einem Musikerzieher gestellten Aufgaben) große Arbeitsgebiete durch den in diesen „Musikschulen für Jugend und Volk" zu erteilenden Gruppenunterricht erschlossen, zum anderen ist der durch die Hitlerjugend geschaffene Beruf eines „Volks- und Jugendmusikleiters" als Lehrer und Leiter der Städtischen Jugendmusikschulen gedacht.

Jeder Junge und jedes Mädel, die heute wieder einen musikalischen Beruf als Lebensaufgabe ergreifen wollen, seien auf diese großen erzieherischen und künstlerischen Möglichkeiten verwiesen, die durch die Musikschulen für Jugend und Volk geboten sind. Im Einvernehmen mit dem Reichserziehungsministerium werden die musikalischen Lehraufgaben, die der Schule, der Hitlerjugend und den Musikschulen für Jugend und Volk gestellt sind, aufeinander abgestimmt, so daß die Gesamtmusikerziehung, die am jungen und werdenden Menschen geübt wird, zu einem großen Ganzen zusammenwächst. Mit dem Deutschen Volksbildungswerk ist die Vereinigung der musikalischen Erziehungsaufgaben im Rahmen der Musikschulen für Jugend und Volk vollzogen. Ein Ergebnis dieser Zusammenarbeit wird sein, daß die Jungen und Mädel mit dem vollendeten 18. bzw. 21. Lebensjahr beim Ausscheiden aus der Jugendorganisation auch musikalisch ihren weiteren Weg wissen und sich zu neuer gemeinschaftlicher Betätigung zusammenfinden können.

Es ist eine Erkenntnis, daß die Gegenwartsaufgaben unserer deutschen Musikpolitik im wesentlichen den Musikerzieher verlangen, den Musikerzieher, der mit Führereigenschaften und erzieherischer Phantasie begabt, die künstlerische und ganzheitliche Lehrweise findet und den lebendigen Weg zur Musik weist. Darum wird es eine Sorge sein, in der Ausbildung und Auslese des Nachwuchses der Lehrkräfte für Musikschulen für Jugend und Volk jeweils das beste Material zu entdecken und an den entsprechenden Arbeitsplätzen einzusetzen. Künstler und Kunsterzieher stehen heute in gleicher Rangordnung nebeneinander, denn der eine bedeutet ohne den anderen nichts im Bereich völkischen Musiklebens. So ist es auch das besondere Ergebnis einer größeren Schau, daß eine große Zahl von Dienststellen und Organisationen sich für diese gemeinsame Arbeit der Musikerziehung zusammengefunden hat und daß nunmehr ein gewaltiger Grundstein gelegt ist, der sowohl um die Grundlegung der Kunst im Volk als auch um die Sicherung des Nachwuchses keine Sorge aufkommen läßt.

Wie die bisher schon errichteten Jugendmusikschulen und die Musikschulen des Volksbildungswerkes klar herausstellen, ist die Teilnehmerzahl an den Kursen und Singgruppen so groß, daß vielfach doppelte und dreifache Kurse geführt werden mußten. Die entscheidende offene Frage ist zurzeit, daß nicht genügend im Sinne einer neuen im Volkstum begründeten Jugend- und Volksmusikerziehung geschulte Lehrkräfte sowohl für die Führung von Singgruppen als auch für den Instrumental-Gruppenunterricht zur Verfügung stehen. 8-Wochen-Lehrgänge, die im Einvernehmen aller beteiligten Dienststellen noch im Laufe dieses Jahres durchgeführt werden, sollen Bewerber, die bereits ein abgeschlossenes musikalisches Studium hinter sich haben und im übrigen die Eignung als Lehrer oder Leiter einer solchen Schule nachweisen können, befähigen, diese Arbeit sofort zu übernehmen. Die zukünftige Ausbildung der Volks- und Jugendmusikleiter, die bereits jetzt auf 2 Jahre ausgedehnt und auf 3 Jahre insgesamt geplant ist, wird durch die vorgesehene Errichtung der Reichsmusikschule in Hirschberg in Schlesien eine weitere Förderung erfahren. Es ist selbstverständlich, daß nur fachlich voll ausgebildete Lehrkräfte den Anforderungen genügen können, die an eine solche Ausbildungsstätte gestellt werden. Über diesen einen Grundsatz besteht kein Zweifel, daß eine Laienausbildungsstätte sich das gleiche Ziel künstlerischer Leistung setzt wie es auch eine Fachausbildungsstätte tun muß.

Die Musikschule für Jugend und Volk stellt demnach eine wichtige zusätzliche Erziehungsstätte dar, die weder bisher vorhanden war noch etwa den Ersatz für eine fachmusikalische Ausbildung darstellt. Sie will in ihrer ganzen Einrichtung die Grundstufe für einen wohl vorbereiteten fachmusikalischen Nachwuchs als auch die Grundlage für ein musi-

zierendes Volk überhaupt darstellen. So lohnt es den Einsatz für diese Erziehungsstätten, und alle aktivistischen Musikerzieher, die sich voll in den Dienst dieser Gedanken einer neuen Musikerziehung stellen können, sind zur Mitarbeit aufgerufen.

Der Schulmusiker kann zu einem großen Teil durch eigenen Einsatz an diesen neu zu errichtenden Musikschulen und durch Werbung innerhalb der Schülerschaft den großen Gedanken der zusätzlichen Musikerziehung vorwärtstreiben. In Ausbildungskursen für Leiter von Musikschulen für Jugend und Volk werden aus der gesamten interessierten Erzieherschaft (Schulmusiker, Privatmusiklehrer, Musikwissenschaftler u. a.) die Leiter der neuen Musikschulen herangebildet. In diesen Schulen wird die Frage der Stimmbildung einen großen Raum einnehmen, allerdings wird man sie in einer seelenvolleren Durchdringung anwenden, als das vielerorts in der Singschulung geschah und noch geschieht. Ebenso soll erreicht werden, daß durch die zusätzliche Musikerziehung durch die Hitlerjugend der vielfach mißbrauchte Inhalt des Wortes „Volksmusik" seinen schönen und idealen Klang wieder bekommt. Innerhalb der gesamten Musikarbeit wird es sich als notwendig erweisen, auch gemeinsam an einen Literaturplan heranzugehen, besonders in der Frage des chorischen Musizierens und der chorischen Literatur wird eine Zusammenarbeit unumgänglich notwendig sein.

So ist es dringend notwendig, daß Schule und Hitlerjugend auf allen Gebieten der Musikerziehung gemeinsam an einem großen Plan schaffen und daß die Aufgabengebiete sinngemäß in den Bereich der Schule oder in den Bereich der Hitlerjugend fallen. Diese Zusammenarbeit ist gegeben. Wir wollen nunmehr herangehen, auf dem Gebiet der Jugendmusikerziehung jene sinnvolle Einheitlichkeit zu erstreben, die allein der Musik und der Kunsterziehung überhaupt nützt.

# Schaffende am Erziehungswerk.

Von Kurt Lamerdin, Berlin.

Von der Öffentlichkeit wenig beachtet vollzieht sich im Hintergrund unseres offiziellen Musiklebens eine höchst wichtige musikalische Erziehungsarbeit, deren Trägern weder Mit- noch Nachwelt Kränze flicht, die, von der Sonne des Ruhms unbestrahlt, ihren wahrhaftig nicht immer leichten Weg gehen und die doch eigentlich, was Verantwortung und Kämpfergeist angeht, verdienen, in der ersten Reihe der Schaffenden im Reich der Musik genannt zu werden. Es sind die musikalischen Erzieherpersönlichkeiten. Musikerzieher — so selbstverständlich uns dieser Begriff heute erscheint, so neu ist er. Wir brauchen nicht allzuweit zurückzugehen — nur bis in die Zeit vor dem Krieg — um festzustellen, daß es damals einen eigentlichen musikerzieherischen Beruf nicht gegeben hat. Musikunterricht erteilte im wesentlichen der Künstler, der eine Laufbahn entweder hinter oder vor sich hatte oder bei dem es zu einer Laufbahn nicht reichte. Man kann geteilter Meinung sein, ob die pädagogischen Qualitäten sich in solchen Fällen immer von selbst verstanden. Wir verbinden jedenfalls heute mit dem Bild des Musikerziehers die Vorstellung von einem Menschen, der musikalische und pädagogische Fähigkeiten mit den Eigenschaften einer idealistischen Führerpersönlichkeit verbindet.

Es ist am Platze, heute, da niemand mehr die umwälzende Wirkung der Kräfte und Leistungen übersehen kann, die in den letzten dreißig Jahren aus der Jugend hervorgewachsen sind und die die musikalische Situation unserer Zeit grundlegend gewandelt haben, sich daran zu erinnern, daß gerade diese Männer, die zwischen dem schaffenden Künstler und dem Volke standen, das Verdienst beanspruchen können, Jugend und Volk wieder an die Musik herangeführt und damit die verhängnisvolle Kluft überbrückt zu haben, die unsere musikalische Kultur zu unterhöhlen drohte. Wir nennen Hans Breuer einen Musikerzieher, denn die Herausgabe des „Zupfgeigenhansl" im Jahre 1908 war in diesem Sinne eine Tat von unerhörter Tragweite. Zwischen damals und heute liegt das erzieherische Schaffen vieler Einzelner, das uns unentbehrliche Bausteine geliefert hat. Fritz Jöde und Walther Hensel seien als die markantesten Persönlichkeiten genannt, an viele ihrer Mitarbeiter und an andere, die im gleichen Geiste arbeiteten, sei ebenfalls gedacht.

An den Musikerzieher werden heute sehr vielseitige Anforderungen gestellt. Weil wir die

einseitige Form der musikalischen Ausbildung, die jeweils auf ein Instrument beschränkt war und eine allgemeinmusikalische Erziehung nicht zuließ, aufgegeben haben und als Ausgangspunkt wieder den Menschen mit allen seinen musischen Fähigkeiten sehen, muß der Musikerzieher das Format besitzen, nicht nur auf einem begrenzten Sachgebiet „Lehrer", sondern in einem umfassenderen Sinne „Erzieher" sein zu können. Kamen die Musikerzieher bisher aus irgendeinem Zweig des Musikerberufes durch innere Entscheidung und Neigung, — jeder auf seinem ganz persönlichen Weg — an diese Aufgaben heran, so bedarf es heute einer systematischen Ausbildung von Musikerziehern, um die Kräfte bereit zu stellen, die in dem nunmehr weitverzweigten musikalischen Erziehungswerk der Hitler-Jugend eingesetzt werden können. Die zweijährigen Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter, die später auf die Dauer von drei Jahren erweitert werden sollen und die zur Zeit in Berlin und Weimar laufen, sind die von der Reichsjugendführung in staatlichem Auftrag hierfür gegründeten Ausbildungsstätten.

Die führenden musikerzieherischen Kräfte der Jugend in einigen kurzen Sätzen darzustellen, verfolgt den Zweck, den Leser mit ihnen bekannt zu machen und ihn über ihre Arbeit und Aufgabengebiete zu unterrichten.

Wolfgang Stumme als Musikreferent der Reichsjugendführung steht seit 1934 an der Spitze dieses gesamten Erziehungswerkes. Wie viele andere in der Kulturarbeit der Jugend wirkenden Kräfte kam auch er aus der praktischen Arbeit am Rundfunk zu seiner Aufgabe, er erlebte den mühseligen Beginn, die ersten Versuche einer Chor- und Musikarbeit der Jugend an den deutschen Sendern, er zog mit dem Mikrophon in die kleinen Landstädte und Dörfer, um das Lied zu ihnen zu tragen und erlebte in unermüdlichem persönlichen Einsatz Sorge und Beglückung der Geburtsstunden eines Werkes, das wenige Jahre darauf schon viele hundert Kameraden in allen Landen des Reiches zu einer begeisterten Arbeitskameradschaft zusammenschloß. Es gelang ihm, die leidenschaftliche Vielfalt des jungen musikalischen Geschehens im rechten Geiste zu einem gemeinsamen Weg zu verbinden. In vielen Vorträgen, Aufsätzen und anderen Veröffentlichungen hat er den Weg der Musikerziehung in der Hitler-Jugend aufgezeichnet und aus der sicheren Gesamtschau stets neue Pläne, Wege und Ziele entwickelt. Seine wichtigste Veröffentlichung ist die Liederheftfolge „Junge Gefolgschaft", sie bringt in reinster Auswahl das Spiegelbild des neuen deutschen Liedschaffens. Seit 1934 gibt er die regelmäßig erscheinenden „Liederblätter der HJ" und die „Musikblätter der HJ" heraus, viele andere Veröffentlichungen verdanken ihre Entstehung seiner Initiative.

Sein Stellvertreter ist Gerhard Nowottny. Auch er hat mehrere Jahre, nachdem er Musikreferent des Gebietes Sachsen der HJ gewesen war, als Musiker und Jugendfunkleiter am Rundfunk gearbeitet und ist auch heute oft im HJ-Rundfunk und im Schulfunk mit Sendungen vertreten. Eine Reihe von ausgezeichneten musikpädagogischen Sendungen, die er im Rahmen des Schulfunks durchführte, haben besondere Beachtung gefunden. An musikalischen Veröffentlichungen liegen eine Reihe von Liedkompositionen und viele Liedersätze von ihm vor. Nowottny ist Musikreferent im Amt Feierabend der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", er gewährleistet in seiner Person die Einheit der musikerzieherischen Aufgabe in Jugend und Volk.

Den besonderen Aufgaben der Bläsermusik in der Hitler-Jugend ist ein besonderes Hauptreferat eingerichtet. Reichsinspekteur für Musik-, Fanfaren- und Spielmannszüge ist Helmut Majewski. Von Jugend auf verbindet ihn enge Freundschaft mit Wolfgang Stumme, er hat mit ihm zusammen an den Anfängen der HJ-Musikarbeit teilgehabt. Verschiedene kompositorische Arbeiten, vornehmlich auf dem Gebiet der Bläsermusik, liegen von ihm vor, sein Heft „Der Fanfarenzug" bildet die Ausbildungsvorschrift für die Fanfarenzüge des Jungvolks. Demnächst erscheint eine von ihm herausgegebene Bläserausgabe der Sammlung „Junge Gefolgschaft". Das Amt des Reichsinspekteurs MZ, FZ, SZ stellt Majewski, der vor einem halben Jahr dazu berufen wurde — er war bisher Musikreferent des Gebietes Mittelland der HJ — vor zahlreiche Aufgaben. Es geht ihm um eine grundlegende Reformierung der Blasmusik im

Sinne einer hochwertigen originalen Muſizierform, ferner um die Sicherung des Nachwuchſes, die Betreuung der Ausbildungsſtätten und die Leiſtungsſteigerung der Bläſerformationen der HJ.

Dr. Ludwig Kelbetz iſt ſeit einigen Jahren Dozent am Grazer Konſervatorium. In dieſer Eigenſchaft war er gleichzeitig illegaler Muſikreferent des Gebietes Öſterreich vor dem Anſchluß und hat es verſtanden, allen Schwierigkeiten und Verboten des Regimes zum Trotz eine tiefwirkende muſikaliſche Erziehungsarbeit zu leiſten, die eine gute Grundlage für die neuen Aufgaben in Öſterreich bildet. Kelbetz iſt innerhalb der alten Reichsgrenzen durch langjährige Tätigkeit im Muſikheim Frankfurt a. O. und in der Lobeda-Singbewegung als Muſikerzieher, Leiter von Singwochen und Lehrgängen und als ausgezeichneter Dozent bekannt. Er iſt Muſikreferent des Gebietes Steiermark der HJ. Von ſeinen Veröffentlichungen ſind beſonders zu nennen die beiden gemeinſam mit Georg Götſch und Carl Hannemann herausgegebenen Schriften „Männerchor oder ſingende Mannſchaft" und „Neues Singen und Muſizieren".

In Graz wirkt ſeit neueſtem auch Reinhold Heyden, der bisher den Lehrgang für Volks- und Jugendmuſikleiter in Weimar leitete. Er wird in Graz einen neuen ſolchen Lehrgang eröffnen und ſeine Leitung übernehmen. Heyden iſt vor allem in der mitteldeutſchen Gegend — er leitete vor ſeiner Tätigkeit in Weimar Muſikſchulen in Halle und Weißenfels — als lebensvolle Muſikerperſönlichkeit bekannt, ſeine Kanons und Lieder werden in der ganzen deutſchen Jugend geſungen. Als Herausgeber zeichnet er für eine Reihe ſehr wichtiger und weitverbreiteter Veröffentlichungen. Gemeinſam mit Bernd Poieß gibt er die Reihe „Deutſche Feiermuſik" heraus, die ſchönen Chorſätze des Heftes „Es ſang gut Spielmann" haben viele Freunde gefunden, die Sammlung „Kein ſchöner Land", die „Spruchkanons", das Flötenſpielbuch und die Reihe „Volk muſiziert" ſind heute aus dem muſikaliſchen Leben der Jugend nicht mehr hinwegzudenken. Eine ſeiner neueſten Veröffentlichungen, auf die beſonders hingewieſen ſein ſoll, iſt die Reihe „Das Gitarrenſpiel", in der vor kurzem das erſte Heft: Robert Treml: „Die Grundlagen des Gitarrenſpiels" erſchien, ein Schulwerk, das die Unterrichtsmethodik des Gitarrenſpiels auf eine neue gediegene Grundlage ſtellt.

Heydens Nachfolger in Weimar iſt Dr. Wilhelm Twittenhoff, der bisher als Lehrer im Weimarer Lehrgang für Volks- und Jugendmuſikleiter wirkte und nun die Leitung des Lehrganges übernahm. Ein beſonderes Arbeitsgebiet Twittenhoffs ſind die Grunderkenntniſſe der rhythmiſchen Vorgänge in der Muſik, er iſt gerade nach dieſer Richtung in Lehrgängen, Schulungswochen und Veröffentlichungen hervorgetreten. Zweifellos liegen hier noch viele ungelöſte Probleme, an denen jetzt in der HJ eifrig gearbeitet wird. Twittenhoff ſchuf die ſchnell bekannt und beliebt gewordene Kantate „Lob der Kartoffel" nach einem Text von Matthias Claudius, ſie bildet eine Einheit mit den beiden anderen Kantaten vom Apfel und vom Brot. Die Fragen der neuen „modernen" Muſik und ihrer Ausübungsformen ſind von ihm verſchiedentlich behandelt worden, aus einem Beitrag darüber im Auguſt-Heft der Zeitſchrift „Muſik in Jugend und Volk" ſeien hier einige Sätze entnommen und an den Schluß dieſer Darſtellung geſetzt: „Die Verehrung der Jugend für die großen Meiſter der Vergangenheit und Gegenwart, die ſie nur im Konzertſaal hören kann, ſchließt nicht das Ringen um eine neue Muſik aus, deren Schickſal nicht im Konzertſaal entſchieden wird. Dieſe „neue Muſik" wird mit „moderner" Muſik des Konzertſaales unter Umſtänden nicht viel gemeinſam haben. Die Meinung über ſie wird in Einzelheiten ſelbſt bei denen auseinandergehen können, die in der muſikaliſchen Erziehung und Betreuung der Jugend ihre Lebensaufgabe ſehen. Sind ſie doch in Vorbildung und Herkunft keineswegs auf einen Nenner zu bringen. Aber immer ſtärker werden ſie durch die Erfüllung gleicher Aufgaben miteinander verbunden, und immer klarer ſchält ſich auch die allen gemeinſame Blickrichtung heraus."

Die „Erfüllung gleicher Aufgaben", an der heute ſo viele junge deutſche Muſiker verſchiedenſter Herkunft gemeinſam arbeiten, birgt die beglückende Gewißheit, daß aus der Summe der ungezählten Einzelleiſtungen, aus dem unermüdlichen Einſatz der wenigen Bekannten und vielen Unbekannten, aus ihren Kämpfen und Auseinanderſetzungen, aus Arbeit und nochmal Arbeit ein Boden bereitet wird, der einmal gute Frucht trägt.

# Die Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter in Berlin und Weimar.

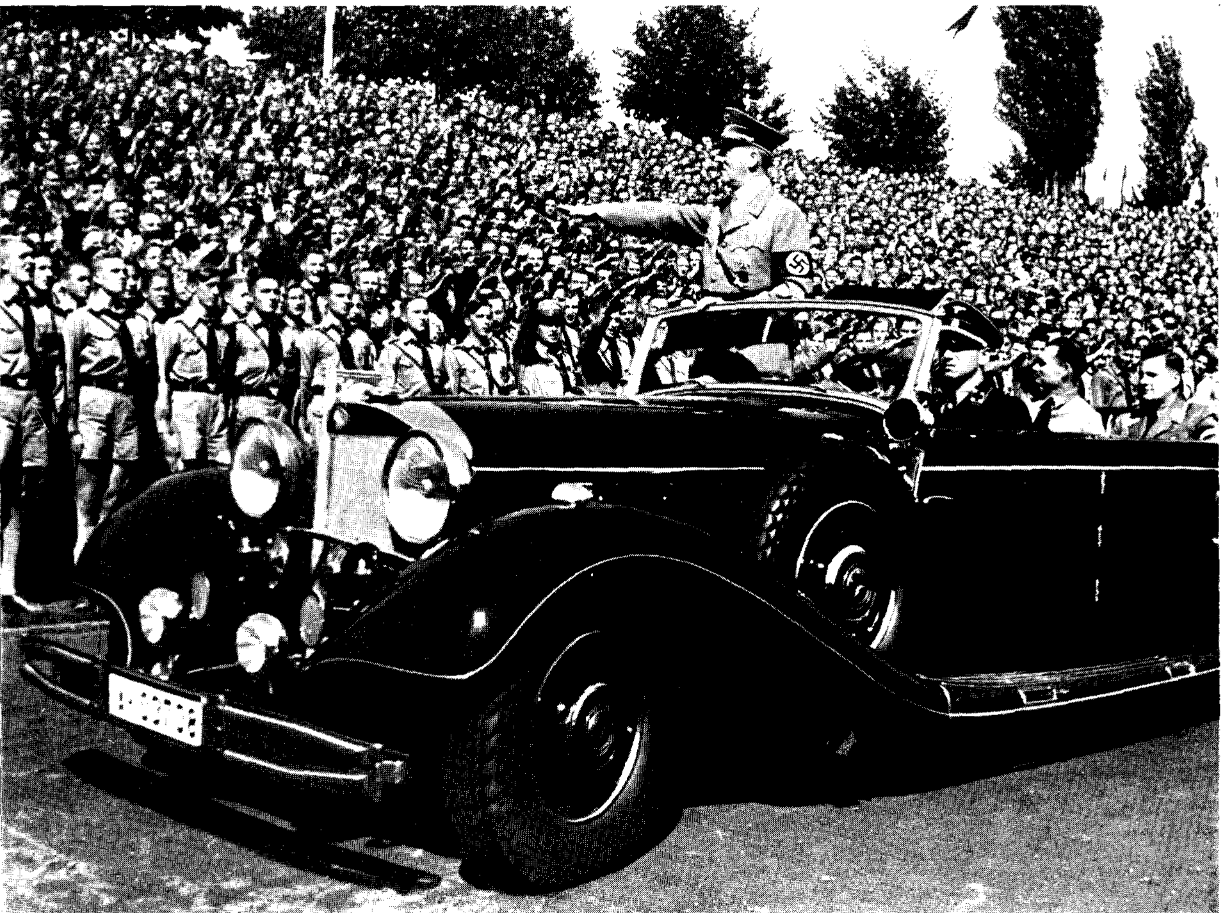
Von Wilhelm Twittenhoff, Weimar.

Im selben Maße, wie sich die Musikarbeit innerhalb von HJ und BDM aus bescheidenen und sporadischen Anfängen zu planvoller Stetigkeit entwickelte, im selben Maße wuchs das Bedürfnis nach solchen Kräften, die diese Arbeit menschlich und fachlich zu übernehmen vermochten. Genügte etwa beim Singen mit einer kleineren Einheit angeborene Musikalität und die Gabe, sich durchzusetzen, so verlangten größere Aufgaben — Betreuung von Spielscharen, Ausgestaltung von Feiern, Durchführung der Jugendfunk-Arbeit usw. — nach entsprechend vorgebildeten Menschen. Die Neuartigkeit dieser Aufgaben aber gestattete es nicht immer, zu ihrer Durchführung solche Kräfte heranzuziehen, die bereits eine musikalische Ausbildung irgendwelcher Art hinter sich hatten. Denn hier konnte weder die frühere Ausbildung des Privatmusikerziehers noch des Schulmusikers oder des ausübenden Fachmusikers allein genügen. Den Anforderungen, die an „Volks- und Jugendmusikleiter" gestellt werden, mußte man durch eine besondere Ausbildung Rechnung tragen, die in dieser Form noch nicht bestand, sondern im Laufe der letzten zwei Jahre aus dem Zwang der Jugend zur Selbsthilfe geschaffen wurde. Hierüber soll im Folgenden kurz berichtet werden.

Ostern 1936 richtete das Kulturamt der Reichsjugendführung im Rahmen der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung zu Berlin einjährige Lehrgänge für die Heranbildung künftiger Volks- und Jugendmusikleiter ein. Die Teilnehmer dieser Lehrgänge setzen sich aus Angehörigen der HJ und des BDM zusammen, die sich bereits als aktive Führer und Führerinnen vor einer Einheit bewährt und darüber hinaus eine musikalische Vorbildung aufzuweisen haben. Zu der Berliner Einrichtung trat Ostern 1937 ein nach gleichen Gesichtspunkten aufgebauter Lehrgang an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar. Seine Entstehung verdankt er im wesentlichen der Initiative des damaligen Musikreferenten des Gebietes Mittelland, Gefolgschaftsführer Reinh. Heyden, und dem weitgehenden Verständnis, das der Direktor der Hochschule, Prof. Dr. F. Oberborbeck, allen Belangen der Volks- und Jugendmusik entgegenbringt. Er hatte Reinh. Heyden bereits seit 1935 zu einer wöchentlichen Arbeitsgemeinschaft über die „Musikarbeit in der HJ" nach Weimar geholt. Das Ziel dieser Arbeitsgemeinschaft bestand darin, die Studierenden der Hochschule mit den wachsenden Aufgaben der Musikarbeit in der HJ bekannt zu machen und die Enge einer nur fachlichen Ausbildung durch den Blick auf die volksmusikalische Arbeit zu weiten.

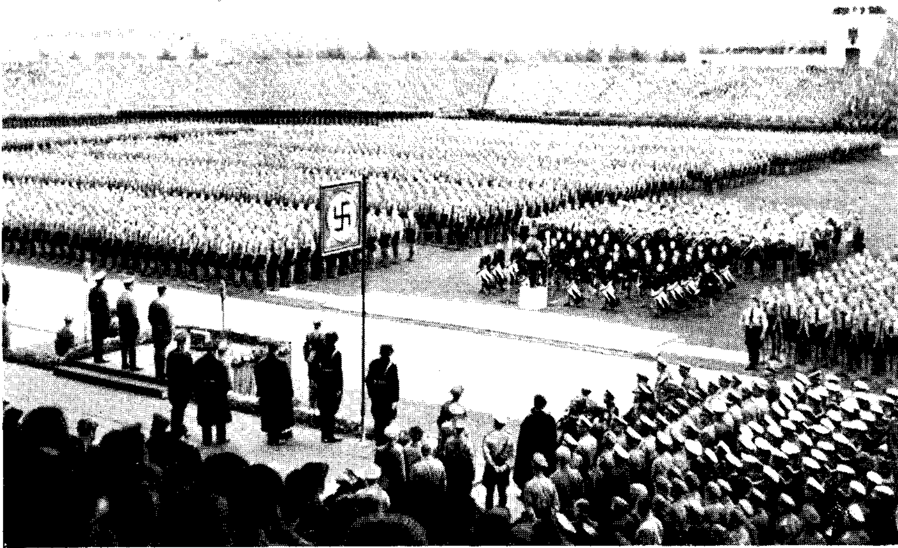
Mit der Einrichtung des Lehrganges in Weimar — neben dem Berliner ist es der einzige in Deutschland — wurde der Hochschule für Musik ein zwar im wesentlichen volksmusikalischen Zielen dienender Sektor eingegliedert, aber — wie sich bereits im Laufe des ersten Jahres gezeigt haben dürfte — nicht als ein Fremdkörper, sondern als die notwendige und fruchtbare Ergänzung der für eine Hochschule wichtigen Aufgaben fachmusikalischer Ausbildung. — Ab Ostern 1938 wurden sowohl der Berliner wie der Weimarer Lehrgang auf zwei Jahre ausgedehnt, um damit der fachlichen Ausbildung die notwendige Gründlichkeit und Festigkeit zu geben. Worin aber werden die künftigen Volks- und Jugendmusikleiter überhaupt ausgebildet? Da wollen wir zunächst die Frage nach ihrem Einsatz beantworten.

Jedes Gebiet der HJ und jeder Obergau des BDM benötigen zur Durchführung einer planmäßigen und geregelten Musikarbeit eine hauptamtlich angestellte Kraft. Die Aufgaben sind so groß, die Zahl der zu erfassenden Jungens und Mädels so gewaltig, daß nebenamtliche Tätigkeit hier nicht mehr ausreicht, ja, daß sie sogar im Bereiche eines Bannes und Untergaus in Zukunft kaum mehr genügen wird. Die von den Gebieten und Obergauen eingerichteten Führerschulen, die Spielscharen in den Standorten von Gebiet und Obergau, die Jugendfunkarbeit an den Reichssendern, die jetzt vielerorts geplanten Musikschulen für Jugend und Volk — dies alles verlangt dringend musikalisch vorgebildete Mitarbeiter. Man wird einwenden, daß es an diesen doch nicht mangele: die HJ könne ja Privatmusiklehrer heranziehen. Diesen Einwand vermag nur der zu erheben, der keine Kenntnis von der Besonderheit einer



Der Führer bei der HJ

(Reichsbildstelle der HJ)



Die HJ ist vor dem Führer angetreten



Der Führer begrüßt den Reichsjugendführer Baldur von Schirach

(Reichsbildstelle der HJ)

volksmuſikaliſchen Arbeit hat. Nicht nur, daß der Privatmuſikerzieher faſt ſtets eine enge, an ſein Inſtrument gebundene Fachausbildung erhielt, — er verſagt auch trotz guten Willens in den meiſten Fällen, wo er vor Aufgaben geſtellt wird, die an und für ſich leicht ſind, aber ſeine Fachausbildung überſteigen. Die Leitung einer kleinen Sing- und Spielgruppe verlangt wahrlich keine überdurchſchnittlichen muſikaliſchen Fähigkeiten, wohl aber gewiſſe menſchliche Eigenſchaften. Solche zur Führung auch einer kleinen Menſchengruppe notwendigen Eigenſchaften bringt u. a. ein Junge aus der Formation mit, deſſen muſikaliſche Qualitäten alles andere als ausreichend und denen eines Privatmuſiklehrers um vieles unterlegen ſind. Dieſe Tatſache und die dadurch bedingte Notlage des Privatmuſiklehrers veranlaßt z. B. die Reichsmuſikkammer ſeit einigen Jahren Schulungslager durchzuführen, die nachträglich die Ausbildung der Muſiklehrer nach der volksmuſikaliſchen Seite hin ergänzen. Nur bei einem gewiſſen, nicht ſehr hohen Prozentſatz der Teilnehmer wird eine ſolche Umſchulung zu vollem Erfolg führen. So mußte die Jugend auch hier zur Selbſthilfe greifen und die Inſtitutionen einrichten, die der Ausbildung ihrer muſikaliſchen Führer dienen ſollen.

Es iſt hier nicht der Platz, noch vielfach beſtehende Vorurteile der Fachmuſiker gegen die volksmuſikaliſche Arbeit im allgemeinen und die Muſikarbeit in der HJ im beſonderen zu zerſtreuen. Sie begehen häufig den Fehler, Volksmuſik mit Dilettantismus ſchlechthin zu verquicken oder zu verwechſeln. Sie ſtellen ſich — um ein Gleichnis zu gebrauchen — als Hüter der Kunſtmuſik zur Volksmuſik etwa ſo ein, wie der Züchter prächtiger Blumen zum Kartoffelbauer. Sicher ſind ſeine Roſen und Lilien ſchöner als Kartoffelkraut; daß er ſie aber züchten kann, verdankt er dem Bauer von Kartoffeln; ohne ihn und ſeine Erträgniſſe könnte er nicht leben, wohl aber zur Not der Bauer ohne ſeine Blumen. Daß unſere Kunſtmuſik als Baſis einer geſunden und lebendigen Volksmuſik bedarf, kann man nur überſehen, wenn man noch ganz im Banne einer wohl inzwiſchen überwundenen L'art-pour-l'art-Theorie ſteht und darüber hinaus vergeſſen hat, wie unſere größten Meiſter die Wurzeln ihrer Kunſt in den Nährboden echter Volksmuſik ſenkten. Man kann Volksmuſik wie Kunſtmuſik *mit* Verantwortung betreiben oder *ohne* ſie, *mit* Kenntnis ihrer Beſonderheit und Notwendigkeit oder *ohne* ſie, *mit* Ehrfurcht vor dem Weſen jeder Kunſt oder *ohne* ſie. Daß in Zukunft auch auf dem Gebiete der Volksmuſik mit Verantwortungsgefühl, mit Ehrfurcht und Sachkenntnis gearbeitet wird, dies iſt ein wichtiges Ziel der Ausbildung von Volks- und Jugendmuſikleitern. Auch hierfür gilt Goethes Wort: „Der geringſte Menſch kann komplett ſein, wenn er ſich innerhalb der Grenzen ſeiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt".

Worin beſteht nun die Ausbildung? Die Lehrgangsteilnehmer ſind junge Nationalſozialiſten. Die weltanſchauliche Schulung während eines mehrwöchentlichen Kurſes an einer Führerſchule wird durch regelmäßige Schulungsvorträge vertieft und bildet die Grundlage, auf der ſich die Stoffgebiete: Deutſche Muſikkunde, Volksliedkunde, Das Lied der HJ, Der Feſtkreis des Jahres in Brauchtum und Lied aufbauen können. Dieſe Gebiete dürfen nicht in „Fächer" geordnet nebeneinanderſtehen, ſie bilden vielmehr ein organiſches Ganzes. So liegen ſie zweckmäßig in der Hand *einer* Lehrkraft oder ſetzen doch größtes Einvernehmen der Lehrkräfte voraus. Die praktiſche muſikaliſche Ausbildung erſtreckt ſich zunächſt auf die muſiktheoretiſche Elementarſchulung durch Gehörbildung, Formenlehre und Muſiktheorie. Sie wird ergänzt durch ſorgfältige Stimm- und Sprecherziehung, die ſowohl im Intereſſe des einzelnen künftigen Referenten wie auch in dem aller von ihm betreuten Jungens und Mädels liegt. Der Inſtrumentalunterricht bezieht ſich zunächſt auf die für jede Formationsarbeit notwendigen volkstümlichen Inſtrumente wie: Fanfare und Trommel, Blockflöte und Laute. Dazu tritt der Unterricht auf dem Klavier, auf einem Streich- oder Blasinſtrument. Letzterer als Einzel-, der andere als Kursunterricht wird zumeiſt von Fachlehrkräften der beiden Hochſchulen Berlin und Weimar erteilt.

Aber nicht nur die reinmuſikaliſchen Arbeitsgebiete gehören zum Ausbildungsplan; der ſpätere Muſikreferent muß auch Kenntnis von den verſchiedenen Formen des Volksſpiels beſitzen und nach Möglichkeit ſelbſt im Laienſpiel mitgewirkt haben; er muß die Fähigkeit des Erzählens pflegen, Beſcheid wiſſen um den Sprechchor und ſelbſtverſtändlich auch eine Sing- und Spielgruppe leiten können. Er muß ferner über die Beſonderheit der Grenz- und Auslands-

arbeit unterrichtet sein, — eine Aufgabe, die vor allem durch die Teilnahme von volksdeutschen Jungens und Mädels ihre lebendige Ergänzung findet. Schließlich gibt ihm eine Einführung in die Rundfunkarbeit Kenntnis von den Voraussetzungen, Zielsetzungen und Schwierigkeiten einer verantwortlich geleiteten Jugendfunkarbeit. Für die Mädel tritt ergänzend ein Kurs in Werkarbeit hinzu.

Alles das wird nun nicht am grünen Tisch weltferner Theorie gelehrt. Auch in den Jahren der Ausbildung darf die enge Beziehung zur lebendigen Praxis nicht abbrechen, die schon vorher die meisten Teilnehmer hatten. So müssen Alle praktische Spielschar- oder Singearbeit in den Einheiten des Standortes leisten. Zum Gesamtplan des Lehrganges gehört ferner mindestens eine längere Spielscharfahrt, die den letzten Weimarer Lehrgang beispielsweise in die Bayerische Ostmark führte. Der Einsatz in Ortsgruppenversammlungen der Partei, bei Veranstaltungen von „Kraft durch Freude" und selbstverständlich bei Feiern der HJ oder feierlichen Anlässen im Hochschulleben sowie schließlich die Durchführung von Rundfunksendungen zwingen ständig dazu, Inhalt und Form der Ausbildung auf ihre praktische Bewährung hin zu erproben. Es wird kaum nötig sein, gerade an diesem entscheidenden Punkte der Lebensnähe den grundsätzlichen Unterschied gegenüber der bisher allgemein durchgeführten Privatmusiklehrerausbildung zu unterstreichen. Sicher besteht die Gefahr, daß unter allzu starkem Außeneinsatz der geregelte Lauf der Arbeit zu leiden hat. Doch ist diese in bewegten Jahren selbstverständliche Gefahr der Arbeit immer noch zuträglicher als jene der Weltfremdheit und -abgeschiedenheit. Gerade die Sorge aber um eine solide und gründliche Ausbildung bildete den Anlaß zur Verlängerung der Lehrgänge auf zwei Jahre. Nach zweijähriger Ausbildung wird den Begabten über kurz oder lang auch die Möglichkeit offenstehen, sich — bei entsprechender Ergänzung der Lehrgangsausbildung — der Privatmusiklehrerprüfung zu unterziehen. Stellen zum Einsatz gerade solcher Berufe — also der Einheit von Volks- und Jugendmusikleiter und Privatmusikerzieher — bieten insbesondere die Musikschulen für Jugend und Volk, von denen im letzten Halbjahr 1937 etwa 10 gegründet wurden, deren weiterer Ausbau aber gerade unter dem Mangel geeigneter Lehrkräfte zu leiden hat.

Für die Abschlußprüfung der Lehrgänge wurde inzwischen eine ministerielle Prüfungsordnung erlassen, die sich auf alle genannten Fachgebiete erstreckt. Die Zulassung zur Prüfung hängt — nebenbei bemerkt — auch vom Erwerb des Leistungszeichens der HJ und des BDM ab. Diese Tatsache zu erwähnen ist vielleicht nötig, um jenem noch hin und wieder auftauchenden Vorurteil zu begegnen, als bewege sich die Lehrgangsausbildung nur im „himmelblauen Raum" der musischen Künste und produziere engbrüstige und kurzsichtige „Vertreter von Kultur"!

Gerade die Form der Gemeinschaftserziehung, wie sie das Wohnen und Leben in Kameradschaftshäusern mit sich bringt (Jungens und Mädels des Weimarer Lehrgangs wohnen in zwei früheren Kavalierhäusern von Schloß Belvedere), merzt alles Angebertum ziemlich radikal aus. Zudem lassen sich auf dem Gebiete der Musik Leistungen am wenigsten durch Sprüchemachen ersetzen. Nicht immer geht das Zusammenleben und -arbeiten so glatt und reibungslos vonstatten; der Druck einer konzentrierten Ausbildung, die von außen erfolgende Beanspruchung des Lehrganges, die notwendige Eingliederung des Einzelnen in die Gemeinschaft — ein gesundes Gegengewicht gegen die Neigung mancher Musikanten zum Einzelgängertum — erzeugen selbstverständlich hin und wieder Reibungen, an deren Überwindung sich der Geist der Kameradschaft beweisen muß. Da bedeutet für den Weimarer Lehrgang gerade das Wohnen in so herrlicher Umgebung, die Nähe des weiten und schönen Parks von Belvedere, das Fernsein von jedem großstädtischen Getriebe eine nicht hoch genug zu wertende Quelle frischer Kraft. Hinzukommt, daß die Ausnutzung der kulturellen Einrichtungen — Theater, Konzerte etc. — in Weimar dank des Entgegenkommens aller maßgeblichen Stellen so ausgiebig und fruchtbringend geschehen kann, wie es das kompliziertere Gefüge einer Großstadt nur selten ermöglicht. Daß gerade Weimar mit seiner reichen kulturellen Vergangenheit der rechte Platz für eine musische Ausbildung ist, dies dürfte bereits das erste Jahr dieser jungen Einrichtung beweisen haben. — Alle diese, mehr den Rahmen der Ausbildung bestimmenden Tatsachen tragen

doch das ihrige dazu bei, daß die Weimarer Zeit allen Beteiligten, wenn sie wieder in ihre Heimat zurückkehren oder an ferne Arbeitsplätze gestellt werden, eine lebendige Erinnerung bleibt.

# Blasmusik auf neuen Grundlagen.

Von Helmut Majewski, Berlin.

Eine Neuformung des Blasmusikwesens, von einer zentralen Stelle aus geplant und vorangetrieben, würde nur zum kleinen Teil verwirklicht werden können, wenn nicht aus der heutigen Wandlung der Lebensformen unseres Volkes neue Aufgaben einen eigenen Klangausdruck forderten. Es ist dabei selbstverständlich, daß aus den mannigfachen Bestrebungen eine Marschrichtung gebildet wird, aber Voraussetzung bleibt, daß im Volke selbst ein Bedürfnis, wenn auch unbewußtes, nach Blasmusik überhaupt vorhanden ist.

Einen großen Raum in der Blasmusik nimmt zunächst die überkommene und gefestigte Tradition des Heeresmusikwesens ein. Über den Bereich der Wehrmacht hinaus wurden in den soldatisch geführten Formationen der Bewegung Marschmusik für Musik- und Spielmannszüge, Signale und Bewegungsformen übernommen und im Rahmen der Formation eingesetzt und gepflegt. Dazu kamen Aufgaben und Formen, die zum Teil auf ein vergessenes Brauchtum zurückführen, aber auch solche, die durch die neue Lebenshaltung unseres Volkes bedingt sind.

Es ist nicht zu leugnen, daß besonders in der Zeit des Aufbaus das Klangbild sich zugunsten der Blasmusik verschoben hat. Das Aufleben soldatischer Formen, die bei großen Kundgebungen notwendige Freiluftmusik und die starke Entwicklung einer gesunden Volksmusik haben dem Blasinstrument wieder einen gebührenden Platz eingeräumt.

Während heute traditionsgebundene Bläsergruppen sich bemühen, mit den besonders in der wilhelminischen Zeit üblichen Musizierformen und dem damals gebräuchlichen Musiziergut auch für die neue Musikgestaltung auszukommen, muß besonders die Jugend als Gestalterin der Zukunft einer unserer Zeit gemäßen Blasmusik den Weg bereiten. Sie kann sich dabei nicht damit begnügen, jugendeigene Gruppen ins Leben zu rufen, um damit ihren Willen zur Musikpflege kundzutun, sondern sie muß bei aller schöpferischen Freude an die Fortsetzung ihrer Formen im Volksleben und an die daraus erwachsende Verpflichtung für eine fundierte Bläsererziehung denken. Die Musik-, Fanfaren- und Spielmannszüge der Hitlerjugend sind nicht nur sogenannte Jugendkapellen, die innerhalb der Formation ihre Aufgabe erfüllen, sondern zugleich die Vorstufen gleicher oder andersgearteter Bläsergruppen im gesamten Volke.

Im Fanfarenzug des Deutschen Jungvolks marschieren die zukünftigen Bläser unserer Kulturorchester, Wehrmachts- und Formationskapellen oder Volksbläser-Vereinigungen in Stadt und Land. Er ist das Sammelbecken aller Jungen zwischen dem 12. und 14. Lebensjahr, die aus Freude am Blasinstrument und den damit verbundenen soldatischen Formen das Fanfarenblasen erlernen. Notwendig ist, daß jeder Fanfarenzug einen guten Ausbilder erhält, der nach den Richtlinien der Reichsjugendführung („Der Fanfarenzug", Verlag Vieweg) die Übungen in der Atem- und Ansatztechnik, in der Noten- und Signalkunde, in der Fanfarenzugordnung und Fanfarenliteratur leitet. In den Musikschulungslagern der Gebiete und Banne werden die Ausbilder, die meist gleichzeitig die Fanfarenzugführer sind, geschult. Da die Kräfte aus den Reihen der Fanfarenzugbläser nicht ausreichen, werden in Zukunft auch Bläser der Musikzüge der HJ zur Ausbildung herangezogen. Eine besondere Pflegestatt wird der Fanfarenzug in den künftigen Musikschulen für Jugend und Volk erhalten. Damit werden später von Anfang an alle Verbildungen des Ansatzes oder der Atemtechnik bis zu einem gewissen Grade vermieden sein. Darüber hinaus wächst das gesunde Empfinden für eine einfache (nicht primitive!) männliche Tonsprache des Blechblasinstrumentes in Ruf und Signal als Keimzelle jeder Trompetenmusik.

Bewährten Jungvolkbläsern steht mit der Überweisung in die HJ der Weg in den HJ-Musikzug oder in die Bläserkameradschaft der Spielschar offen. Während der Musikzug als Standort-, Bann- oder Gebietsmusikzug im wesentlichen die repräsentativen Aufgaben bei Kundgebung, Marsch und Feier übernimmt, tritt die Bläserkameradschaft als Teil der Spiel-

schar bei Eltern- und Kameradschaftsabend, Offener Singstunde und Dorfgemeinschaftsabend in Erscheinung. Der Musikzug ist eine gleichbleibende in der Besetzung festgelegte Formation von mindestens 25 Spielern. Die Bläserkameradschaft dagegen beginnt bei der kleinsten Bläsereinheit und richtet sich in Besetzung und Literatur nach den gegebenen Möglichkeiten. In beiden Einheiten wird darauf gesehen, daß die Bläser ständig Unterricht erhalten. Für den Berufsbläsernachwuchs sind in Verbindung mit den Hoch- und Landesschulen für Musik Bläserschulen der HJ im Entstehen, die auch die späteren Lehrkräfte für das Blasmusikwesen in der HJ heranbilden sollen.

Besonders in Mitteldeutschland sorgen Musikschulen (Stadtpfeifereien) für die Ausbildung hauptsächlich des Militärmusikernachwuchses. Sie sind Privatbetriebe, die sowohl schulischen als auch gewerblichen Charakter tragen. Hier wurde zunächst mit Erfolg versucht, diesen Musikernachwuchs in den politischen Lebensstrom der Jugend einzugliedern und sie in Verbindung mit der Musikarbeit der HJ-Führung zu bringen. Diese Schulen in Zukunft unabhängiger vom Vergnügungsgewerbe zu machen, ist ein Ziel, um dessen Erreichung sich die Deutsche Arbeitsfront, Reichsmusikkammer, Partei und Hitler-Jugend in gleicher Weise bemühen.

Die ständig wachsenden Aufgaben haben auch die Schaffung einer neuen Literatur bewirkt, die heute schon über die Grenzen der Formation gebräuchlich geworden ist. Für die Fanfarenzüge sind Rufe und Märsche in verschiedenen Sammlungen herausgegeben. Eine Reihe in Kundgebungen erprobter Liedmärsche zeigt neben einer aus dem neuen Lied geborenen Melodik und Satztechnik auch eine glückliche Verbindung zwischen Fanfarenzug und Musikzug („Fahnenmärsche der HJ", Verlag Voggenreiter). Reichhaltige Auswahl an Feier-, Turm- und konzertanten Bläsermusiken bieten die Reihen „Frisch geblasen" und „Blasmusiken für Kundgebung und Feier" im Verlag Vieweg oder die Liedsätze im Verlag Eher. Blasmusik für die kleinere Besetzung der Bläserkameradschaft bringen Verlage wie Bärenreiter (Blasmusikausgaben), Voggenreiter (Bläserkameradschaft), Hanseatische Verlagsanstalt (Volksliedvariationen) und Nagel (Volkstänze und -märsche deutscher Landschaften).

Die Auswirkung einer umfassenden Bläsererziehung in der Jugend wird sich im Volksleben auf verschiedenen Gebieten zeigen. Ein guter Berufsbläsernachwuchs wird Deutschlands Ruf als Land hoher Trompetenkunst weiter erhalten und steigern. Eine neue Musikgesinnung, am deutschen Volkslied erzogen, wird uns mehr und mehr von dem Wust geschmacklich untragbarer Bläserpotpourris und Opernbearbeitungen bewahren und der künftigen Blasmusik wieder ihr eigenes Gepräge geben. Die Laienbläser aber werden gemeinsam mit ehemaligen Berufsbläsern besonders auf dem Dorf eine Volkskunst in Lied und Tanz lebendig werden lassen, die dann in landschaftlich gebundener Form ein Bollwerk gegen die allem Volkstum feindliche internationale Schlagerliteratur und darüber hinaus ein notwendiger Bestandteil der dörflichen Lebensgestaltung sein wird.

# Lied und Chormusik in der Hitler-Jugend.

Von Ludwig Kelbetz, Graz.

Wenn wir wissen wollen, was an zukunftsweisender deutscher Musik heute vorhanden ist, müssen wir uns das Musikleben der Hitlerjugend ansehen. Die Hitlerjugend umfaßt die gesamte Jugend der Nation. Sie ist die einzige Jugendformation, sie ist die Generation von Morgen, das Volk von Morgen. Das ist nicht eine anmaßende Behauptung, sondern eine verantwortungsvolle Parole. Was heute nicht angesetzt und vorbereitet wird, das ist morgen nicht vorhanden. Wenn heute in der Hitlerjugend keine guten Läufer, Handballspieler, Bläser, Streicher usw. herangebildet werden, dann werden morgen keine zur Verfügung stehen. Bei dem Anspruch der Hitlerjugend, die gesamte Jugend zu umfassen, zu bilden und zu führen, kann sie sich auch nicht auf die besondere Initiative einzelner Verbände und Vereinigungen verlassen, sie muß den Gesamtbereich des kulturellen Lebens überschauen und verantwortlich als Generation von morgen für die Zukunft vorbereiten. Diese Aufgabe ist von einer so außerordentlichen Größe, daß wir kaum Vergleichsbeispiele in der Geschichte finden können. Es kann

deshalb keinen um die deutſche Muſik verantwortungsbewußten Fachmann geben, dem es gleichgültig wäre, was muſikaliſch in der Hitlerjugend vorgeht.

Seit 1933 entſteht vornehmlich aus den Reihen der Hitlerjugend ein neues Liedgut. Neue aufrüttelnde Weiſen hallen von marſchierenden Formationen geſungen durch die Straßen. Die Worte ſind Aufruf, Bekenntnis. Wir greifen einige Beiſpiele heraus: „Nur der Freiheit gehört unſer Leben", „Ein junges Volk ſteht auf", „Heilig Vaterland", „Laſſet im Winde die Fahnen weh'n".

Eine verhältnismäßig große Zahl von Liedern entſteht. Von 1934—37 erſcheinen vier Hefte der Sammlung „Junge Gefolgſchaft, Neue Lieder der Hitlerjugend"[1]. Dieſe Lieder entſtehen aus dem Marſchſchritt der Formation. Sie ſind zum großen Teil Marſchlieder, aber auch den neuen Feierliedern merkt man dieſen Urſprung an. „Hohe Nacht der klaren Sterne" oder „Heilig Vaterland" haben einen wuchtig ausſchwingenden Rhythmus. Das Grundmaß iſt ein langſames, ſchweres Schreiten. So iſt ein Liedgut entſtanden, das ſeiner Herkunft, ſeiner Art und ſeinem Texte nach etwas grundverſchieden Anderes iſt als das bürgerliche Salonlied mit Klavierbegleitung des 19. Jahrhunderts. Das darf nicht als überhebliche Kritik, ſondern als eine ehrliche Benennung der Verſchiedenartigkeit aufgefaßt werden; es wäre ebenſo unſinnig, die neuen Lieder am Maßſtabe des Sololiedes des 19. Jahrhunderts meſſen zu wollen, als wenn man die Kleidung des Schützengrabenkriegers oder des Sportsmannes mit dem Maßſtabe des bürgerlich gepflegten Geſellſchaftsanzuges meſſen wollte. Die in einer Zeit neu aufkommenden Dinge können überhaupt nicht mit Schönheitsmaßſtäben früherer Jahrzehnte gewertet werden. Ihre Schönheit iſt ihre Echtheit und Wahrheit und aus einer neuen Echtheit entwickelt ſich von ſelbſt eine neue Schönheit. Dieſe neuen Lieder ſind der muſikaliſche Ausdruck des neuen Weſens. Dieſe Lieder ſind gar nicht dazu da, um ſoliſtiſch einem Hörerkreiſe vorgeſungen zu werden, ſondern ſie werden von der marſchierenden Gruppe als ein klingendes Bekenntnis ihres Seins geſungen und dienen zur Formung und Geſtaltung der Gruppe ſelbſt. Der aufmerkſame Beobachter des neuen Liedgutes, wie es in der „Jungen Gefolgſchaft" vorliegt, wird erſtaunt ſein, über die Kraft des melodiſchen Einfalles. Jeder Fachmuſiker weiß, daß die Geſtaltung einer Melodie das beſondere Kennzeichen für die kompoſitoriſche Subſtanz eines Schaffenden iſt. Bei der einſtimmigen Melodie kann nichts durch harmoniſche Zutaten einer Klavierbegleitung oder eines Chorſatzes verdeckt werden, hier liegt alles offen da. Entweder hat der Schaffende einen Einfall oder er hat keinen. Entweder iſt die Melodie ein Wurf, eine Geſtalt oder ſie iſt es nicht. Es iſt keine Übertreibung, ſondern ein ſorgſam abgewogenes Urteil, wenn der Satz hier gewagt wird: „Einige der neuen Lieder aus der „Jungen Gefolgſchaft" gehören mit zu den ſtärkſten Melodien der deutſchen Muſikgeſchichte." Wir nennen einige Beiſpiele: „Nur der Freiheit gehört unſer Leben", „Morgenſonne lächelt auf mein Land", „Unſer die Sonne", „Der helle Tag iſt aufgewacht".

Wer die ſo ſchwierige und vielfach hoffnungsloſe Lage der Nachkriegskompoſition kennt, dem iſt dieſer neue Anfang einer „modernen Muſik" eine beglückende Erkenntnis. Was wurde damals nicht alles verſucht: Mit Hilfe des neuen Tonmaterials der Drittel- und Vierteltöne ſollte eine neue Kompoſition geſchaffen werden. Andere ſuchten den Weg in der Sprengung der bisherigen Grenzen der Tonalität und Modalität. Eine neue Kompoſition entſteht aber nicht durch Stilexperimente, durch exotiſche Exkurſionen, ſelbſtverſtändlich auch nicht in einer Nachahmung des Bisherigen, ſondern einzig und allein aus einer neuen Volksverbundenheit. Dieſe neuen Lieder ſind ein ſchlagender Beweis dafür, daß Komponiſten die Zeit mitgeſtalten und mitformen helfen und ſo eine zukunftsweiſende Kompoſition begründen. Jede kraftvolle Zeit kann ihre Aufgabe der Kunſt gegenüber nicht nur darin ſehen, die Meiſterwerke der Vergangenheit zu pflegen; ſelbſtverſtändlich gehören die Werke eines Haydn, Mozart, Beethoven uſw. mit in den Lebensbereich der jungen Generation und das Beethovenfeſt der Hitlerjugend in Wildbad darf als Beweis gelten, daß die Hitlerjugend dieſe Verpflichtung fühlt, Wege zu Beethoven ſucht und wie der unbeſtrittene Erfolg des Feſtes beweiſt, auch findet. Aber eine ausſchließliche Pflege der Meiſter der Vergangenheit wäre eine Rückwärtswendung

[1] Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

und das darf von der Hitlerjugend aus am allerwenigſten geſchehen. Von beſonderer Bedeutung ſind außer den Melodien dieſer neuen Lieder, die ja den Fachmuſiker in erſter Linie intereſſieren, die Texte. Und hier iſt die Wandlung eine ebenſo große wie in der melodiſchen Geſtaltung. Es handelt ſich in keinem Falle um belangloſe Reimereien, Wortgeklingel oder lyriſch ſentimentale Ergüſſe, ſondern durchwegs um ein kraftvolles Bekennen, einen mutigen Aufruf, einen Apell. Hierfür ein Beiſpiel:

1. Nichts kann uns rauben
Liebe und Glauben
zu unſerm Land;
es zu erhalten
und zu geſtalten,
ſind wir geſandt.

2. Mögen wir ſterben,
unſeren Erben
gilt dann die Pflicht:
Es zu erhalten
und zu geſtalten, —
Deutſchland ſtirbt nicht!

(Karl Bröger, vertont von Heinrich Spitta.)

Außer dem Lied der neuen Zeit gehört das Volkslied aller deutſchen Landſchaften mit zum Liedgut der Hitlerjugend; alle die Lieder des Tageskreiſes, des Jahreskreiſes, Ständelieder, Tanzlieder. Das Prinzip der Auswahl iſt allerdings kein hiſtoriſches. Nur das darf aus der Vergangenheit in die Muſikarbeit der Jugend aufgenommen werden, was uns zur Situation der Gegenwart etwas zu ſagen hat. Und bei dem faſt unermeßlich großen Schatz des deutſchen Volksliedgutes iſt das noch immer erſtaunlich viel. Das werden uns alle Herausgeber von Liederbüchern beſtätigen, die oft ſchweren Herzens eine große Anzahl Lieder zurückſtellen müſſen, die eigentlich dazu gehören.

Das Ziel der Muſikerziehung der Hitlerjugend iſt eine ſingende Jugend, ein ſingendes Volk. Eilfertige Kritiker mögen bedenken, daß das ein außerordentlich hohes Ziel iſt, von dem bei einer Muſikarbeit von 5 Jahren nur ein Teil verwirklicht werden kann. Es kann aber heute gar nicht darum gehen darnach zu fragen, wieviel ſchon verwirklicht wurde, ſondern nur darum, ob der Anſatz, ob die Ausgangspunkte richtig ſind.

Auf der Grundlage des allgemeinen Singens wird das Chorſingen aufgebaut. Rundfunkſpielſcharen, Sing- und Spielſcharen der Gebiete und Banne ſind Sonderformationen mit der Aufgabe, für Feſt- und Feiergeſtaltung nicht nur das einſtimmige Lied, ſondern auch Chorſätze und Kantaten zur Verfügung zu ſtellen. Der Aufbau iſt der gleiche wie in der Sportarbeit. Ein Grundmaß von körperlicher Erziehung gehört zum Ausbildungsplan eines jeden Hitlerjungen. Das äußere Zeichen der Erreichung iſt das Leiſtungsabzeichen. Beſonders Begabte und Intereſſierte werden auf körperlichem Gebiet in die Sonderzweige eingeführt. Das muſikaliſche Leiſtungsabzeichen, wenn es ein ſolches gäbe, wäre die Kenntnis von etwa 100 Liedern als ſelbſtverſtändlicher muſikaliſcher Beſitz. Die Sing- und Spielſcharen ſind Sonderformationen. Dies muß deswegen ſo deutlich herausgeſtellt werden, weil es eine grundlegende andere Situation iſt, als die des Verhältniſſes von Chor und Volk im ausgehenden 19. Jahrhundert. Im Chor verſammelten ſich die Sänger, das übrige Volk verſtummte immer mehr. Auch für die Singkreiſe konnte neue zukunftweiſende Literatur bereitgeſtellt werden. Es mögen in dieſem Zuſammenhang nur zwei Werke genannt werden, die mit großer Begeiſterung und ehrlicher Freude von den Singſcharen der Hitlerjugend aufgenommen wurden: „Die Jagdkantate“ von Ceſar Bresgen und die Kantate „Land, mein Land“ von Heinrich Spitta. Beide fußen auf dem Liede. Eine der wichtigſten Formen der neuen Zeit iſt die Kantate. Es können hier Soloſänger, Sprecher, Chor, Inſtrumentaliſten und Volksgeſang zu einem Ganzen zuſammenwirken, ohne daß der Bruch zwiſchen Ausführenden und Publikum auftritt.

Jugend kann Jahresring ſein am Baume des Volkes und führt dann die Tradition ungebrochen fort. Sie kann aber auch als Frucht des Baumes ausgeworfen werden und muß dann Neues begründen und anſetzen. Von dieſen neuen Anſätzen war hier zu berichten, damit ſie in immer ſtärkerem Maße in den muſikaliſchen Geſichtskreis der heute führenden Muſikgeneration mit einbezogen werden.

# In der Hitler-Jugend wächst die neue Hausmusik!

Von Kurt Lamerdin, Berlin.

Wenn man den Begriff „Hausmusik" aus dem Gesamtgebiet der laienhaften Musikausübung heraushebt und an das Musizieren im engen oder erweiterten Familienkreise denkt, dann zeigt sich, daß es nach wie vor noch eine Problematik der Hausmusik gibt und daß die vielen Fortschritte der Laienmusik in den letzten Jahren das Bild der Musikausübung in der Familie noch nicht sehr wesentlich zu verändern vermochten. In diesem Zusammenhang taucht auch zuweilen der Einwand auf, daß die Hitler-Jugend, indem sie das Schwergewicht auf das Musizieren in den Gemeinschaften der Jugend legt, dazu beitrage, die Musik aus dem Familienkreise hinauszudrängen. Es wäre dies ein sehr schwerer Vorwurf, allerdings auch ein sehr kurzsichtiger und ungerechtfertigter.

Von den vielen Gedankengängen, die sich einstellen, wenn die Frage „Erneuerung der Hausmusik" gestellt ist, soll hier nur einem, doch wohl grundlegendem nachgegangen werden: daß die Hausmusik von der Musizierfreude und dem Gestaltungsdrang der Spieler lebt. Selbstverständlich ist das ein ganz simpler und gar nicht neuer Gedanke, und er will es auch nicht sein. Aber — wenn wir ihn zum Wertmaßstab erheben und damit an das herangehen, was wir etwa in der Zeit vor dem Kriege auf Grund hoher Instrumentalunterrichtsziffern und guter Klavierkonjunktur als Hausmusik bezeichnen könnten, so wird klar, daß es auf die inneren Voraussetzungen entscheidend ankommt. Mit anderen Worten: wenn wir heute mit Kummer feststellen, daß in den Häusern nicht mehr so viel Klavier gespielt wird wie vor zwanzig, dreißig Jahren und nicht mehr so viel für Instrumentalunterricht aufgewandt wird, dann wollen wir doch auch einmal ganz schonungslos feststellen, daß diese musikalischen Dressurmethoden, wie sie die damalige bürgerliche Gesellschaft aus „Bildungs"gründen oder zwecks besserer Verheiratung der Haustöchter für nötig hielt, nicht dem entsprechen, was wir uns unter Hausmusik vorstellen. Kann es Wunder nehmen, wenn die Generationen der zum „Vorspielen" gemarterten Kinder ihrerseits keine große Neigung haben, die eigenen Kinder denselben Martern auszusetzen? Hat es nicht sein Gutes, daß mit dem Einsturz dieser hohlen bürgerlichen Bildungsfassade auch dem Unwesen der Kindermusikdressur gesteuert wurde? Auch wenn dadurch die Unterrichtsziffern zurückgegangen sind? Der Kreis von Familien, in denen im wahren Sinne Hausmusik getrieben wird, ist heute gewiß auch nicht viel kleiner als damals, aber er ist eben noch viel zu klein und umfaßt im wesentlichen die von Hause aus besonders musikalisch interessierten Familien; aus dem Besonderen soll aber ein Allgemeines werden.

Von der Familie aus ist heute eine Erneuerung der Hausmusik deshalb nicht zu erwarten, weil die Elterngeneration nicht die Voraussetzungen dazu besitzt. Wer nicht selbst das Glück des Musizierens erlebt hat, wird in seinem Hausstand keine Hausmusik aufbauen, wer in jungen Jahren nicht zum Instrumentalspiel geführt wurde, von dem können wir kein Verständnis für häusliches Musizieren erwarten. Die Voraussetzungen für eine Wiedererstehung der Hausmusik können heute allein in den musizierenden Gemeinschaften der Jugend wieder geschaffen werden.

Infolgedessen ergibt sich das Bild, daß in den Formationen, und wenn wir über den Rahmen der HJ hinausgehen, in den Singkreisen und Musiziervereinigungen viel mehr musiziert wird als in der Familie. Das ist aber kein Anlaß zur Beunruhigung, wenn man einmal weiter blickt. Die Jungen und Mädel, die in den Musikschulen für Jugend und Volk einen Instrumentalunterricht erhalten, der sie von vornherein in einen größeren Kreis von Musizierenden hineinstellt, die Jungen und Mädel, die in den Spielscharen der HJ lebensnahes Musizieren erleben, das vom einfachen Liedgesang bis zum großen musikalischen Kunstwerk reicht, für diese jungen Musikanten ist Gestaltungsdrang und Musizierfreude Anfang und Ende ihrer Musikausübung. Hier ist nichts mehr von jenem Mißverhältnis zwischen jugendlichem Lebensdrang und zwangsweise ungeliebtem Musikunterricht zu spüren, der so vielen Jugendlichen früherer

Generationen die Freude an der Musik vergällte, hier lebt die Musik aufs Natürlichste im Kreise von jungen Menschen, die wissen, welch ein wunderbares Gut sie sich erschließen und die in ihrem ganzen Leben nicht mehr davon lassen werden. Weil aber nicht nur die musiktreibenden, sondern alle die jungen Kameraden und Kameradinnen, die in den Formationen der HJ stehen, ob sie nun besonders musikalisch begabt sind oder nicht, im Gemeinschafts-Lied die Musik erleben, ist ein allgemeiner Anreiz zum eigenen instrumentalen Musizieren gegeben, der sich auf einen viel größeren Kreis auswirken kann, als das jemals früher der Fall gewesen ist. Wir sind uns gewiß, daß die Jungen und Mädels, die im Kreise ihrer Kameraden und Altersgenossen erlebt haben, was Musizieren in der Gemeinschaft bedeutet, später, wenn sie selbst Familien gründen, der Musik einen dauernden Platz in ihrem Haus schaffen werden. Die Erneuerung der Hausmusik wird ein Ergebnis dieser jetzt geleisteten Erziehungsarbeit sein, das sich folgerichtig einstellen muß, das man aber nicht von heute auf morgen erwarten kann. Die Führung der Hitler-Jugend sieht deutlich die Notwendigkeit einer solchen Wiedererstehung der häuslichen Musik und verkennt ihre Bedeutung nicht etwa, weil einstweilen das Schwergewicht an anderer Stelle liegt. Wir können erst dann wieder von einem festen Grund in unserer gesamten Musikausübung sprechen, wenn die Musik in den Familiengemeinschaften um ihrer selbst willen — und nicht aus Repräsentationsgründen — lebt.

An einigen praktischen Dingen kann weiter gezeigt werden, in welcher Weise heute schon Grundlagen für eine künftige Hausmusik entstehen.

Der jugendliche Instrumentalspieler wird in seiner Spielschar vor die verschiedensten musikalischen Aufgaben gestellt, alte und neue Musik in allen denkbaren Zusammensetzungen der Instrumente lernt er kennen und gewinnt eine umfangreiche Literaturkenntnis, die vor allem beträchtlich über ein bestimmtes etwa festgelegtes Hausmusikgut hinausreicht. Er lernt die einzelnen Instrumente aus der Praxis kennen und nach ihren Möglichkeiten einsetzen.

Die Verbindung von instrumentalem und vokalem Musizieren, wie es in der Spielschar sehr im Vordergrund steht, bedeutet ebenfalls einen Gewinn für das häusliche Musizieren, das wir uns durchaus nicht nur instrumentaliter vorstellen. Mehrstimmige und instrumental begleitete Liedsätze bereichern das bisher zu einseitige häusliche Musiziergut, lockern es auf und machen es lebendiger.

Das Musizieren in der Formation fördert die musikalische Selbständigkeit des einzelnen Spielers; jeder hat Gelegenheit, auch einmal eine musikalische Führungsaufgabe kleineren oder größeren Umfanges zu erlangen. Das ist ein Gewinn für den, der sich später in seiner Familie eine Hausmusik aufbauen will.

Schließlich gehört zu den Aufgaben der Musikschulen für Jugend und Volk die Lenkung zum richtigen Instrument. Und hier erblicken wir wieder eine Maßnahme, die sich förderlich für die Hausmusik auswirkt, nämlich die Bevorzugung des Melodie-Instrumentes mit seinem heilsamen Zwang zum Zusammenspiel. Wenn heute am Anfang der Musikschularbeit die Unterrichtsziffern in den Melodieinstrumenten noch gegen die Ziehharmonika und das Klavier zurückstehen, so ist es doch nur eine Frage der Zeit, daß diese Vorherrschaft gebrochen wird. Denn es liegt im Sinne der Erziehungsaufgabe, das Melodieinstrument als Instrument des gemeinsamen Musizierens in den Vordergrund zu stellen. Damit soll kein Werturteil über Ziehharmonika und Klavier ausgesprochen sein; selbstverständlich wird das Klavier immer ein wichtiges Hausmusikinstrument bleiben, aber es erscheint heute vordringlicher, auf die zum Teil sehr vernachlässigten Melodieinstrumente hinzulenken.

Aus all diesem glauben wir die berechtigte Zuversicht aussprechen zu können, daß es in den vor uns liegenden Jahrzehnten möglich sein wird, die Hausmusik wieder zu einem unentbehrlichen Bestandteil im Leben vieler deutscher Familien zu machen. Daß es außerordentlicher Anstrengungen bedarf, um überhaupt erst wieder aus dem Brachland unseres laienhaften Musizierens einen fruchtbaren Boden zu machen, das weiß jeder, der die kulturgeschichtliche Situation unserer Musik kennt.



Reichsbildstelle der HJ

Obergebietsführer Karl Cerff

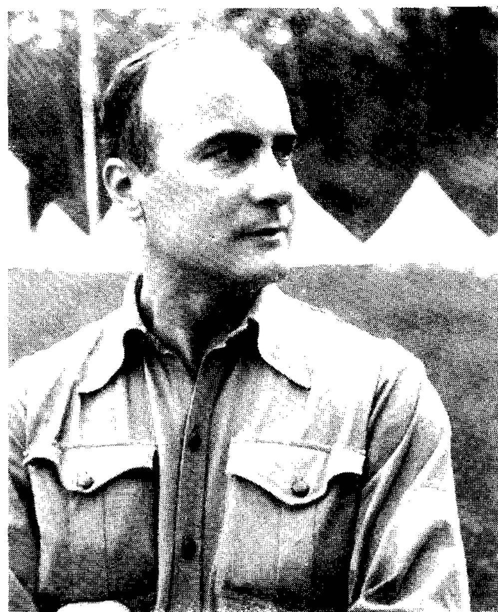
Chef des Kulturamtes der Reichsjugendführung



Reichsbildstelle der HJ

Bannführer Wolfgang Stumme

Hauptreferent für Musik im Kulturamt der Reichsjugendführung



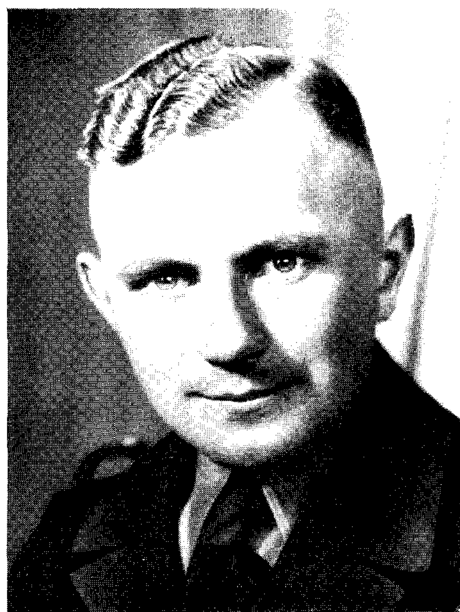
Dr. Heinrich Spitta



Gerhard Maaß



Georg Blumensaat



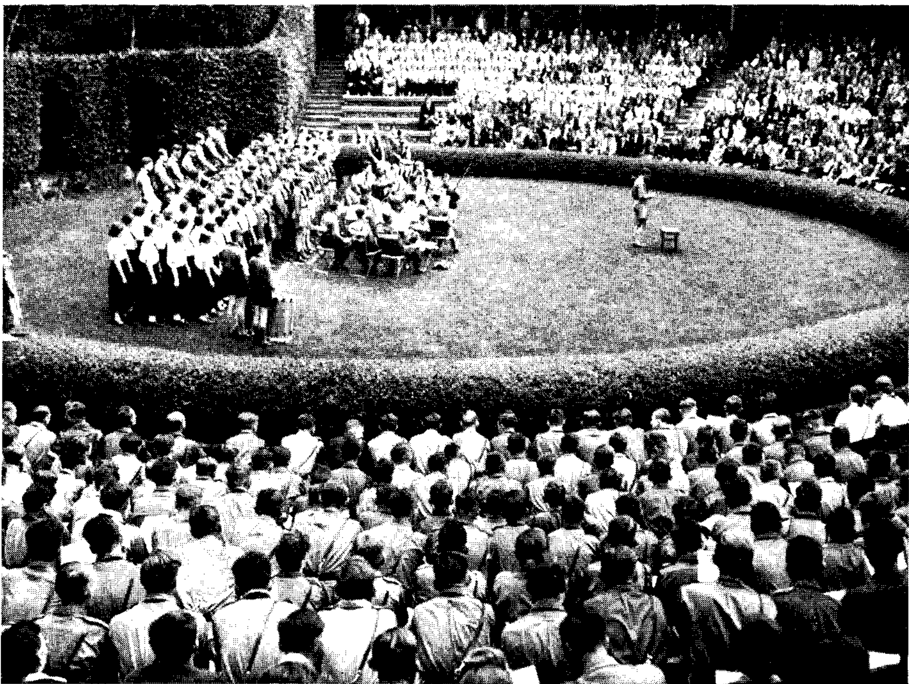
Hans Baumann

(Reichsbildstelle der HJ)

Junge Komponisten in der Hitler-Jugend



Fanfaren und Landsknechtstrommeln der Pimpfe auf dem Nürnberger Reichsparteitag



Berliner Spielſchar auf einer muſikaliſchen Veranſtaltung

(Reichsbildſtelle der HJ)

Spielſcharen in Tätigkeit

# Orgel-Arbeitsgemeinschaft der Hitler-Jugend.

Von Gotthold Frotscher, Berlin.

Im Kulturamt der Reichsjugendführung ist eine Orgel-Arbeitsgemeinschaft als Mittelstelle ins Leben gerufen worden. Die Orgel-Arbeitsgemeinschaft vereinigt Träger der Musikarbeit in der HJ mit Orgelbauern, Organisten, Architekten und Instrumentenkundlern. Sie ist zuständig für Planungen und Überwachungen von Orgelbauten. Mit Bezug auf die vorliegenden Baupläne für HJ-Heime, Adolf Hitler-Schulen usw. stellt sie an den Anfang ihrer Arbeit die Behandlung der folgenden Fragenkreise:

Die bauliche und klangliche Gestaltung der Orgel in ihrer Beziehung zum Feierraum und zur Feier.
Die Aufgabe der Orgel bei der Feiergestaltung.
Die Orgelmusik für die Feier.
Das Orgelspiel und die Erziehung des Organisten-Nachwuchses.

Alle Fragenkreise werden in engstem Zusammenhang behandelt. Die Fragen werden aufgrund der vorliegenden praktischen Aufgaben in Angriff genommen.

Es ist nicht die Absicht unserer Orgel-Arbeitsgemeinschaft, eine neue Orgelreform oder Orgelbewegung zu organisieren. Wir sehen unsere Aufgabe nicht darin, über Theorien und Doktrinen zu diskutieren und neue Dogmen an die Stelle alter zu setzen. Mit Diskussionen über Bauformen des Instrumentes und Stilarten der Musik wird die Frage der Orgel, so glauben wir, nie zentral angefaßt werden können. Es dünkt uns unmöglich, Verfallserscheinungen mit Theoremen begegnen zu wollen. Orgel und Orgelmusik, das beweist ihre Geschichte zu den Zeiten ihrer Hochblüte wie zu den Zeiten ihrer Entartung, können sich nur gestalten aus der Haltung einer Gemeinschaft, die sich in der Musik und den ihr verbundenen Klangzeugen den Ausdruck ihrer Haltung gestaltet. Für eine solche Gestaltung müssen alle Kräfte eingesetzt werden, deren Arbeit in der Gemeinschaft des Volkes wurzelt. Orgelbauer, Architekten, Wissenschaftler, schaffende und ausübende Musiker sollen zwischen ihrer Arbeit nicht die Schranken von Kompetenz und Konkurrenz aufrichten, sondern sollen sich zusammenschließen zur Arbeits*gemeinschaft* im Sinne kameradschaftlicher Zusammenarbeit.

Diese Arbeit darf sich nicht in der Behandlung von Einzelfragen erschöpfen und in getrennte Sondergebiete zerfallen. Die Bauform und der Klangstil der Orgel erscheinen uns ebensowenig als isolierte Sonderprobleme wie die Form und der Stil der Orgelmusik. Wir suchen nicht nach Typen und Normen der Orgel, um uns nachträglich die Frage zu stellen, wie und wo das Instrument eingesetzt und verwendet werden könnte. Und wir wollen nicht um Formen, Gattungsbegriffe und Stilbezirke der Orgelmusik diskutieren, um das Problem der Orgelmusik zu einem Problem ihres Stils einzuengen. Alle diese Fragen können nur in engstem Zusammenhang betrachtet und behandelt werden, weil sie erst aus ihrem Zusammenhang ihre Sinnhaftigkeit erhalten.

Die Geschichte zeigt, daß die Hochleistungen des Orgelbaues und der Orgelmusik durch ihre gemeinsame Bindung an ein gemeinsames Ideal bedingt werden und daß mit der Emanzipation von dieser Bindung der Orgelbau zwangsläufig entartet und der Orgelstil verfällt. Die Erscheinungen dieses Verfalls werden nicht überwunden durch eine bedingungslose Wiederaufnahme der Klang- und Bauformen alter Orgeln oder durch eine Kopie des Stils der alten Orgelmusik. Übernahme und Nachbildung alter Formen und Stilarten sind nichts als Historismus und Epigonie, wenn Form und Stil nicht verbunden sind mit den Lebenskräften und den Lebensformen, die die Gegenwart aus ihrer Gesetzlichkeit heraus gestaltet. Die Orgel und ihre Musik wird im Leben unseres Volkes erst dann lebendig werden können, wenn sie sich verbindet mit dem Erlebnis und den Erlebnisformen unserer völkischen Gemeinschaft. Als Voraussetzung für ihre künftige Entwicklung ersteht uns die Verpflichtung, das Bewußtsein

dieser Bindung zu stärken. Damit tritt die Orgelfrage in den Aufgabenbereich der Musikpolitik, der völkischen Musikerziehung.

Die Feierräume, die sich die Bewegung schafft, stellen in ihrer Architektonik den geformten Willen der Gemeinschaft dar. Sie bringen der Orgel ihre Gesetze als Forderung entgegen. Es ist die Aufgabe des Orgelbaues, diese Raumgesetze ins Klingende zu übersetzen und Symbole des Raumes zu Symbolen des Klangs werden zu lassen. So wenig diese Gesetze in Normen gefaßt werden können, so wenig kann der Orgelbau einer Normalisierung unterliegen. Nur aus der Idee, die den Raum gestaltet, kann die Bauform des Instrumentes geschaffen werden.

Die Orgel wird nicht aus Gründen der Repräsentation in den Feierraum eingebaut; sie soll der Feier nicht als äußerer Schmuck dienen, sie wird ihr Wesensbestandteil sein. Wir verlangen von ihr nicht den Eindruck einer würdevollen Getragenheit, pathetischen Feierlichkeit oder stimmungsvollen Gefühligkeit, weil all dies mit dem Wesen unserer Feier nichts gemein hat. Wir sehen in ihr die erhabene Königin der Instrumente, die alle ihr arteigenen Klangmittel beherrscht, die sich aber herabwürdigen würde, wollte sie die Mannigfaltigkeit ihrer Klänge zu subjektivistischen Effekten mißbrauchen. In der Erfüllung dieser Gesetze liegen auch die Aufgaben des Orgelspielers.

Wenn wir nach der Bauform und dem Klangstil unserer Orgel wie nach der Form und dem Stil der ihr verbundenen Musik suchen, geht es nicht darum, einer bestehenden „geistlichen" Orgel eine „weltliche" entgegenzusetzen. Wir erkennen aus dem Ablauf der Geschichte, wie die Erörterung um Merkmale des „Kirchenstils" auf der anderen Seite ein Instrument entstehen ließ, das in der hemmungslosen Entfaltung äußerlicher Effekte ein Zerrbild des Orgelideals verwirklicht. Wir streben aus diesem Dualismus zur Einheit. Wir glauben, daß es nur eine Orgel geben kann, die ihr Wesen mit der Ausprägung ihrer organischen Mannigfaltigkeit innerhalb ihrer ideellen Gesetzlichkeit darstellt. Und es gilt uns als Ziel der Arbeit, über zeit- und modegebundene Formen und Formalismen hinaus diese ideelle Gesetzlichkeit der Orgel zur Erscheinung zu bringen.

# Ein Beethoven-Orchester der Hitler-Jugend

## als Folgerung aus dem Beethovenfest der Hitler-Jugend in Bad Wildbad Mai 1938.

Von Artur Haelßig, Bad Wildbad.

Sieg des Glaubens müßte das Beethovenfest der HJ heißen. Unentwegt durch alle Fehlschläge, Verwirrungen, Beirrungen und Anzweiflungen hindurch habe ich geglaubt und ich habe Recht behalten. Konnte ich vor dem Fest den Zweiflern nur antworten: „Abwarten, es ist eine Sache des Glaubens an die Jugend", so könnte ich heute sagen: „Der Glaube hat gesiegt, hat in einem Umfang gesiegt, der selbst für mich jedes Maß überschreitet." Dieses Siegen, diese Bestätigung meines rein persönlichen Glaubens an die Jugend hat diese drei Festtage zu dem schönsten Erlebnis gemacht, das mir mein Leben vielleicht überhaupt bereiten wird. Dinge dieser Art sind sehr schwer in Worte zu fassen. Kann man überhaupt einem anderen, der nicht dabei war, schildern und mit Worten erläutern, was sich hier abgespielt hat? Klar und eindeutig trat die Entscheidung der Jugend zu Tage: Das ist es, was wir wollen. Und es war mehr als eine Entscheidung des Augenblicks, es war eine Wende. Diesen Wendepunkt habe ich gewollt. Darum die Zusammenballung „Beethoven" statt einer Dosierung, darum Natur um uns und nicht der Betrieb einer Stadt, darum Ausscheidung aller anderen Interessen und Anforderungen. Hier ist Beethoven unter uns erschienen, er ist uns leibhaftig geworden und ich glaube unerschütterlich daran: niemand, der dieses Fest miterlebte, kann Beethoven jemals wieder ganz verlieren. Wir tragen ihn in uns, für Lebensdauer unverlierbar. Was anderes

wollte ich denn?! Denn dieſer Beſitz entſcheidet weiter, nachweisbar oder insgeheim, aber er entſcheidet. Er formt in uns Seele und Charakter. Er gibt uns Vorbild und Glauben ebenſo wie Ehrfurcht und heiße Liebe zu unſerer deutſchen Kunſt, zu Beethoven. Auf ſolchem Fundament kann eine Seele anwachſen und ſich weiten, kann Mut, Tüchtigkeit und Reinheit in ihr Nahrung finden, kann ſich der deutſche Menſch bilden. Denn darum geht es. Ich will in die Jugend eine Saat legen, die nicht nur „muſikaliſch" aufgeht. Die Seele läßt ſich nicht in Fachſchaften aufteilen. Entweder ſie wächſt oder ſie verkümmert, entweder ſie wird fruchtbar oder ſie verdorrt. Und keine dieſer Seelen ſoll und darf verdorren, wir — Deutſchland — brauchen dieſe Seelen, denn nur aus Seelenkräften wurden zu allen Zeiten die Leiſtungen geboren. Körperliche Ertüchtigung muß ſein, aber was wäre ſie ohne Beſeelung?! Richtungslos und wurzellos wäre ſie allzeit gefährdet in falſche Bahnen zu kommen, zu entarten. Gibt aber die Seele ihr einen ſolchen durchwurzelten Boden, wie kann ſie da Gefahr laufen, einmal nicht zu wiſſen woher und wohin?!

Vielleicht ſcheint manchem das ſehr weitgegriffen, ja vom Thema abgewichen. Nein. Es handelt ſich ums Ziel: eine junge Generation, künſtleriſch und in ihrem Seelenleben an Beethoven ausgerichtet, wird keine Unſicherheit mehr kennen in der Bewertung künſtleriſcher, menſchlicher Dinge. Sie wird ſich und ihren Weg dieſen und ihr ähnlichen Erſcheinungen anpaſſen. Das ergibt aber eine Vereinigung von natürlicher Unbeſtechlichkeit der Jugend mit einem geläuterten Willen der Jugend, und eines Tages wäre der geläuterte deutſche Menſch, der Menſch, der von allen liberaliſtiſchen und fremdartigen Einflüſſen und Erbgaben befreit iſt, Wirklichkeit, der nationalſozialiſtiſche Menſch, der Nachwuchs, der die Zukunft tragen wird, wäre geſchaffen. Wer die großen Zuſammenhänge nicht überſieht, wird allerdings dieſer Ausrichtung nicht folgen können. Das ändert aber nichts daran, daß wir vor einer Scheidung ſtehen, einer Scheidung, die kommen muß, wenn wir aufwärts wollen und nicht abwärts. In dieſer Stunde der Scheidung habe ich eine Waffe geſchmiedet, eben dieſes Beethovenfeſt, und die Jugend wird mit dieſer Waffe den Kampf austragen und wird ihn weſentlich ſchneller austragen, wenn wir ihr helfen, die Infektionsgefahr der Verſeichtung, die Verſuchung des Müdewerdens, die Verlockung des widerſtandsloſen, einwandſcheuenden Hinnehmens zu verringern, wenn wir ihr die Freude am Austragen dieſes Kampfes ſtärken. Die Idee ſiegt, bei der die Jugend ſteht und ſo bin ich ſeit dem Wildbader Beethovenfeſt der HJ ganz ruhig, denn die Jugend hat von der Idee dieſes Feſtes Beſitz ergriffen, wie es ſchöner gar nicht ſein konnte.

Jedem aufrechten Kämpfer ſtellt eine gewonnene Poſition im Moment des Sieges ſchon eine neue Aufgabe. Ich habe das nie ſo klar gefühlt wie nach dem Beethovenfeſt der HJ. Der Abſchied von dieſem Feſt, von dieſer um mich geſcharten künſtleriſchen Zuhörer-Stoßtruppe, von dieſem aufgeglühten Feuer in den Augen der Jungens und Mädels, die erfaßt hatten, was hier vorging, die ſich Beethoven rückhaltlos erſchloſſen hatten, ſo wie man überhaupt einzig und allein Beethoven hören darf, dieſer Abſchied war ſehr ſchwer, aber es formte ſich daraus ein Verſprechen, eine Zuſage: Weiter mit Euch!

Dieſes Feſt war ein Anfang, war ein von allen guten Geiſtern geſegneter Frontdurchbruch. Aber was nun?! Dieſer Gedanke — was nun — iſt ſeither noch nie zur Ruhe gekommen, obwohl eine Beantwortung mit der Frage ſelbſt klar wurde, ſeine beiden Beantwortungen.

Erſtens: Dieſe Feſte müſſen bleiben, müſſen als Feierſtunden der deutſchen Jugend von der HJ fortgeführt werden. Aber reicht das aus? Nein! Und darum muß eine zweite Antwort folgen:

Wir, die wir bei dieſem Beethovenfeſt eine Stunde der Erkenntnis, einen Augenblick der feierlichen Beſtätigung unſeres Glaubens an die Jugend und an die ewige Jugend der deutſchen Muſik zugleich erleben durften, müſſen auf dieſem Weg fortſchreiten. Der Brief eines Hitlerjungen war hier mit wegweiſend. Es dürfen nicht nur Auserwählte der HJ dieſe Stunde erleben, alle, die ganze HJ muß durch ſolche Stunden hindurchgehen, um klar, ſtark und früh genug Richtung und Ziel zu erkennen, ehe ſie den Einflüſſen anderer Art ausgeſetzt

werden darf. Wer seinen Weg weiß, der steht am Kreuzweg gar nicht erst überlegend still, sondern verfolgt sein Streben hin zum Ziel ohne Irregehen. Wir Deutschen können uns in diesen Jahrzehnten keine Irrgänge und Zeitverluste leisten. Wir müssen gerade hin zum Ziel, zum deutschen Voll-Menschen. Mir bleibt in all meinem Sinnen um die Erreichung dieses Ziels nur ein Gedanke: es muß erreicht und geschafft werden, daß die deutsche HJ ein eigenes Beethoven-Orchester bekommt, das als Orchester öffentlich überhaupt nicht in Erscheinung tritt, das ausschließlich der Jugend gehört, nur der einen herrlichen Aufgabe verschrieben ist: früh das Licht dieser Kunst zu entzünden. Es muß eine Kameradschaft von Musikern entstehen, die bereit ist, all ihre Arbeit diesem Ziel zu widmen, so getragen von dieser Idee, daß sie den außergewöhnlichen Anforderungen und Anstrengungen der Aufgabe gewachsen ist. Dieses Orchester müßte und dürfte einer Aufgabe dienen, wie sie noch nie und nirgendwo gestellt wurde: der ausschließlichen Arbeit am jungen, unverbildeten neuen Material, vergleichbar einem Riesen-Sämann, der ausgeht, seinen Samen zu legen. Und fast ist der Gedanke berauschend zu denken: wenn dieses Beethoven-Orchester ein, zwei Jahre durch alle deutschen Gaue, durch jedes kleinste Städtchen gezogen ist, dann gibt es in ganz Deutschland zwei, vier Jahrgänge deutscher Jugend, die im Augenblick des aufgeschlossensten Zustandes jugendfrischer Empfänglichkeit das Erlebnis „Beethoven" durchleben durften. Ganz Deutschland, jeder deutsche Junge, jedes BDM-Mädel hat dann zumindest einmal im Leben die Nähe dieses Titanen gespürt. Welch eine Gemeinde von Musik-Hörern wäre der deutschen Musik geschenkt, welche Kraftquelle wäre den deutschen Menschen unmittelbar erschlossen! Denn es war nicht Eigendünkel oder Eitelkeit, es war tiefste Gläubigkeit, gottnahe Erkenntnis, als Beethoven zu Bettina sagte:

„Wem meine Musik sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend womit sich die anderen schleppen".

Wenn schon das Beethovenfest der Hitlerjugend in Wildbad eine Aufgabe war, die es verdiente, alles daran zu setzen was ich hergeben konnte, muß diese größere Aufgabe nicht hinreißen zu einer Aufopferung, zu einer bedingungslosen Hingabe für jeden, der in der Lage ist, sich herzugeben und bei dieser Aufgabe einzuspringen?!!

Und was wäre erreicht? Deutschland, das Land der großen Musiker, wäre dann erst wirklich das Land der Musik geworden wie es doch wohl schicksalsgewollt ist. Oder sollten wir Deutsche aus unserer Rasse zwar Beethoven, Haydn, Mozart und all die anderen geboren haben, aber nicht Rasse genug sein, sie zu erkennen, zu erwerben und wahrhaft würdig zu besitzen?!

Es steht über Deutschland auch heute noch eine große künstlerische Mission, die noch unerfüllt ihrer Gestaltung harrt, einer Gestaltung, die gegen Tausende zur Zeit vielleicht für nur Hunderte oder gar Einzelne kommen muß, denn nicht aus tausenden Ziellosen, sondern aus wenigen Zielvollen ist noch immer alles entstanden, was vor Menschheit, Geschichte, Rasse und Volk Wert und Heiligtum geworden ist. Auf dieser endlosen Straße ist unser Beethovenfest nur ein kleiner Steg gewesen, das Beethoven-Orchester wäre schon eine Brücke und das Schaffen, die Beethoven-Verkündigung dieser Musiker-Gemeinschaft wäre ein gut Teil Straße selbst.

Ich habe zu oft Dinge zu Ende geführt, von denen alle ein Mißlingen oder Scheitern voraussagten, Dinge, die alle als Utopie und Idealgebilde hinstellten, die schließlich aber doch Tatsachen wurden. Warum so wenig Vertrauen in unsere Rasse, unsere Kunst, in das Gefühlsleben unseres Volkes? Was wäre denn, wenn nicht immer wieder Einzelne aufstünden, Ziele stellten und den Kampf für diese Ziele aufnähmen? Wir wären am Ende. Darum muß immer wieder und von allen Seiten Anfang und Aufbruch sein und als ein solcher Anfang will und muß das erste Beethovenfest der HJ in Wildbad Mai 1938 gesehen und gewertet werden, wenn man sich an seinem tieferen Sinn nicht versündigen will.
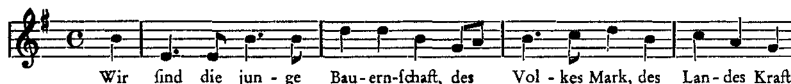
# JUNGE KOMPONISTEN IN DER HITLER-JUGEND

## Heinrich Spitta.

Von Guido Waldmann, Berlin.

Es iſt bekannt, wie groß der Anteil des Grenz- und Außendeutſchtums an der Wiedergeburt des deutſchen Volkes iſt. An den gefährdeten Grenzen ſammelten ſich die erſten Kräfte des Widerſtandes, aus einem Land, in dem der völkiſche Kampf ſeit Jahrzehnten böſe Wirklichkeit war, kam der Mann, der das deutſche Volk aufrüttelte, ihm den Weg in eine beſſere Zukunft wies und ihm Führer wurde, aus gefährdeten Deutſchtumsgebieten des Auslandes kamen viele ſeiner Mitarbeiter. Kein Zufall iſt es denn auch, wenn unter denjenigen, die dem gewaltigen Geſchehen unſerer Tage in Wort und Ton Geſtalt gaben, ſich Männer finden, die an der Grenze aufgewachſen von dorther die Kraft empfingen, Lieder zu ſchaffen, die heute überall dort aufklingen, wo deutſche Menſchen leben. Hans Baumann, der Sohn des Bayriſchen Waldes, iſt hier zu nennen, der Schleſier Georg Blumenſaat, dann aber auch Heinrich Spitta, von dem hier geredet werden ſoll.

Schon in jungen Jahren erlebte es Spitta, was es heißt, wenn das Reich ſchwach iſt, wenn es ſeine Grenzen nicht zu ſchützen vermag. Als Sechzehnjähriger muß er ſeine Heimat, das deutſche Straßburg, verlaſſen, mit den abziehenden deutſchen Truppen nimmt er Abſchied vom ragenden Münſter ſeiner Heimatſtadt. Mühſelig war die Fahrt, einen ganzen Tag dauert es, bis Darmſtadt erreicht wird, der zweite Abend ſieht die Flüchtlinge in Göttingen, am dritten erſt iſt man am Ziel. Dieſes Erlebnis, die Flucht vor dem einbrechenden Feind, die Schwäche des Reiches, das nicht in der Lage und auch nicht Willens war, die Weſtmark zu ſchirmen, bewegt das Gemüt des Grenzdeutſchen Heinrich Spitta immer wieder von Neuem. So wird das „Gefühl der Grenze“, die Selbſtverſtändlichkeit und Stärke des völkiſchen Empfindens eine Quellader ſeines Schaffens. Daraus gewinnt er viele Jahre ſpäter die Kraft, um zu den Worten Schroeders „Heilig Vaterland“ die rechte Weiſe zu ſchaffen. Der Grenzlanddeutſche fügt dann auch ſelbſt die Worte: „Alle ſind wir auf der Wacht, alle, alle ſind wir angefacht, wir ſind Wall und Ringe, wir die Klinge bei Tage und bei Nacht“. Immer wieder verdichtet ſich in ihm ein Erlebnis von beſonderer Stärke zu einem Lied. Als der Führer den Austritt Deutſchlands aus dem Völkerbund erklärt, wiſſen es alle, „Jetzt gilt es zuſammenzuhalten, wie ein Mann“, Spitta aber ſchließen ſich Wort und Ton zuſammen zum Lied „Erde ſchafft das Neue“. Spitta ſelbſt bekennt von ſeinem Liedſchaffen: „Auf das eindringlichſte wurde mir bei der Arbeit wieder bewußt, nicht als Komponiſt vielmehr als zufälliger Vorſänger den Ton und bisweilen auch das Wort gefügt zu haben“. Dem „zufälligen Vorſänger“ war es vergönnt, in ſeinen Liedern Gefühle und Empfindungen von Tauſenden wiederzugeben, es war ihm aber auch gegeben, in ſeinen Weiſen die Geſetze des alten deutſchen Volksliedes wiederzufinden und neu zu geſtalten. Die Melodie zu „Heilig Vaterland“, zu „Erde ſchafft das Neue“, viele andere Liedweiſen, ja die ganze Art der melodiſchen Erfindung Spittas weiſen engſte innere Verwandtſchaft mit dem melodiſchen Stil des deutſchen Liedes aus der Zeit der Hochblüte des deutſchen Volksliedes auf. Wenn Spitta ſein Lied „Wir ſind die junge Bauernſchaft“ folgendermaßen beginnt:




dann folgt er den gleichen Geſetzen, die den melodiſchen Verlauf etwa des Liedes „Es gingen zwei Geſpielen gut“ beſtimmen:

Es gin - gen zwei Ge - ſpie - len gut wohl durch die Hei - den grü - ne

Hier wie dort iſt das Intervall der Quinte von weſentlichſter Bedeutung, hier wie dort haben wir es mit einer Melodik zu tun, die nicht nur vom Klang, von der Harmonik her ihr eigent-

liches Leben empfängt (man vergleiche damit etwa das Lied „Ich hab' mich ergeben"), ſondern in der Durchmeſſung eines Raumes und in der Gegenüberſtellung von melodiſchen Räumen ihre Geſetzmäßigkeit ſieht.
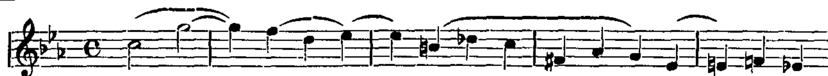
Wir wiſſen heute, daß der Dreißigjährige Krieg eine Änderung in der raſſiſchen Zuſammenſetzung des deutſchen Volkes herbeiführte. Es iſt uns auch bekannt, daß der Stilwandel in der Muſik, wie er im Jahrhundert nach dem Großen Krieg ſich vollzog, daß ſich insbeſondere die Unterſchiede, die zwiſchen der Melodik des volkläufigen Liedes des 19. Jahrhunderts und dem altdeutſchen Lied feſtzuſtellen ſind, ihre eigentlichen Urſachen in raſſiſchen Gegebenheiten haben. Nicht ſchwer iſt der Nachweis zu erbringen, wie ſehr das Liedſchaffen der jungen Generation, insbeſondere aber das Liedſchaffen Spittas, mit der Geſetzlichkeit eines nordiſchen Melodieſtils übereinſtimmt.

Laſſen ſich Übereinſtimmungen zwiſchen dem Schaffen Spittas und dem melodiſchen Stil des alten Volksliedes feſtſtellen, dann deutet das auf eine enge innere Beziehung Spittas zur Muſik früherer Jahrhunderte. Es iſt nicht weiter verwunderlich, wenn dann Spitta ſein Studium in Göttingen mit einer Diſſertation über „Das Orcheſter bei Schütz" abſchließt, die beweiſt, wie ſehr er ſich auch forſchend mit der Muſik eines unſerer Großmeiſter der polyphonen Zeit beſchäftigt hat. Dieſe Arbeit führt dann in der Folge zur Herausgabe einer Reihe unbekannter Werke von Heinrich Schütz. Nach einem kurzen, aber bedeutſamen Aufenthalt in Leipzig kommt Spitta nach Berlin, um ſein Studium an der Akademie für Kirchen- und Schulmuſik fortzuſetzen. Hier kommt er in engſte Berührung mit der Jugendmuſikbewegung. So tritt jetzt zum politiſch wachen Sinn des Grenzlanddeutſchen, zur eingehenden Beſchäftigung mit alter Muſik, die enge Verbindung zum Muſizieren der Jugend. Dieſe drei Grundkräfte beſtimmen in der Folge weitgehend das Schaffen von Heinrich Spitta.

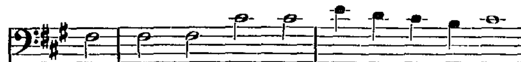
In Berlin entſtehen eine Reihe von Werken für „Jugend und Schulmuſik". Es ſind das Kantaten für Singſtimmen und wenige Inſtrumente, Kantaten, denen Volkslieder zugrundeliegen: „So treiben wir den Winter aus", „Feinsliebchen du ſollſt mir nicht barfuß geh'n", „Es blies ein Jäger wohl in ſein Horn". Spitta ſchreibt eine Spielmuſik über das Lied vom „Jäger aus Kurpfalz", Stücke für Blockflöten, andere Gebrauchsmuſik. Immer wieder bleiben die Forderungen des praktiſchen Muſizierens in kleinen Inſtrumentalgruppen maßgebend. Auch in den Muſikblättern der HJ finden wir zahlreiche Liedſätze von ihm, die kleine Spielſcharen ausführen können, Sätze voll handwerklicher Kunſt und doch ſo leicht ſpielbar, ſo geſund und einfach in der Haltung, daß ſie ſich jedem erſchließen, der ſich darum bemüht.

Daneben entſtehen größere Werke. Das Jahr 1934, das Jahr des erſten kulturpolitiſchen Lagers in Landeck, wird zu einem der fruchtbarſten im Schaffen Spittas. Es entſteht das „Deutſche Bekenntnis", die „Sonnwendkantate", die Kantate „Wir gehen als Pflüger durch unſere Zeit", der „Totentanz". Alle dieſe Werke ſind aus der Gemeinſchaft der HJ, für dieſe Gemeinſchaft geſchrieben, von der HJ zum erſten Mal aufgeführt worden. Bei den meiſten Werken geſchieht es im Rundfunk, wieder einmal zeigt dies ſinnfällig auf, wie ſehr die Kulturarbeit der Jugend vom Rundfunk ausgegangen iſt, wie ſehr ſie ſich ſchon damals um das Schaffen der jungen Generation bemüht. Auch die großen Werke der Jahre 1934—38 „Vom bäuerlichen Leben", „Das Jahr überm Pflug", „Der Weg ins Reich", die „Muſik für Streichorcheſter", die „Partita", die „Feierliche Muſik für Orcheſter", die Kantate „Land, mein Land" erklingen bei Kundgebungen und Feiern, bei Lagern und in Werkſingen, ſie ſtehen in engſter Verbindung mit dem Muſizieren der Jugend, genau ſo wie auch Spitta ſelbſt in den Reihen der Jugend ſteht, die Lieder, die dieſe Kantaten enthalten, gehen in kürzeſter Zeit über das ganze Land, dringen bis in die entlegenſten deutſchen Siedlungsgebiete jenſeits der Grenzen, der deutſche Bauer im Banat, in Beßarabien kennt ſie nicht weniger als der Sudetendeutſche.

Das innere Geſetz, das Spittas Schaffen beſtimmt, weiſt manche Übereinſtimmung mit der Geſetzmäßigkeit alter Muſik auf. Das trifft nicht nur auf die Liedweiſen zu, das gilt auch vom inſtrumentalen Schaffen Spittas. Werk 1, ein Trio für zwei Violinen und Viola, beginnt folgendermaßen:
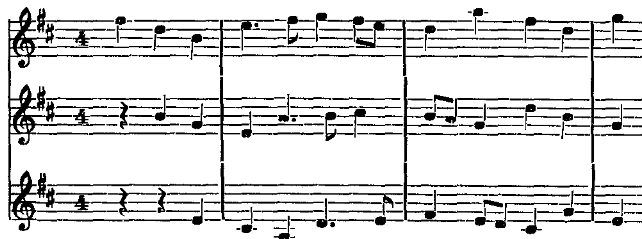


Gewiß zeigen ſich hier noch Einflüſſe eines harmoniſch bedingten Stils, die Artung dieſer Melodik iſt aber im Grunde die gleiche, wie ſie uns in Spittas Liedern begegnet und wie ſie, Jahre ſpäter, in der Doppelfuge ſeiner Partita auftritt:



Dieſe Art der Melodik mußte mit Notwendigkeit zur Polyphonie führen. Polyphonie iſt ja keine Technik, keine handwerkliche Kunſtfertigkeit, die man unterſchiedslos an jeder beliebigen Melodie ausprobieren kann, Polyphonie ſetzt eine ganz beſtimmte Artung der melodiſchen Linie voraus. Ebenſo wie ſich uns das altdeutſche Volkslied in polyphonen Sätzen darbietet, weil die einzig ſinngemäße Faſſung dieſer Melodik eine polyphone Bearbeitung ſein konnte, ebenſo mußte auch die Melodik der Muſik von Spitta mit organiſcher Folgerichtigkeit zur Polyphonie hinführen.
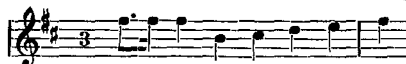
Zur polyphonen Schreibweiſe gehört eine gediegene handwerkliche Schulung, Spitta erhielt ſie in ſtrenger und zielbewußter Arbeit bei Grabner in Leipzig. Dieſe intenſive handwerkliche Schulung zeigte ſich in der Folge in einer meiſterhaften Beherrſchung der kompoſitoriſchen Technik, der ſich das Material mühelos gibt. Nur ſo iſt es möglich, daß bei einer ganz beſonderen Luſt an „kontrapunktiſchen Spitzfindigkeiten" Spitta ſchreibt, ohne Skizzen anzulegen. Die Niederſchrift des „Deutſchen Bekenntniſſes" erfolgt in drei Tagen, die „Partita" braucht ſechs Tage. Sehen wir uns dieſe Niederſchrift an, dann iſt kaum an einer Stelle eine Verbeſſerung, wie geſtochen ſieht das Manuſkript aus, ohne jede Korrektur kann es ſofort zum Stich gehen. Dieſe Art der Niederſchrift iſt nur möglich, wenn es ſich tatſächlich nur noch um eine N i e d e r ſ ch r i f t handelt, wenn alſo das ganze Werk bereits vorher „im Kopf" durchgearbeitet worden iſt.

Es iſt erſtaunlich, welche Fülle von „kontrapunktiſchen Spitzfindigkeiten" die Werke von Spitta aufweiſen. Werk 20, ein Blockflötentrio, ſtellt an den Anfang einer Suite eine Kanzone, die folgendermaßen anhebt:



Im ſtrengen Kanon wird der Satz zu Ende geführt.

Der dritte Satz eines Blockflötenquartetts beginnt mit der folgenden Figur:



Dieſes Motiv wird durch den ganzen Satz unverändert beibehalten, während die anderen drei Stimmen um dieſes oſtinato ein reiches melodiſches Leben entfalten.

Der zweite Satz des „Deutſchen Bekenntniſſes" beginnt mit einem vierſtimmigen Kanon über „Und ſetzet ihr nicht das Leben ein, nie wird euch das Leben gewonnen ſein!" Kaum iſt der Kanon verklungen, tönen Bäſſe und Celli das Thema der Chaconne an, über dem die Viola einen Kontrapunkt entfaltet, der in der Folge mit den Worten „Manch frommer Held mit Freudigkeit hat zug'ſetzt Leib und Blute" verbunden wird. Die Fortführung bringt nun den Chaconnenbaß, ſeine Umkehrung, den Kontrapunkt und den vierſtimmigen Kanon in meiſterlichſter Weiſe zuſammen, kaum eine Kombinationsmöglichkeit bleibt ungenutzt, bis am Schluſſe Bäſſe und Flöten das Thema der Chaconne ſpielen und dazwiſchen — gleichſam in einen eiſernen Rahmen geſpannt — das übrige thematiſche Material ausgebreitet wird.

Von einer meisterhaften Beherrschung des Handwerklichen zeugt auch der 2. Satz der Partita, eine Doppelfuge, die in der letzten Durchführung nach einer fünffachen Engführung des ersten Themas:

eine fünffache Engführung des zweiten Themas bringt, um als Abschluß beide Themen zusammenzufügen.

Diese Freude an „kontrapunktischen Spitzfindigkeiten" kann an unzähligen Beispielen belegt werden. Sie könnte zu der Annahme verleiten, Spittas Musik wäre „Gehirnmusik", er selbst ein „Verstandesmensch", der mit kalter rechnerischer Kombinatorik seine kontrapunktischen Probleme löst. Weit gefehlt! Das polyphone Stimmengeflecht seiner Werke ergibt sich nicht durch verstandesmäßige Überlegung, sondern in organischer Folgerichtigkeit aus der Eigenart seiner Melodik, aus der Formung der Themen, immer wieder betont Spitta, daß sich alle Stimmen „selber fügen". In dieser Musik wird die Forderung erfüllt, die Riemann mit den Worten „Einheit in der Mannigfaltigkeit" aussprach. So sehen wir bei Spitta immer wieder, wie ein Gedanke die Anlage des ganzen Werks bestimmt. Die Anfangstakte der Kantate „Das Jahr überm Pflug" bilden den Grundstoff für sämtliche Sätze, das Lied „Heilig Vaterland", mit dem das „Deutsche Bekenntnis" abschließt, ist in seinem Keim bereits im ersten Satz enthalten. Wenn das Lied dann am Schluß des Werkes erklingt, ist es keine feierliche Coda mit Trompeten und Posaunen, sondern dieses Lied wurde bereits im Verlauf des ganzen Werks aus dem thematischen Material des Anfangs „entwickelt".

Wenn Eichenauer gelegentlich von der Polyphonie schreibt, sie wäre mehr als etwas nur Musikalisches, sie sei uns „ein Teil unseres politischen Glaubensbekenntnisses", dann wird es auch von hier aus klar, weswegen dieses Schaffensprinzip, das — wiederum nach Worten Eichenauers — „vollgültiges Sinnbild der Bindung von Persönlichkeit und Gemeinschaft zu höherer Einheit darstellt" in Spittas Schaffen so ausschlaggebende Bedeutung erlangte.

Wie abwegig es wäre, die polyphone Grundhaltung des Spittaschen Schaffens als „rechnerisch" und „verstandesmäßig" zu bezeichnen, zeigt auch die tiefe Naturverbundenheit, die Spitta auszeichnet. Ein Naturgefühl, das aus gläubigem Herzen hervorbricht, steht über der Kantate „Das Jahr überm Pflug", mit seiner meisterhaften Darstellung des bäuerlichen Jahres, es durchdringt die Kantate „Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit", es klingt in unzähligen seiner Werke auf. Nirgends aber hat es sich mit einer solchen Stärke und Intensität gezeigt wie in der Kantate „Land, mein Land", hier offenbart sich die ganze Liebe des Grenzlanddeutschen zu seinem Land, zu seiner großen und schönen Heimat.

# Hans Baumann als Komponist der Hitlerjugend.

Von Ludwig Kelbetz, Graz.

In den Kampfjahren war die Grenze zwischen dem Deutschen Reich und der Ostmark hermetisch abgeschlossen. Jede Postsendung wurde durchgesehen, jedes verdächtige Liederblatt zurückbehalten. Und doch sind die Lieder der neuen Zeit herübergedrungen. Einzelne Kameraden brachten sie mit, im Rundfunk war manches zu hören, gelegentlich rutschte eine Sendung bei der gestrengen Polizei durch.

„Es zittern die morschen Knochen"
„Horch auf, Kamerad die Trommel ruft"
„Nun laßt die Fahnen fliegen"
„Nur der Freiheit gehört unser Leben" u. a.

gingen von Mund zu Mund weiter. So war Hans Baumann durch seine Lieder schon bei uns bekannt, bevor wir ihn zum ersten Mal sahen. Die Worte waren Aufruf, sie waren direkt zu uns gesprochen, es war in keinem Falle weltferne Dichtung. So hieß es in einem Lied: „Dies Lied wird alle Sorge zwingen, vor ihm muß auch die Not zerspringen und froh wird unsere Arbeit sein". Oder in einem anderen: „Denn ein Land gibt uns die Antwort und das trägt ein deutsch Gesicht, dafür haben viel geblutet und d'rum schweigt der Boden nicht". Das war direkt zu uns gesagt, hier sprach unser Kamerad Hans Baumann, er wußte, was uns fehlte und was uns Kraft verlieh. Und wie die Worte, so auch die Melodien! Sie waren neu, ein Ruf in die Zeit, durchschlagend bis ins letzte Gebirgsdorf. Das Lied „Nur der Freiheit gehört unser Leben" ist in wenigen Tagen nachweislich bis in die entferntesten Hütten gedrungen. So zählt Hans Baumann zu den wenigen „politischen Sängern" die durch ihr Lied der Gesamtheit dienen, die mit eingreifen in das politische Geschehen eines Landes, die von der Musik her formen, gestalten und führen.

Wir blättern die „Junge Gefolgschaft, neue Lieder der Hitlerjugend" durch. Diese Lieder sind von 1934 bis 1937 in der HJ entstanden. Von 98 Liedern sind 20 von Hans Baumann und zwar Worte und Weisen. Hans Baumann ist sprachlich und melodisch in gleich starker Weise begabt. Er hat einige Melodien geschrieben, die ohne Übertreibung und ohne Überheblichkeit mit zu den stärksten der deutschen Musikgeschichte gezählt werden dürfen. Wir denken da an: „Nur der Freiheit gehört unser Leben", „Und die Morgenfrühe, das ist unsere Zeit" u. a. Ohne Problematik das Ganze ein Strom, ein Wurf, so daß der letzte Pimpf fühlt, es kann nur so sein und nicht anders! Dies ist eine Gegenwärtigkeit des Schaffens, die wir nur selten finden.

Der äußere Lebenslauf von Hans Baumann ist bald erzählt. Er wurde am 22. April 1914 zu Amberg/Oberpfalz geboren. Sein Vater war Soldat. Er erhielt eine Ausbildung als Volksschullehrer. Von März 1933 bis Februar 1934 war er als Volksschullehrer an der Schule Voithenberg bei Furth im bayerischen Wald tätig. Hier entstanden seine ersten Lieder „Mein Vater war ein guter Soldat" und „Der Herr Napoleon", die er für die Schulkinder schrieb. In den ersten Monaten des Jahres 1933 entstanden ebenfalls die Lieder „Es zittern die morschen Knochen" und „Das Fähnlein Norkus".

Von März 1934 bis Oktober 1935 war Hans Baumann als Hauptreferent und Sachbearbeiter für Jungvolkfragen im Amt für weltanschauliche Schulung der Reichsjugendführung tätig. Er leitete während dieser Zeit die Herausgabe der Heimabendschulungsmaterialien „Die Jungenschaft". Hiebei kam ihm seine dichterische Sprachkraft besonders zugute. Von November 1935 genügte er seiner Wehrpflicht und wurde im Oktober 1937 als Feldwebel d. R. entlassen.

Während dieser Zeit entstanden viele seiner Lieder wie auch „Nur der Freiheit gehört unser Leben", „Die Morgenfrühe, das ist unsere Zeit" und „Der helle Tag ist aufgewacht", die er als verletzter Soldat im Lazarett zu Potsdam schrieb.

Seit November 1937 ist Hans Baumann als Referent für auslandsdeutsche Kulturarbeit im Kulturamt der Reichsjugendführung tätig.

Über das Gesamtwerk kann bei einem 24-Jährigen noch nichts Gültiges gesagt werden. Die Hitlerjugend fühlt, das ist einer von den ihren, er findet die Worte, er trifft den „Ton".

Im Jänner 1938 war Hans Baumann zum ersten Mal in Graz. Er kam zu einer Abendsingwoche gemeinsam mit Wolfgang Stumme. Niemand ahnte, daß der Umbruch so vor der Türe stand. Über 230 Anmeldungen aus allen „illegalen Formationen" waren zu verzeichnen. Nur Polizei und Ministerium waren ahnungslos und gaben sich auf die Frage: „Warum ein Ausländer zur Schulungswoche herangezogen werden müsse?", mit der Antwort zufrieden: „Hans Baumann, Musiklehrer aus Berlin, ist besonders als vergleichender Textforscher bei Volksliedern

bekannt und wird in der Schulungswoche von seinen Arbeiten berichten". Er brachte damals den Ruf mit:

Brüder jenseits der Grenzen,
die ihr nach Deutschland schaut,
Brüder, um euch ist ein Boden,
auf dem ihr Deutschland gebaut.

Als ihr dort Deutschland errichtet,
vergaßen euch viele hier,
mitten im Land des Glaubens,
so wart ihr treuer als wir.

Brüder, in eurem Ringen
seid ihr den Besten gleich,
Brüder, so lang ihr euch treu bleibt,
steht ihr auch mitten im Reich.

Und 4 Wochen später waren seine Worte Wirklichkeit geworden.

# Georg Blumensaat.

Von Arthur Schiersch, Berlin-Charlottenburg.

Es ist müßig, für ihn eine Lanze zu brechen oder viele Worte um ihn zu machen, denn seine Arbeiten und Werke haben seinem Namen weit über die Formationen der Hitler-jugend und der Bewegung überhaupt Geltung und Ansehen verschafft.

Ist er doch der erste, der, in der Abgeschlossenheit des künstlerischen Menschen lebend, gleich nach dem Erscheinen der wahrhaft ernst zu nehmenden nationalsozialistischen Dichtung, deren Werte erkennt und sie zur Grundlage seiner Kompositionen macht.

Wohl finden wir in seinen Schränken und Truhen Arbeiten früheren Schaffens und stoßen beim Studium des in seiner Art einmaligen Schallplattenarchivs des Deutschen Rundfunks auf ältere Arbeiten, aber das, was das Wesen seiner Musik ist, spüren wir auch hier bereits: Die entschiedene, kraftvoll zum Ziel führende Dramatik. Sind seine Musiken zu deutschen Märchenfilmen wie „Aschenbrödel", „Hänsel und Gretel", „König Drosselbart" u. a. so gesehen ein Beginn, dann führen uns seine Schulopern „Wenn wir groß sein werden" und „Wir bauen uns ein Auto" schon um ein Bedeutendes weiter.

Seine große musikalische Begabung, seine Einmaligkeit unter den Komponisten der Jungen Generation aber ist wohl nirgends so stark zum Ausdruck gekommen wie in seinen zeitnahen Liedkompositionen, von denen ungezählte heute in Jugend und Volk als eherner Bestand eingegangen sind. Hier ist es seine starke revolutionäre Kraft, die im Musikalischen ihren Ausdruck findet, die nicht im unterlegten Text, sondern eben grade ob ihrer musikalischen Eindeutigkeit und Sauberkeit ihre elementare Kraft hat. Bedarf es hier noch eines Beweises, wenn an sein „Wir Jungen tragen die Fahne", an „Unser die Sonne", an „Unter der Fahne schreiten wir" und die von ihm geschaffenen, und zum ständigen Musikprogramm der Bewegung gehörenden „Berliner", „Nürnberger", „Bamberger" und „Schweriner Fahnenmärsche" erinnert wird?

Und doch ist es kein Verlassen dieser Zielstrebigkeit seiner Arbeiten, wenn wir bei weiteren Studien seiner Person auf Werke stoßen, die in ihrer getragenen, heroischen Größe an die feierlichen Chöre längst entschwundener musikalischer Hochzeiten gemahnen!

Es ist die konsequente Fortsetzung einer Revolution, daß ihr die Evolution folgt, d. h., daß nach der Zeit des lauten und ungestümen Kampfes die Epoche der aufblühenden Tatkraft, und in ihrem Gefolge notwendig, der klare, zur Kunst sich steigernde Schaffensdrang anhebt. So finden wir auch auf dem weiteren Wege des kompositorischen Schaffens dieses jungen Komponisten die Lobgesänge „Deutschland, heiliges Wort" und „Lobet der Berge leuchtende Firne", die zu den schönsten der neuen feierlichen Chöre gehören, und deren herber Klang zu unzähligen Malen in den Morgenfeiern der Lager und Fahrten, des Rundfunks und der Nürnberg-Kundgebungen zu neuen Chorälen wurde. Und hier ist die Vorstufe zu den musikalisch-chorischen Werken gegeben, die das Recht für sich beanspruchen dürfen, zu den einzigartigsten ihrer Zeit zu gehören: Die Kantaten:

„Briefe der Gefallenen“,
„Die Verpflichtung“,
„Anruf und Verkündung der Toten“.

Es ist hierbei geschehen, daß der geniale Beherrscher des Worts den seine Dichtung zu höchster und letzter Vollendung führenden Musikanten gefunden hat. Und es ist nicht nur so sehr „ein schöner Brauch“, alljährlich am 9. Novembertag dem ganzen Volk über den Rundfunk eines dieser Werke nahezubringen, sondern es entspricht der Forderung dieses Tages, die große Gemeinschaft eines Volkes aufzurütteln, indem man sie teilhaben läßt an Grund und Urgrund unseres heutigen Seins. Wie aber kann dies wohl sinnfälliger geschehen als dadurch, daß in höchster künstlerischer, dichterisch-musikalischer Form der Geist unserer Zeit seinen Anruf und seine Verkündung erfährt?! Und wer vermag den Klang der „jungen und sehr hellen Stimmen“ jemals aus seinem Bewußtsein zu reißen, wenn er einmal vernahm das: „Ruhet ihr Knaben vor Langemarck“?!

Da Worte hier nichts mehr auszusagen vermögen, soll die Betrachtung schließen mit dem Hinweis auf die im Stillen unermüdliche Tätigkeit des Komponisten, der, obschon laufend in der Hitlerjugend und an den größten deutschen Sendern arbeitend, noch immer Zeit und Kraft aufbringt, weiter zu wirken und im letzten Jahr so Entscheidendes für die Wiederbelebung der Blasmusik schuf. Und es sind dadurch neben den Musikzügen der HJ, denen dieses Schaffen in erster Linie galt, in weitem Maße erstmalig die Musikkorps der Wehrmacht aufmerksam geworden auf jene jungen Bläserkameradschaften, die nicht nur eine würdige Nachfolgerin der alten preußischen Militärmusikzucht zu werden versprechen, sondern heute bereits nachweislich belebende und anregende Wirkungen ausgestrahlt haben.

Aber es ist das Werk dieses ehrlich ringenden Komponisten neben seinen schon gewürdigten eignen Arbeiten nicht zu erfassen, wollte man nicht einbeziehen die mühevolle gekonnte Arbeit der Gebrauchsmusiken, die er für Gymnastik und Tanz, für Marsch und Lager schrieb, und die in dieser Sparte ihren sinnfälligen Ausdruck in der im Verlage Voggenreiter erschienenen „Bläserkameradschaft“ und der wohl umfassendsten, in über 20 000 Stück bereits im Umlauf befindlichen Liedersammlung des Reiches (deren 3. Auflage vor ihrem Erscheinen steht) „Lied über Deutschland“ findet.

Hat er im Deutschen Rundfunk schon lange seinen Platz und gestaltet dort, neben anderem, verantwortlich das „Volksliedsingen“ aller Sender, so ist seiner Initiative nunmehr noch eine Reihe „Fest- und Feiertagsmusiken“ unter dem Sammelbegriff „Deutsche Volksmusik“ auf Telefunkenschallplatten zu verdanken, deren Auslieferung unlängst begann.

Die Kameradschaft der Arbeit aber möge ihm Kraft geben, seinen Weg unbeirrt weiter zu gehen. Und wir glauben an sein weiteres Kommen.

# Gerhard Maaß.

Von Walter Hapke, Hamburg-Blankenese.

Wir waren einander zuletzt in Düsseldorf bei den Reichsmusiktagen begegnet. Aber obwohl wir dort manche Stunde beisammen saßen, hatten unsere Gespräche kaum je die Richtung auf Maaß' eigenes Arbeiten und Planen genommen, so sehr standen die Düsseldorfer Ereignisse und überhaupt die allgemeine musikalische Situation des neuen Deutschland im Vordergrunde unserer Interessen. Und es ist ein immerhin nicht unwesentlicher Charakterzug an Gerhard Maaß, daß er nicht nur sich, sein Fühlen und Wollen wichtig nimmt, sondern ohne Selbstüberwindung und voll ernster Sachlichkeit an Diskussionen sich beteiligt, in denen sein eigener Name nur in der Anrede vorkommt. Nicht weil ihm sein eigenes Schicksal gleichgültig wäre, nicht weil ihn seine Arbeit erst in zweiter Linie interessiert, oder weil er keinen persönlichen Ehrgeiz besäße, schließt der von Maaß erschaute Horizont eine sehr vielseitige und große Gegensätze „komponierende“ musikalische Landschaft ein; sondern seine geistige, musikantische und menschliche Aufgeschlossenheit für die „Zeit“ und für all ihr Lebendiges wirkt fast trieb-

haft, und sein eigenes Musizieren ist ihm nicht der Mittelpunkt der Epoche, sondern das federnde Sprungbrett, von dem aus er sich in ihre Fluten hineinwirft, . . . den Kopf immer gut über den Wellen haltend. Vielleicht hat sich mir dieser Vergleich aufgedrängt, weil Gerhard Maaß von seinen Urlaubstagen an der Ostsee erzählte; in ihr sich tummelnd war er leichtfertiger gewesen als bei seinem (rein bildlich gemeinten) Schwimmen durch die „Zeit". Er mußte es mit einer Erkrankung büßen, die ihm eine planwidrige Verlängerung seines Hamburger Aufenthaltes zudiktierte. Mir allerdings war die Auswirkung dieser Fatalität insofern recht angenehm, als ich bei der vom Herausgeber der „Zeitschrift für Musik" gestellten Aufgabe, eine Betrachtung über das Thema „Gerhard Maaß" beizubringen, mich nicht ausschließlich an die in vielen Jahren aus der Maaßschen Funkarbeit gewonnenen Eindrücke und an die mir vorliegenden Drucke seiner Kompositionen zu erinnern hatte, sondern vor allem die Ergebnisse eines gründlichen und ausführlichen Gespräches mit ihm festhalten konnte. Wenn hier im folgenden also von den Ideen und Zielen Maaß' die Rede ist, dann dürfen diese Angaben als authentisch gelten.

Zuvor sei der Leser darauf hingewiesen, daß Gerhard Maaß Hamburger ist. 1906 ist er hier geboren. Sein Vater war Musiker, Geiger, der in Hamburg und späterhin in Leipzig sich gebührender Schätzung erfreute. Das musikalische „Element" war also schon in Maaß' Jugend gesichert. Mit neun Jahren begann er zu „komponieren", der Vierzehnjährige entwirft bereits die wildesten „Schinken", sinfonische „Dichtungen" mit ungeheuerlichen Absichten. Aber glücklicherweise stellt im folgenden Jahr die „Praxis" zwingendere Anforderungen, und von dieser Zeit an ist Maaß immer davor bewahrt geblieben, seine „Ideen" im Wolkenkuckucksheim zu suchen oder anzusiedeln. Die „Schule" der vom Leben an ihn gerichteten Kunstansprüche macht aus ihm einen eminent gegenwartsbewußten Musikercharakter. Fünfzehn Jahre zählt er, als er in Arosa vielseitiges Mitglied einer Tanzkapelle ist (Geiger, Schlagzeuger und — Hausdiener). Der bekannte Haaß-Berkow nimmt im folgenden Jahr Maaß in sein Ensemble auf: er fungiert nun als „Kapellmeister", Geiger, Klavierspieler, Schauspieler, ja gelegentlich als Elektrotechniker. Natürlich muß er auch „komponieren", was gerade verlangt und gebraucht wird. Das dauert drei Jahre. Dann kommt er an ein „richtiges" Theater: in Osnabrück und hernach in Braunschweig ist er Solorepetitor. 1929 holt ihn die „Norag" auf Jödes Empfehlung nach Hamburg, und es folgen die sieben Jahre Hamburger Rundfunkarbeit, in denen Maaß allmählich ein immer festerer und wertvollerer „Begriff" für die Musikwelt seiner Heimatstadt wird. 1936 verabschiedet er sich (ohne daß der Funk bisher einen „Ersatz" für Maaß gefunden hätte), um nach Berlin als Musikreferent der Reichsjugendführung überzusiedeln; überall im Reich ist er nun anzutreffen, praktisch und beratend am Aufbau der Musik der Hitler-Jugend teilnehmend. Am 1. März 1938 übernimmt er als erster Kapellmeister das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern, das in Stuttgart beheimatet ist; nebenamtlich setzt er seine Tätigkeit in der HJ noch fort, außerdem ziehen ihn verschiedene Reichssender und auch das Ausland (Schweden, Dänemark) zur Leitung von Konzerten heran. Soviel zur „Biographie".

Das vielleicht am meisten Überraschende im Laufe des zur Rede stehenden Gespräches war wohl Maaß' Geständnis, daß er auf den Titel „Komponist" keinen Anspruch erhebe; seine wesentliche Tätigkeit halte er für reproduktiv. Das ist doch verwunderlich an einem Manne, der zumindest instrumentale Werke geschrieben hat, die in der Fachwelt wie auch im Publikum sich unbedingter Schätzung erfreuen. Einige wenigstens seien genannt: die beiden „Musiken für Kammerorchester" (bei Ries und Erler) von 1929 und 1936, die „Hamburgische Tafelmusik", das „Konzert für Klavier und Orchester" (bei Schott), das seinerzeit von Ferry Gebhardt und dem Autor im Hamburger Funksaal mit glänzendem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde, die „Suite für Orchester", die im Leipziger Rundfunk herauskam, die „Handwerkertänze", die „Nordischen Tänze" (bei Tonger), das zyklische Werk „Der Jahresspiegel, eine Folge kleiner Monats-Musiken" (bei Kallmeyer), die „Feiermusik für Orchester" (bei Kallmeyer), die, wie viele Aufführungen erwiesen haben, ihren Namen wirklich zu Recht führt, „Ein kleines Hauskonzert für allerlei Instrumente" (bei Hanseatische Verlagsanstalt), das voll ist von guten Dingen. Diese Liste ließe sich noch weiter vervollständigen und vor allem in

ihren musikalischen Werten tiefer begründen und in ihren mannigfachen Details näher und mit Gewinn beleuchten. Wenn Maaß nun auch kein „Komponist" sein will, so ist er doch keineswegs geneigt, von den eben aufgezählten Leistungen irgendwie abzurücken, sie nicht mehr als sein geistiges und menschliches Eigentum anzusehen. Andererseits faßt er den Inhalt des Wortes „reproduzierend" sehr viel weiter, als das im allgemeinen der Fall ist. Er meint damit nicht, daß er nur mit dem Taktstock oder mit der Geige oder am Klavier Musik „wiederzugeben" habe, sondern auch die Notenfeder will er nicht aus der Hand legen. Doch will er sie (jedenfalls vorläufig — wie er einschränkend und mit einem etwas hinterhältigen Lächeln hinzufügt) nicht für sogenannte „schöpferische" Taten ansetzen, sondern wenn er „schreibt", so soll es der Unterhaltung, d. h. der Veredelung der Gebrauchsmusik und der „Bearbeitung" von Volksmusik zum besten dienen. Maaß ist zu der Auffassung gelangt — und seine Hamburger Funkerlebnisse wie die Erfahrungen innerhalb der HJ haben sie ihm aufgezwungen —, daß seine „Aufgabe" ist, von unten her aufzubauen. An diese Aufgabe, an diesen Auftrag von seinem künstlerischen Gewissen her, glaubt er allerdings mit der ganzen Inbrunst seines Herzens. Sein „Komponieren" — ich merke, daß es in diesen Zeilen immer in Gänsefüßchen steht, worin man aber beileibe keine Ironie suchen möge — betrachtet er als ein Vermitteln von handwerklich sauberen Dingen, die aus der Substanz oder zumindest aus dem Geiste des volkhaften Materials, vor allem aus dem Volkstanz heraus gestaltet sind, und die gerade dem „einfachen" Hörer (und Spieler) lieb und wert werden können, nicht nur weil diese Musik einfach und leicht verständlich sich mitteilt, sondern um ihrer organischen Entwicklung willen, die eben da zu beginnen sich unterfängt, wo ihre Basis am breitesten sein kann. Wie die bisherigen Arbeiten von Maaß zwar beide Tendenzen erkennen lassen, die „Kunst" und die „Unterhaltung", so stehen diese Eigenschaften doch nicht im Widerspruch, sondern gehen des öfteren ineinander über. Es ist anzunehmen, daß künftig die Entwicklung weniger auf Überschneidungen hinlaufen wird als auf eine allmähliche Steigerung der „Tonsprache" vom „Gebrauch" zum „Absoluten". Auch die Kunst wächst ja mit ihren höheren Zwecken.

Für die organische Folgerichtigkeit dieses Prozesses wird zweifellos die Kapellmeistertätigkeit, die Maaß jetzt im schwäbischen Gau ausübt, eine ebenso anregende wie fruchtbare Erkenntnis- und Inspirationsquelle werden können. Mit seinem Orchester (55 Mann) reist Maaß im Lande umher, bis zu kleinen Nestern von nur 1300 Einwohnern, um ihnen Musik vorzuführen. Zweierlei gilt ihm hier als Voraussetzung: daß die Programme in sich so aufgebaut sind, daß sie der einfache Hörer erfassen kann, daß sie aber dennoch — vom Leichten zum Schwierigen ansteigend — die Epoche der letzten zweihundert Jahre bis zu unsern Zeitgenossen hin umfassen, — und andererseits, daß der Vortrag dieser Werke bis ins letzte durchgearbeitet ist. Nur die äußerste Bestimmtheit der Wiedergabe kann für solche musikalische Volksbildungsarbeit gut genug sein. Für den kommenden Winter hat Maaß 4 Programm-Modelle festgelegt, die als Standardprogramme gelten müssen. Alle vier zusammen erfüllen den Anspruch der Repräsentation der meisterlichen Kunst im umfassenden Sinne. Ohne Pedanterie im „Historischen" sind sie in ihrer Art lückenlos; hinsichtlich der Schwierigkeit des Verständnisses sind sie progressiv aufgebaut. Diese Eigenschaften erlauben es, in Orten, in denen das Orchester nur einmal spielt, Modell I vorzuführen, während bei wiederholten Besuchen noch die Typen II, III und IV zur Verfügung stehen. Wer sie alle vier kennengelernt hat, hat damit einen wahrhaft tiefen Einblick in die heute unmittelbar lebendige europäische Musik genommen. Und das Orchester kann bei dieser Spezialisierung die Wiedergabe bis in jedes Detail intensivieren. Kein Komponist ist mehr als einmal vertreten; und die Reihe reicht vom einfachen Tanzstück und Marsch hinauf bis zur monumentalen Sinfonie. Aus der Stimmung heraus pflegt Maaß gelegentlich auch kurze Randbemerkungen zu den Werken an das Publikum zu richten, wobei er in erster Linie menschliche Beziehungen zwischen dem Meister oder seiner Arbeit und dem Hörer anzubahnen sucht, um das Musikerlebnis grundsätzlich aus der Sphäre des Bloßartistischen hinauszuerheben in jene geheimnisvolle Welt, in der es zum seelischen Besitz, zum unverlierbaren Ereignis sich wandelt. Aus alldem ergibt sich, daß Maaß seine Aufgabe als eine totale erkannt hat, und daß sein Ziel um der Klarheit willen, mit der er es erschaut, umso verpflichtender für ihn wurde.

# Mein Erlebnis der Hitler-Jugend.

Von Cesar Bresgen, München[1].

Vor etwa 5 Jahren, als noch kein Mensch von einer selbständigen Musikkultur der HJ sprach, als Kulturlager, Morgenfeiern und HJ-Konzerte noch unbekannte Dinge waren, absolvierte ich mein Akademiestudium zu München; stolz konnte man seinen „Meisterbrief" fortan durchs Leben tragen und die „Künstlerlaufbahn" beginnen. Nun war es immerhin möglich, dereinst zu den „Prominenten" gezählt zu werden! . . .

Wie weit war doch die Wirklichkeit davon entfernt! Tag um Tag jagten sich die Ereignisse, die eine ganze Welt umstürzen sollten!

Der 30. Januar 1933 — der 1. Mai . . .

Was war das für ein neuer Rhythmus, der durch die Straßen hallte? Schwere Trommeln, dann wieder schneidende Fanfaren und Gesang von tausend hellen Stimmen. — — — Paßte das zu engen Notenschränken, in denen hochaufgetürmt unfertige Sinfonien und Fugen lagen?

Der größte Teil der jungen Künstlerschaft hatte zunächst nichts als die politische Begeisterung beizusteuern, der künstlerische Einsatz mußte erst viel später kommen, als die Besinnung auf das Neugewordene eintrat. Und das wurde ein langer Weg, in dessen Mitte oder vielleicht Anfang wir heute erst stehen.

Was hat den Weg zuerst so schwer gemacht? Es war das im Anfang völlige Fehlen von Brücken zwischen der jungen, aufbrechenden Mannschaft und der in einer anderen geistigen Welt befangenen älteren Generation. Die Gegensätze schienen unüberbrückbar und sind heute noch nicht überwunden, wenngleich auch stark ausgeglichen. Was war denn nun im Gebiete der Musik derartig gegensätzlich? Für die meisten war es die Tatsache, daß man in der HJ zunächst nur auf das Singen Wert legte und außerdem jede „höhere Kunstmusik" ablehnte. Dazu kam die häufige Verurteilung des nun allmählich entstandenen neuen Liedgutes als „verkrampft" oder gar „undeutsch", nicht zuletzt aber auch die Feindschaft weiter Künstlerkreise gegen jegliches Laienmusizieren und Zugänglichmachung der Kunst für das „Volk". Diese Vorurteile hatten sich zunächst so tief in die Kreise eingefressen, die gerade zur Mitarbeit am ehesten berufen gewesen wären, daß der HJ — ob sie wollte oder nicht — gar nichts übrig blieb, als sich unbeirrt und ohne fremde Hilfe fortzuentwickeln. Und das hat ihr auch erst ihr eigenes Gepräge gegeben, das einmalig und unverrückbar dasteht. Die Morgenfeier, die im gemeinsamen Erleben gestaltete Kantate, das Marschlied der HJ sind Erscheinungsformen, die in dieser Gestalt erstmalig geschaffen wurden.

Als ich damals 1934, ein Jahr nach dem Examen, selber in der HJ erstmalig die Marsch- und Wanderlieder mitsang, da erschloß sich in mir eine neue Welt — die unerschöpfliche Welt des Volksliedes, das mir vorher doch im allgemeinen nur wissenschaftlich etwas bedeutet hatte. Aber nun: selber all das in froher Gemeinschaft singen zu dürfen, frei und zwanglos, — das wurde mir zum nachhaltigen Erlebnis, das sich im Laufe der Jahre nur noch gefestigt hat. Ich verdanke es vor allem meinem unermüdlichen Kameraden Hellmuth Seidler, nach und nach all das erlebt zu haben, was mich befähigte, an die Lösung der großen, neuen Aufgaben heranzugehen. Auf den Fahrten mit der Münchner Rundfunkspielschar entstanden die ersten eigenen Arbeiten, zunächst unsicher — in innerem Zwiespalt zwischen „hoher akademischer Kunst" und nach vorwärts drängendem Neuen. Es blieben auch die Kämpfe nicht aus, —: wo war der rechte Weg? Die Entscheidung kam bald, als ich zum ersten Male die großen, verpflichtenden Stunden in der Gemeinschaft erleben durfte. Sonnwendfeuer! Neujahrsnacht! 1. Mai! Pfingstfeuer!

Diese Feste in der Gemeinschaft wurden zu grundlegenden Erlebnissen, die später in meine Arbeit entscheidend einwirken sollten. Dann das unvergeßliche Kulturlager der HJ 1936 in Heidelberg! Ich lernte die Kameraden aus dem ganzen Reich erstmalig kennen —: ich sah, wohin der Weg führte. Eine Fülle von Plänen strömte auf mich ein — freilich eilte das meiste der Wirklichkeit voraus; aber eines empfand ich erstmalig: das Glück, seine Leistung voll und ganz in den Dienst der Gemeinschaft einsetzen zu dürfen.

[1] Ausführliche Würdigung Cesar Bresgens siehe Augustheft der ZFM 1938 „Cesar Bresgen-Heft".

Seither sind wieder Jahre vergangen und stiller und stiller werden die Stimmen, die über die HJ-Arbeit geringschätzig oder ablehnend geurteilt haben. Die Leistung der jungen Mannschaft hat sich als stark genug erwiesen, um mit den Gegnern in Wettbewerb treten zu können. Der durchgreifende Aufbau in der Musikarbeit hat eine wesentliche Vertiefung auf allen Gebieten zur Folge gehabt. Immer größer wird der „Mitarbeiterkreis", eine Fülle von Liedern und Werken für Fest und Feier, für Heimabend und Fahrt entsteht Tag um Tag. Und so geht der Weg immer weiter, über alle Rückschläge und Mißerfolge hinweg.

Für den schaffenden Künstler weitet sich die Aufgabe immer mehr. Er wird, auch wenn er längst nicht mehr nur für die Jugendmusik oder Feiergestaltung arbeitet, die innere Haltung, die ihm dieses Erlebnis gegeben hat, nie mehr verlieren können. Er wird sich, über alle Schwankungen hinweg, von der Gemeinschaft nie so weit entfernen können, daß er den wahren Weg vergißt und seinem Volke fremd wird.

---

# Musik der Hitler-Jugend in Wort und Ton.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

„Es ist an der Zeit, über die Musik auch vom anderen Standpunkt zu reden, als dem musikalischen."
Wilhelm Heinrich Riehl.

Von den Sturmliedern nationalsozialistischer Erhebung eines Sotke und Altendorf bis zu der diessommerlichen Beethoven-Woche der HJ in Wildbad ist ein langer Weg. In der verhältnismäßig kurzen Zeitspanne von einem halben Jahrzehnt wurde er zurückgelegt, mit einer inneren Folgerichtigkeit, die freimütiges Kennzeichen jugendlichen Elans, aber auch freudiger Aufgeschlossenheit gegenüber den wertvollen musikalischen Überlieferungen deutscher Volkskultur ist. An Kritik von außerhalb — berechtigter und unberechtigter — hat es im Hinblick auf die musikalische Entwicklung der Hitler-Jugend in diesen Jahren nicht gefehlt. Sie wurde entgegengenommen, ihre Anregungen hin und wieder wohl auch befolgt — im wesentlichen aber hat die HJ auf dem Gebiete der Musik stets von sich aus die Initiative ergriffen, sich mit dem Problem der inneren Ausrichtung befaßt, sich mit den musikalischen Dingen der Umwelt auseinandergesetzt. Die Ergebnisse sind Ausdruck einer glaubensstarken Kraft und idealistischen Hingabe, so daß man vor ihnen hohe Achtung haben muß. Es ist der Reifungsprozeß einer Jugend, der die Einheit weltanschaulicher Ausrichtung die Sicherheit instinktiver Selbsterkenntnis mit auf den Weg gab.

## Das Geltungsrecht.

Die Strahlungskraft des musikalischen Einsatzes der HJ ist so groß, daß sie mehr und mehr die Sphären anderweitiger deutscher Musikäußerungen zu durchdringen beginnt. Nicht, weil unserer deutschen Jugendorganisation mit der Rückendeckung gesetzgeberischer Maßnahmen die Agressivität äußerer Überheblichkeit mit auf den Weg gegeben ist. Gewiß, an schlagkräftigen Übergriffen in die Sphären deutscher Musikkrisis, wie sie seit der Verbürgerlichung um die Jahrhundertwende, namentlich aber seit der kulturellen Zersetzung der Nachkriegsjahre in ihren Auswüchsen vorliegt, hat es in dieser Hinsicht nicht gefehlt; sie waren freimütige Äußerungen jugendlicher Wehrkraft, die in dem Aufbruch der musikalischen Jugendbewegung ihren geistigen Nährboden fand. Aber erst die nationalsozialistische Machtergreifung konnte die gesunden Bestrebungen eines häufig isolierten Einzelgängertums auf eine gemeinschaftliche Plattform erheben, die das zusammenfaßte, was bisher Zerstreuung war.

Die Hitler-Jugend hat sich seit dem Umbruch ihr Geltungsrecht mit einer Eindeutigkeit erkämpft, die sie zu einem wesentlichen Frontkämpfer allseitiger musikalischer Volkskultur auch in den nächsten Jahren erhebt. Es ist sympathisch, daß dies mit einer Hingabe geschah, aus der jederzeit die Achtung vor den sittlichen Erziehungswerten der deutschen Kunst sprach. Jedenfalls zeugt die Demut, mit der Wolfgang Stumme auf den Düsseldorfer

Reichsmusiktagen eine solche Achtung vor der deutschen Kunstmusik bekundete, ihr Verhältnis zur nationalsozialistischen Jugend beleuchtete und die Frage der Konzertkrise nicht mit der einseitigen Dialektik vergangener Musikbewegungsjahre beleuchtete, von einer musischen Ergriffenheit, die packte. Die Musikerziehungsarbeit der Hitler-Jugend, so darf man annehmen, ist auf dem rechten Weg . . .

Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, anhand der vorliegenden HJ-Musikliteratur in Ton und Schrift einen chronologischen Abriß jugendmusikalischer Entwicklung zu geben und nachzuweisen, wie sich hier aus einer inneren Haltung ein folgerichtiger Musikstil entwickelt hat, der in seinen künstlerischen Äußerungen als richtungweisend angesehen werden darf. Vielleicht werden bei dem Eingehen auf wesentliche Literaturdinge grundsätzliche Wesensmerkmale einer solchen Entwicklung abfallen; und vielleicht können sie als Bausteine für eine künftige musikalische Entwicklungsgeschichte der Hitler-Jugend dienen, die nach dem einleitenden Wort des Volkskundlers Wilhelm Heinrich Riehl von einem anderen Standpunkt aus reden müßte als dem nur-musikalischen.

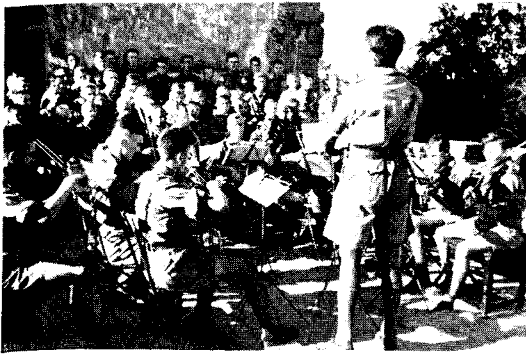
### Isolierte „HJ-Musik"?

Gerade in letzter Zeit wieder hat sich die HJ gegen die Ansicht gestemmt, als gäbe es eine isolierte „HJ-Musik". Jedenfalls zeigt das nunmehr einjährige Zusammengehen der Reichsjugendführung mit der NSG „Kraft durch Freude" und der Reichsmusikkammer, daß man die volksmusikalischen Aufgaben unserer Zeit klar erkannt hat. Im November vorigen Jahres kam das erste Heft der im Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, verlegten Monatszeitschrift „Musik in Jugend und Volk" heraus. Die Geleitworte der Verantwortlichen zeigen diese gemeinschaftliche Erkenntnis deutlich: „Es gibt keine „HJ-Musik", es gibt auch keine „KdF-Musik". Wir kennen nur eine deutsche Musik" (Gerhard Nowottny) — „Alle Ideen, Arbeiten und Leistungen, die von der Jugend ausgehen, müßten einmal dem gesamten Volk zugutekommen" (Obergebietsführer Karl Cerff) — „Die Hauptansatzpunkte für eine Erneuerung des gesamten deutschen sozialen und kulturellen Lebens liegen in der Jugend und im Arbeitertum. Nirgends ist so viel Aufnahme- und Einsatzbereitschaft für das Neue vorhanden . . ." (Amtsleiter Ludwig Klemme). — Und die schlagkräftige, von den Erfahrungen der Lobeda-Singbewegung zehrende Veröffentlichung der Werkreihe „Klingender Feierabend", herausgegeben vom Amt Feierabend der NSG „Kraft durch Freude" in Verbindung mit dem Kulturabend der Reichsjugendführung (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg) springt hier mit entsprechender Literatur mutig schon in die Bresche.

Die wesentlichen organisatorischen Neuerungen und stattgefundenen Ereignisse werden in dieser Zeitschrift auf gemeinsamer Basis erörtert. Die Einrichtung der bedeutungsvollen „Musikschulen für Jugend und Volk", die musikerzieherische Aufgabe der Werk- und Spielscharen, das Wesen der Musikschulungslager, das Singen und Musizieren in Betrieb und Dorf werden dargelegt; Volkskundliches wird abgehandelt; Mitteilungen des Kulturamtes der HJ halten den Leser auf dem Laufenden über die musikalischen Bestrebungen; auch fehlen nicht Referate über Veranstaltungen und literarische Besprechungen.

### Sonderveröffentlichungen.

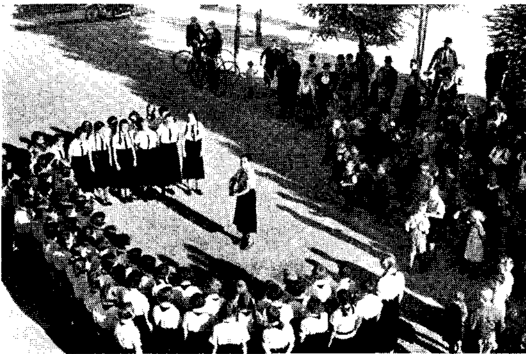
Die amtliche Musikzeitschrift der Reichsjugendführung, der Werkscharen und der NSG „Kraft durch Freude" wurde Ausgangspunkt für einige Sonderveröffentlichungen, die das in Form von Broschüren vorantrieben, was als besonders dringlich galt oder als erkenntnisreif angesehen werden konnte. So liegt ein Sonderdruck vor von Ludwig Kelbetz, „Aufbau einer Musikschule" (Kallmeyer). Dem aus der früheren Lobeda-Singbewegung hervorgegangenen, in Hamburg und Danzig tätig gewesenen Musikerzieher räumte man hier Platz ein für einen aufschlußreich geschriebenen Bericht über das Grazer Konservatorium, dem zweitältesten auf deutschem Boden, an dem der Verfasser auch in seiner Eigenschaft als Musikreferent der HJ für das bisherige Gebiet Österreich in den letzten Jahren tätig war. Er zeigt die zeitliche Verschiebung des Streich- und Blechinstrumenten-Unterrichts auf der einen, des Klavierunterrichts auf der anderen Seite auf und umreißt den Gründungscharakter einer Singschule dieses alten Instituts, ist also aufschlußreich im Hinblick auf den Ausbau der „Musikschulen für Jugend und Volk". Mit der Methodik, die der Verfasser in Anlehnung an die



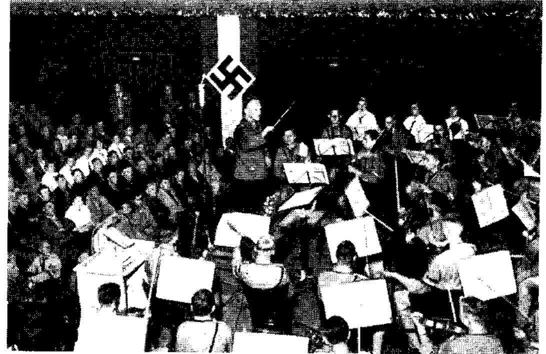
Musikschulungslehrgang des Gebietes Saarpfalz



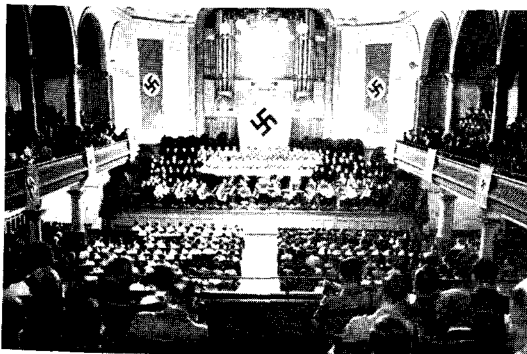
Hellmuth Seidler
übt mit der Münchener Rundfunkspielschar



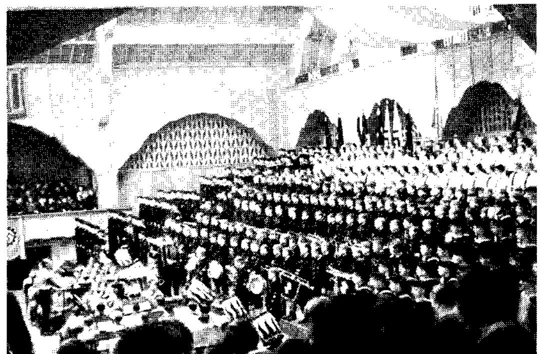
Mädel beim offenen Volksliedsingen



Das Karlsruher Bannorchester



Feierstunde der HJ



Kundgebung der HJ

(Reichsbildstelle der HJ)



Deutſche Muſik in deutſcher Landſchaft



Mädel-Streichergruppe



Mädel machen Hausmuſik



Fröhliche Freizeit beim Reichskulturlager in Heidelberg



Im Kulturpolitiſchen Lager der Reichsjugendführung
in Weimar



Der Reichsjugendführer
überzeugt ſich bei ſeinem Beſuch im Weimarer Kultur
lager von der Leiſtungsfähigkeit der Spielſcharen

(Reichsbildſtelle der HJ)

musikerzieherische Pädagogik der Nachkriegsjahre entwickelt, mögen sich die Praktiker auseinandersetzen, besonders was die Problematik der „rhythmischen Spiele", die etwas gewagte erkenntniskritische Unterbauung mit dem „biogenetischen Grundgesetz" und die daraus psychologisch abgeleitete Unterrichtsweise betrifft. Gut ist, was über die Aufgaben der „Improvisation" gesagt wird.

„Grölen" und „Brüllen"?

Wesentlicher als diese Broschüre für die Musikarbeit der HJ ist die Broschüre Wolfgang Stummes: „Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß" (Kallmeyer). („Ihr wißt, daß der HJ seit Jahren die größten Vorwürfe gemacht werden, weil man von ihr, wenn sie öffentlich auftritt und durch die Straßen einer Stadt marschiert, nur das ‚Grölen' und ‚Brüllen' kennengelernt hat. Es wird die besondere Aufgabe der nächsten Jahre sein, das Singen auf dem Marsch so gesund und ordentlich zu betreiben, daß jeder, der eine HJ-Formation trifft, sagen muß: ‚Es ist erstaunlich, was die HJ in den letzten Jahren an Ordnung und innerer Straffheit gelernt hat'"). Unerläßlich scheint uns auch der Hinweis, den Stumme inbezug auf das Lied-Anstimmen in der rechten Tonhöhe und auf die Gefahr der Stimmschäden gibt. Und lohnenswert wäre es, darüber hinaus einmal die Frage des abgehackten Singens — etwa des abrupten Abbrechens des meistens mit einem längeren Notenwert ausgestatteten Schlußtones —, ferner der freien, mehrstimmigen Improvisation auch beim Marschkolonnen-Singen zu diskutieren. Die Schrift müßte der ständige Musik-Berater jeder HJ-Einheit sein!

Als weitere Broschüren-Abzweigung der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk" erwähnen wir eine Schrift „Offenes Singen" (Kallmeyer). Die Zusammenstellung der lesenswerten Aufsätze zeigt, daß die HJ sich des Ernstes jener volksmusikalischen Breitenarbeit in Stadt und Land bewußt ist, die schon die frühere Jugendmusikbewegung in der Form des „Offenen Singens" so bekenntnisreich vorantrieb. Gerade hier ist eine außerordentlich fruchtbringende Berührungsfläche zwischen HJ und KdF gegeben. Wer weiß, wie stark der Talmiglanz gesellschaftlicher Mondänität und artfremden Schlagerkults nicht nur die Stadt, sondern auch das Land zu überziehen droht, ist von der Dringlichkeit einer Reform gerade für das Land überzeugt; sie kann nur von der Massenzivilisation zur Gemeinschaftskultur zielen. Die Einsetzung volksmusikalischen Brauchtums in Stadt und Land in Form von öffentlichen Singen im Freien und im geschlossenen Raum, auf dem Marktplatz der Stadt, unter der Dorflinde, im Wirtshaus und Gasthof, ist hier dringlichstes Gebot.

Landarbeit.

Damit berühren wir die Sphäre des Soziologischen, der Auseinandersetzung der HJ mit der gesellschaftlichen Umwelt. Daß man der Frage der „Mondänität" (mit der schon ein Hensel-Gefolgschaftler wie Rosenthal-Heintzel sich vor anderthalb Jahrzehnten so leidenschaftlich auseinandersetzte) nicht mit einer absoluten Verneinung einmal vorhandener und überkommener zivilisatorischer und gesellschaftlicher Formen in die Parade fahren kann, hat auch die Hitler-Jugend eingesehen. Die Ansätze, die unter Einsatz des BdM-Amtes „Glaube und Schönheit" in Hinsicht auf die Diskutierung des Gesellschaftstanzes neuerdings von der HJ wieder auf deren Weimarer Kulturtagung gemacht worden sind, zeigen dieses. — Darüber hinaus behalten die deutschen Volkstänze nicht nur für die eigene Erziehung der HJ ihren starken sittlichen Wert, sondern vor allem für die Erhaltung und Ausrichtung mehr und mehr verschütteter Volkskultur auf dem Lande. Das Heft „Tänze unserer Gemeinschaft", im Auftrag der NSG „Kraft durch Freude", der Reichsjugendführung und des Reichsnährstandes in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde herausgegeben (Kallmeyer), kann hier mit seinen erlesenen Paar-, Dreier- und Gruppen-Tänzen aus dem Schatzkästchen deutschen Brauchtums hilfreiche Brücke zwischen den Ufern der Jugend und des Volkes sein.

Wie stark man gerade von Seiten der HJ aus die musikkulturelle Verankerung mit dem Lande betreibt, beweist die vorjährige Herausgabe des Liederbuches des deutschen Dorfes „Unser das Land" (Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin, und P. J. Tonger, Köln a. Rh.).

Richard Eichenauer, der musikalische Rassenkundler, und Gerhard Pallmann, der Gestalter eines verbindlichen Soldatenliederbuches, zeichnen als verantwortliche Herausgeber. Dreierlei zeichnet dieses bedeutsame Liederbuch aus: der volkskundlichen Arbeit Edgar Diehls, der in seinen „Liedern der Stille" unbekannte Dichtung von bäuerlicher Haltung ans Licht zog, wurde besonders gedacht; die Herausgeber haben sich an junge Tonsetzer gewandt, um wertvolle überlieferte Dichtung vertonen zu lassen, oder umgekehrt, vergessene alte Weisen durch zeitgenössische Tondichter zu zeitnahem Leben zu erwecken; und schließlich, neue Texte mit neuen Weisen zu paaren.

Manches an dieser Veröffentlichung erscheint uns literarische Schlacke. Hierzu hat mit die volkskundliche Interessiertheit der Verantwortlichen beigetragen, die vieles musikgeschichtlich wohl fesselnde Brauchtum zusammentrugen; ob dieses aber in vollem Umfang heute noch singbar ist, bleibe dahingestellt (wir denken an den primitiven Nachtwächter-Ruf „Lustig ins Feld"). Dasselbe gilt für manchen modernen Tonsatz-Beitrag, der häufig wohl nichts weiter als Gelegenheits-Komposition sein wollte. Aber in allen Abteilungen des Liederbuches findet sich so viel Wertvolles, daß man seine Verwendbarkeit nicht genug unterstreichen kann. Wir denken etwa an die kanonische Vertonung des Friesenspruches „Lever doot als Slaav" nach der 1930 entstandenen Weise von Chr. Lahusen; an den Textbeitrag Wolfram Brockmeiers „Du, Deutschland, wirst bleiben" zu einem achtstimmigen Kanon um 1700; an W. Twittenhoffs optimistisch-humoristisches „Lob des Brotes"; an das Nehrungslied H. W. Schmidts nach einem Text von Heinrich Anacker; an Spittas „Wir sind die junge Bauernschaft"; an die geglückte Unterlegung des Harz-Heimatspruches „Es grüne die Tanne" unter eine Kanonweise Franz Schuberts. — Ganz zu schweigen von dem unsterblich-volkstümlichen Lönslied „Auf der Lüneburger Heide" in der Ludwig Rahlfsschen Melodiefassung. Die kleine Aufzählung möge auch gleichzeitig die Vielseitigkeit der thematischen Bewältigung der musikalischen Lebensbereiche des bäuerlichen Menschen kennzeichnen. Erwähnen wollen wir bei dieser Gelegenheit gleich die dieses Jahr erstmalig herausgegebene Folge, die von der Abteilung Landjugend im Reichsnährstand in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung zusammengestellt wurde, „Lieder für die Landjugend" (Kallmeyer), die noch einmal das fliegende Liedgut der HJ unter einem neuen Gesichtspunkt ordnet.

### Flugblätter musikalischer Erhebung.

Vor nunmehr bald vier Jahren, seit Anfang 1935, begann Bannführer Wolfgang Stumme, der verantwortliche Musikreferent im Kulturamt der Reichsjugendführung, mit der Herausgabe des „Liederblattes der Hitler-Jugend" (Kallmeyer). Es war der Anfang einer systematischen Schulungsarbeit, die die musikalische Durchdringung der HJ-Formationen über die Singwarte und Spielscharen zur Zielsetzung hatte. Es wurde zum Flugblatt einer musikalischen Erhebung, die in Anlehnung an die Liederblatt-Kultur der voraufgegangenen Jugendmusikbewegung alte und neue Volksweisen, Kriegs- und Heimatlieder sammelte, das in anderen Verlagen bereits zerstreut vorliegende Schaffen junger Komponisten aus eigenen Reihen schlagkräftig zentralisierte (Altendorf, Baumann und Blumensaat bei Ludwig Voggenreiter, Potsdam), und sich die jugendmusikalische Aufbauarbeit anderer Verlage nutzbar machte (Bärenreiter, Kassel, Sauerland Verlag, Iserlohn, Bote & Bock, Berlin, usw.). In den beiden ersten Jahren erschienen die Blätter, die es in einzelnen Exemplaren in Sammelheften von je 7 Folgen und in Jahresbänden gibt, vierzehntägig; der Jahrgang 1937 erschien monatlich, ihm wurden erstmalig als Titelblatt Holzschnitte und Federzeichnungen beigegeben, die das versinnbildlichten, was man hier noch straffer thematisch zusammenfaßte: das Naturgeschehen im Jahresfestkreis, die Feierstunden der Bewegung und des Volkes. Allmählich fanden auch, wenn auch zunächst als Einzelerscheinung, andere, außerhalb der HJ-Formation stehende Komponisten der sogenannten Jugendmusikbewegung Eingang (Ludwig Weber, der mit der Struktur seiner Gemeinschaftskantaten vorbildlich für die deutsche Volksmusik geworden ist, Armin Knab, und Walther Hensel mit seinen schätzenswerten Fahrtenbüchern „Singender Quell" und „Strampedemi"). — So kristallisierte sich schließlich ein gemeinsames Kernliedgut heraus, das sich nicht isolierte, sondern offen in den Gesundungsprozeß der deutschen Volksmusik eingriff.

Instrumentale Kräfte.

Es war nur zu natürlich, daß auch die instrumentalen Kräfte der Formationen, die organisatorisch zu Spielscharen zusammengefaßt wurden, zum parallelen Einsatz drängten. Die „Musikblätter der Hitler-Jugend" erstanden, ebenfalls herausgegeben von Wolfgang Stumme (Kallmeyer). Es war eine ähnliche Entwicklung wie früher schon bei anderen Volksmusikgemeinschaften (etwa der Lobeda-Bewegung): man trachtete das vorhandene Liedgut zu vertiefen und zu veredeln, die Volksmusik zu läutern, sie — für Heim und Lager, für Fest und Feier, für Tanz und Spiel — in die Sphären einer künstlerischen Gebrauchsmusik zu erheben, ohne sie zu verkünsteln. So entstanden von den jungen HJ-Komponisten Instrumentalsätze zu Liedern verschiedenstimmiger Besetzung (häufig ad libitum), Fanfarenmärsche, Fest- und Spielmusiken. Hier profilierten sich die künstlerischen Charaktere der jungen HJ-Komponisten, von denen wir an dieser Stelle nur drei kontrapunktisch besonders Begabte herausheben wollen: den ernsten, vergeistigten, häufig vergrübelten Heinrich Spitta, sein schöpferisches Gegenüber: den blutjungen, burschikos-musikantischen Cesar Bresgen, und den feingeistigen Gerhard Maaß, dem als Wandermusikanten das Fahrtenblut in den Adern steckte, als er zur HJ stieß. Hier ist eine Fülle vielseitigen Materials, um den künstlerischen Musizierstil der Hitler-Jugend auszuschöpfen, vom Anspruchsvollen bis zum Tastenden.

Wir werden anschließend noch Gelegenheit haben, auf eine wesentliche Seite des Musikstils, besser der musikalischen Haltung der HJ einzugehen. Hier sei uns noch die Aufzählung einer Reihe von Beispielen erlaubt, die zeigen, wie sich der Liederfrühling der nationalsozialistischen Erhebung wie ein Sturmwind durch die deutschen Gaue verbreitete. Im Vorwort zu seinem Liederbuch: „Wenn wir unter Fahnen stehen", Lieder der Bewegung (Kallmeyer, 1938) gibt Herybert Menzel an, daß zu seinem Lied „Die Welt gehört den Führenden" nicht weniger als 46 Vertonungen entstanden sind. „Lieder kann man nicht schreiben wollen. Sie singen sich plötzlich selbst, aus dem Marschrhythmus heraus und aus der Feierstimmung. Der eine sang es kaum hin, schon fielen die anderen ein, alle haben ja an ihm mitgedichtet. Sie kommen aus der großen Kameradschaft unserer Bewegung . . ." So stießen hier Komponisten und Dichter zusammen, um in das namenlose Geheimnis eines neuen deutschen Liederfrühlings einzugehen. Einerlei, ob Hans Fischer neue Liedweisen der Zeit nach Worten von Menzel, Schlösser, Kutzleb, Oppenberg, Hauert, Nierentz und Zemke setzt („Jugend, wir tragen die Fahnen!" Chr. Friedrich Vieweg Verlag, Berlin-Lichterfelde); ob Herbert Napiersky Liedzyklen herausgibt („Wohlan, die Zeit ist kommen", fröhliche Chorlieder, Kallmeyer — „Die Stunden kreisen", einstimmige Lieder, Kallmeyer); oder Paul Dorsch Lieder verfaßt („Soldat ist jeder", einstimmige Lieder, Kallmeyer); oder schließlich das Obergebiet West der HJ eine Auswahl der meistgesungenen Lieder aus seinem Liederbuch unter dem Titel „Uns geht die Sonne nicht unter" mit Sätzen von H. W. Schmidt und G. Wolters veröffentlicht (Tonger).

Griffen schon die „Musikblätter der Hitler-Jugend" in ihrer Zielsetzung über den Bereich der eigenen Organisation hinaus, indem sie sich nach dem Willen der Herausgeber auch an junge Musiziergemeinschaften in den Schulen, im Arbeitsdienst und Landjahr wendeten, so ist das bei der Reihe „Feierliche Musik" (Chorwerke, Instrumentalmusik und Kantaten für Fest und Feier — Kallmeyer) in erhöhtem Maße der Fall. Die hier veröffentlichten Werke — sei es, daß es sich um die feierliche Musik eines Spitta handelt, über das Lied „Nichts kann uns rauben", um die „Deutsche Suite" von Erich Lauer, oder um die von Adolf Hoffmann herausgegebenen Instrumentalmusiken aus klassischer Zeit — hier wird der Anspruch gemeinschaftsmusikalischer Kundgebungen mit dem Hochziel künstlerischer Vervollkommnung vereint, wie es die Hitlerjugend bei ihren HJ-Orchestern und Spielscharen erstrebt. Auch hier, wie in der im gleichen Verlage herausgegebenen Kantaten-Reihe, findet sich Erhebendes neben weniger Geglücktem (Reinhold Heydens: „Den Müttern"). Doch das Entscheidende ist, daß ein tatkräftiger Vorstoß zu neuer deutscher Gemeinschaftskultur aus dem Geist der Jugend heraus gemacht wird.

Aber nicht nur bei Kallmeyer, sondern auch in anderen deutschen Verlagen finden sich

künstlerisch anspruchsvolle Gebrauchsmusiken. Daß man durch eine notwendige musikverlegerische Zentralisierung das „individuelle Eigenleben" der einzelnen HJ-Formationen und ihrer musikalischen Sachwalter nicht beschneiden will, sondern sicherlich zu heben gedenkt, darf man annehmen aus den Veröffentlichungen, die das Kulturamt Gebiet 11 Mittelrhein der HJ im Verlag P. J. Tonger, Köln, mit ihrer Reihe „Feier der Jugend" tätigte. Wir finden hier ein chorisches Spiel „Junges Bekenntnis" von Herbert Napiersky, ein Chorwerk „Heldenfeier" von Hugo W. Schmidt, eine Kantate „Die Trommel ruft — wir Jungen folgen" von Josef Baumhof und anderes. Dem gleichen Zweck einer volksmusikalischen Feiergestaltung dient auch die Reihe „Das junge Werk", die das Kulturamt der Reichsjugendführung im Bärenreiter-Verlag, Kassel, herausgibt. Hier liegt vor ein „Flammenruf" für einstimmigen Chor und Streicher von Gerhard Maaß nach Texten von Wolfgang Jünemann; vor allem aber zwei Liedkantaten Cesar Bresgens: „Auf, auf zum fröhlichen Jagen", eine lustige kleine Jagdkantate für Chor, Einzelstimmen und Instrumente, und „Wir zogen in das Feld", eine Liedkantate für Männerchor und Orchester. (Auf die anderen trefflichen, im gleichen Verlag herausgekommenen Werke Bresgens können wir hier nur summarisch eingehen: „So treiben wir den Winter aus" — „Wir singen den Maien an" — „Die Bauernhochzeit" — „Kleine Laternen-Kantate" — „Tri-ra-ro, der Sommertag is do!" — „Lumpengesindel" — wie wir es uns auch versagen müssen, auf die voraufgegangenen wie nachfolgenden Werke dieser Kategorie einzelkritisch einzugehen).

Wenden sich die entzückend kindestümlichen Werke Cesar Bresgens schon wieder zur Sphäre der Schule und der festlich erweiterten Häuslichkeit, so gilt die Reihe „Sing- und Spielmusik" des Henry Litolff's Verlages, Braunschweig, wieder dem jugendmusikalischen Aufbruch. Es sind Gebrauchsmusiken für Singstimmen und Instrumente bekannter HJ-Komponisten, wie Spitta, Maaß, Napiersky, Brüggemann usw. Und die von Otto Sommer im gleichen Verlage herausgegebene Folge „Die Musik-Kameradschaft" schneidet die wichtige Frage der Blasmusik für Feier und Unterhaltung an. Divertimenti, Turmmusiken, Volksliedmusiken und Festmusiken sind hier für verschiedenerlei Blasmusiken eingerichtet. Die Bedeutung, die dem Einsatz der Blasmusik für die HJ zukommt, erhellt auch aus einer Veröffentlichung des Kallmeyer-Verlages: „Kameraden, die Trompete ruft", Spielbuch für Fanfaren und Trommeln. Wolfgang Stumme schreibt hierüber in einem Vorwort u. a.: „Trompeten und Signalhörner gehören zum Leben des Soldaten, und heute sind die Fanfaren ein Wahrzeichen der Hitlerjugend und des Jungvolks . . . Der herrliche Klang unserer Blasinstrumente wird in Zukunft unsere gesamte Musik beeinflussen." Zweifellos hat man damit den Wert der Blasmusiken namentlich bei feierlichen Kundgebungen in der Öffentlichkeit klar erkannt. Die Errichtung der „Musikschulen für Jugend und Volk" wird gerade hier in der nächsten Zeit für ständigen Bläsernachwuchs sorgen, und auch heute liegt schon, zumindest in Verbindung mit Blaskapellen der Wehrmacht usw., stärkste Einsatzmöglichkeit vor.

### Wir Mädel singen.

Im Zeichen der musischen Erziehung darf natürlich der weibliche Pol nicht fehlen. HJ und BDM — seit Jahren bilden sie eine untrennbare Einheit deutscher Jugend. Es ist die Einheit einer wesensgemäßen Vielfalt, wie sich auch bei der Betrachtung des Liederbuches des Bundes Deutscher Mädel „Wir Mädel singen", herausgegeben von der Reichsjugendführung im Kallmeyer Verlag, zeigt. Die zweite erweiterte Ausgabe (331.—350. Tausend) konnte dieses Jahr erscheinen, und in diesen Tagen soll im gleichen Verlag auch die erste Instrumentalausgabe hierzu herauskommen, unter dem Titel: „Wir Mädel musizieren".

Der Jahreslauf in Fest und Feier, der Tageslauf im Lager, auf Fahrt und Rast, der Liedschatz deutscher Gaue bildet auch hier wieder die Gliederung. Meistens sind die Lieder einstimmig gehalten, doch finden sich auch einige zweistimmig gesetzte, ferner mitunter Flöten- und Klampfenbegleitung vor. (Dem dreistimmigen Mädelsingen sollte man bei einer neuerlichen erweiterten Ausgabe einmal sein Augenmerk zuwenden!) Vieles von den Veröffentlichungen deckt und überschneidet sich selbstverständlich mit dem Liedgut der HJ, doch wagt sich auch ein Mädel als Komponistin hervor, wie auch Hans Baumann es versteht, in

seinem Lied „Es geht eine helle Flöte" Wort und Weise, die wie immer bei diesem äußerst fruchtbaren Liederkomponisten eigener, einheitlicher Gefühlsprägung sind, sich auf den Seelenklang der Mädel einzustellen. So ist es auch kein Wunder, daß die Herausgeber hier viele stille, feine Volkslieder, deren „Sentimentalität" (besser gesagt: deren Gefühlsreichtum) die HJ im Zuge ihres ersten Aufbruchs temperamentvoll überrannte, eingesetzt haben (Stehn zwei Stern — Grüß Gott, Du schöner Maien — Kein schöner Land — Dort niedn in jenem Holze — Die Finken und die schlagen — usw.). Allerdings ist es bezeichnend und dürfte die HJ-Komponisten zum Nachdenken anregen, daß in der Sparte „Fahrt und Rast" sich lediglich ein zeitgenössisches Lied von ihnen befindet. — Ob das weitere, übrigens vorzüglich mit Zweifarbennotendruck und stillen Zeichnungen aufgemachte Mädelsingheft „Hohe Nacht der klaren Sterne", ein Weihnachts- und Wiegenliederbuch, herausgegeben von der Reichsjugendführung, mit einer Einleitung von Trude Bürkner (Kallmeyer), sich durchsetzen wird, bleibe dahingestellt. Jedenfalls fällt wiederum Hans Baumann durch gute Texte auf, und Gerhard Maaß weiß feine, handwerklich zuverlässige Blockflöten- und Geigensätze zu spinnen.

### Musikalisches Molltönertum?

Inwieweit es sich bei der HJ-Musik um ein weltanschauliches Bekenntnis handelt, d. h. um die geistige, erkenntniskritische Unterbauung einer gemeinschaftspolitischen Haltung, geht aus dem starken Bestreben hervor, daß die Hitlerjugend in der Musikwissenschaft Anregung, ja, Beeinflussung von außen sucht — das beste Zeichen für ihre selbstlose innere Aufgeschlossenheit. So hat es sich allmählich zu einem lieben Brauch entwickelt, auf Lagern und Reichsmusiktagen der HJ die deutsche Musikwissenschaft zu Referat und Belehrung zu bitten. Mit derselben Aufgeschlossenheit, die hier einer gereiften Außenwelt entgegengebracht wurde, kamen namhafte, idealistisch gesonnene Professoren der deutschen Musikwissenschaft zu solchen Treffen. Josef Müller-Blattau und Richard Eichenauer waren einige der ersten, die hier gaben — um zu empfangen: die Bestätigung ihrer volklichen Verankerung. So ist der Vortrag, den Eichenauer im Herbst 1936 während der Reichsmusiktage der HJ in Braunschweig hielt, über die „Polyphonie — die ewige Sprache deutscher Seele", in diesem Jahre als Broschüre bei Kallmeyer herausgekommen; mit dem Hinweis auf die harmonische Urbegabung der nordischen Rasse und der daraus so zuchtvoll erwachsenen germanischen Tonvielfalt wußte er Achtung und Ehrfurcht bei der deutschen Jugend vor den überkommenen Gütern zu erwecken.

Wesentlicher noch als diese Broschüre ist eine weitere, im gleichen Verlag erschienene, die Guido Waldmann im Auftrag der Reichsjugendführung mit der Veröffentlichung einer Reihe von Beiträgen namhafter deutscher Musikwissenschaftler über das Thema „Zur Tonalität des deutschen Volksliedes" herausgab. Es geht hier um nichts weniger als um die Frage der Geschichte unseres Dur und Moll und damit um die Rechtfertigung eines Musikstiles der HJ, der in den letzten Jahren, oft etwas voreilig, mit einem „düsteren Molltönertum" umrissen wurde. Gesetzt den Fall, die heutige Jugend musizierte vorwiegend in Moll — wir werden unten sehen, wie weit das überhaupt der Fall ist — so befände sie sich überlieferungsmäßig damit in der besten Gesellschaft. Eindeutig zeigen die Aufsätze, daß vor der „Verdurung" des deutschen Volksliedes seit dem Ende des 16. Jahrhunderts und des damit gleichzeitig aufkommenden „Blasdur" der Volksmusikinstrumente (Metzler) jener urtümliche pentatonische Tonraum (Müller-Blattau) vorgeherrscht hat, innerhalb dessen sich die ältesten deutschen Volkslieder mit ihrem einzeiligen Anruf entwickelt haben. Und in diesem Zusammenhang charakterisiert Müller-Blattau jene musikstilistische Haltung, die wir etwa in Spittas „Heilig Vaterland" als neuschöpferischen Liedausdruck unserer Zeit vorfinden: „das ist nicht Moll im Sinne der Tonartenästhetik des 19. Jahrhunderts. Wer davon spricht, verwechselt eine zeitgebundene Tonleiter mit der überzeitlichen Melodiegestalt dieses Typus."

Zweifellos trifft Müller-Blattau mit seiner Feststellung der überzeitlichen Parallele zwischen den ältesten deutschen Volksliedern und der musikalischen Haltung der heutigen Jugend Richtiges. Ob aber das Schaffen Heinrich Spittas, das sich in erster Linie den Vorwurf eines „Molltönertums" gefallen lassen mußte, als allgemeinverbindlich für eine entsprechende

Stilhaltung eingespannt werden darf, bleibe dahingestellt, ja, ist zu bezweifeln. Ein statistischer Einblick in die vier erschienenen Folgen der Liedreihe „Junge Gefolgschaft“, Neue Lieder der Hitlerjugend (Kallmeyer), die wir hier als die erlesenste und verbindlichste Zusammenstellung des HJ-Liedgutes abschließend heranziehen, zeigt, daß so gut wie alle Lieder der HJ-Komponisten in das moderne Dur-moll-System einbezogen werden können, — mit Ausnahme eben derjenigen von Heinrich Spitta, der 18 Lieder mit Moll-Charakter (einbezogen solche mit kirchentonartlichen Ausweichungen) gegen drei mit Dur-Charakter veröffentlicht (dabei haben diese drei Dur-Lieder aber einen Moll-Refrain oder -Mittelteil).

Auf diese „mollgetönten“ Lieder Spittas paßt der Ausspruch Müller - Blattaus durchaus. Aber schon ein Gesamtüberblick über die erschienenen Lieder zeigt, daß von einem vorherrschenden „Molltönertum“ bei der HJ nicht die Rede sein kann. Der „Antipode“ Spittas ist Hans Baumann: von 21 veröffentlichten Liedern sind 15 in Dur, 3 in moll. (Blumensaat schreibt 4 in Dur, 3 in moll, Napiersky 4 in Dur, 2 in moll, Altendorf je zwei in Dur und moll, Nowottny drei in moll, Heyden eines in Dur, 3 in moll — die „unreinen“, d. h. mit Dur- oder moll-Zeilen durchsetzten Lieder beider Kategorien entsprechend einbezogen). So zeigt die Gesamtstatistik der vier Hefte: 42 Lieder in Dur (35 rein, 7 „unrein“), 44 Lieder in moll (32 rein, 12 (!) „unrein“) — das Dur-moll-System der HJ-Lieder hält sich also durchaus die Waage. Blickt man vom Schaffenden auf den Angesprochenen, so verschiebt sich das Bild fast gänzlich zur Dur-Freudigkeit, wenn man die am meisten von der Mannschaft gesungenen Lieder zum Vergleich heranzieht (Altendorf: „Ein junges Volk“, in Dur; Sotkes „Auf, hebt unsre Fahnen“, in Dur; Spittas „Erde schafft das Neue“, in moll, mit Dur-Kehrreim; Zschiesches „Wenn die bunten Fahnen wehen“, in Dur; Hagemeisters „Nach Ostland geht unser Ritt“, in Dur; „Jetzt müssen wir marschieren“, in Dur; Baumanns „Nur der Freiheit“, in Dur; Blumensaats „Lobet der Berge“, in Dur; Spittas „Unser ist das Land“, in moll; Jentsch' „Wenn die Stürme“, in Dur („unrein“). Das ergibt: 8 Lieder in Dur (davon eines „unrein“ und 2 in moll (eines „unrein“). — „Heldische Dur-Raumfüllung“?

Wir kommen zum Schluß: nicht um Stilkonstruktionen des Gehirns und einer von dort aus beeinflußten experimentellen Einstellung geht es der Hitler-Jugend bei ihrer musikalischen Ausrichtung und der Verarbeitung und Vervollkommnung des heute schon überwältigenden Materials. Es gilt das Gesetz der Mannschaft, die Verankerung in der Gemeinschaft. Und wo Gemeinschaft ist, da ist auch Herzschlag. Wenn dieser Überblick eines Außenstehenden über das gesamtmusikalische Schrifttum der Hitler-Jugend etwas von diesem Herzschlag der heutigen Jugend hat spüren lassen, dann hat er seinen Zweck erfüllt.

---

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Berliner Winterspielzeit begann mit Neuinszenierungen unserer Opernhäuser, die dank ihrer persönlichen Gestaltung manche Probleme grundsätzlicher Natur erkennen ließen.

Eine Neuinszenierung der „Zauberflöte“ in der Volksoper warf die Frage auf, ob es möglich ist, den Inhalt von allen zeitlichen und geographischen Bindungen zu befreien und dadurch die allgemeingültige Tendenz des Werkes noch stärker herauszuarbeiten. Zwar kann die Regie Carl Möllers hierbei nicht auf einen palmenartigen Hain verzichten, aber Ägypten bildet nicht mehr den Rahmen des Schauplatzes, und die Worte „O Isis und Osiris“ werden durch andere ersetzt. Will man aber nicht der Gefahr einer völlig fantastischen Auffassung verfallen oder gar die Zuflucht zu einer gegenteiligen Lösung der „Versachlichung“ (nach Art der Kroll-Opern-Experimente der Systemzeit) nehmen, so bleibt die Anlehnung an irgend einen bereits vorhandenen Aufführungsstil unvermeidlich. Das deutlich spürbare Vorbild dieser Inszenierung ist das griechische Ideal, erkenntlich an den säulenbeladenen Rundbauten der Tempelszenen, an der lichten Weite der Bühnenbilder, in denen nach

Art eines heute ſtark ausgeprägten Gluck-Stils der Menſch über Zeit und Raum hinauswachſend in unmittelbare Beziehung zur Unendlichkeit geſetzt wird. Die Prieſter erinnern in weißen Gewändern mit blauer Längsleiſte entfernt an die Boten des Grals, die Geharniſchten könnten dem Deutſchritterorden entſtiegen ſein.

Dieſe Beobachtungen zeigen, daß das Auge unwillkürlich nach Aſſoziationen ſucht — und damit wird auch die Frage gegenſtandslos, ob es überhaupt möglich iſt, die Zauberflöte in eine andere Umgebung zu verpflanzen. So wertvoll und wirkungsreich manche ſzeniſche Einzelheit war, ſo zwecklos erſcheint der Verſuch, dieſer Oper ein anderes Gewand zu geben als ihre Schöpfer beabſichtigt hatten. Wer den ethiſchen Gehalt nicht in der urſprünglichen Form erfaßt, wird auch bei einer Verpflanzung der Oper in andere landſchaftliche Räume teilnahmslos bleiben.

*Vermag Webers „Euryanthe" in neuer Faſſung auf der Bühne heimiſch zu werden?* Dieſe Frage ſtellte eine Neuinſzenierung des Deutſchen Opernhauſes in der Regieführung des bewährten Alexander *d'Arnals*. Die Bühnenfaſſung iſt in vieler Hinſicht merkwürdig — iſt ſie doch eine Miſchung aus drei verſchiedenen Formen. Eigentlich ſollte eine ganz neue, noch nicht bekannte Textbearbeitung von Franz Benecke (ſoeben erſchienen im Verlag Bote & Bock, Berlin) zugrundegelegt werden. In vielen Einzelheiten (z. B. in der Romanze) wurde Beneckes Text nochmals verbeſſert, andererſeits griff das Deutſche Opernhaus in grundſätzlichen Fragen wieder auf das Original zurück.

Betrachten wir zunächſt Beneckes Neufaſſung. Seine weſentlichſte Tat beſteht in einer Abänderung der Geiſtererzählung:

„So ihr nicht wollt — daß je euch Unglück treffe,
behütet ſorgſam dieſen Unglücksring!
Wenn fremde Hand ihn meiner Gruft entführt,
wird euch ein drohendes Verhängnis nah'n."

Im Original heißt es:

„Und eh' nicht find ich Frieden,
bis dieſen Ring, aus dem ich Tod getrunken,
der Unſchuld Träne netzt im höchſten Leid
und Treu dem Mörder Rettung beut für Mord."

Mit dieſer Änderung iſt die geheime dramatiſche Wirkungskraft der Emma faſt völlig beſeitigt, die „Unſchuldstränen" mit ihren Folgerungen kommen in Wegfall, und die neu hinzugeſetzte Warnung vor dem Verhängnis des Ringes und ſeiner Entwendung gibt der Oper eine innerlich begründete dramatiſche Entwicklung. Neben weiteren Änderungen wie Streichung der Drachenkampfſzene, die von Adolar ausgeſprochene Unſchuld Euryanthes im Finale, die Unſchuldsbeteuerungen der unglücklichen Heldin fällt der völlige Verzicht auf den bewußten, von Euryanthe geleiſteten „Eid" ins Gewicht. Damit ſchwächt aber Benecke den Höhepunkt des dramatiſchen Konfliktes ab. Bei der Originalfaſſung wiſſen wir, daß Euryanthe einen Eid gebrochen hat und begreifen den Geſinnungsumſchwung Adolars, der an ihrer Treue zweifelt. Iſt dieſer Empfindungswechſel aber ebenſo verſtändlich in Beneckes Bearbeitung?

Adolar: Mein reiner Engel, kannſt du zagen?
Lyſiart: Wer ſonſt als Euryanth und du kann ſagen,
was dieſes Rings Bedeutung iſt?
Der Ring — er ward mir angetragen! (? !)
Adolar: Sprich, Euryanthe! haſt du mich verraten?
Euryanthe: Wie kannſt du fragen?
Adolar: Brachſt du deine Treu?
Euryanthe: Nie tat ich's!
Adolar: Lüge!
Euryanthe: Trug mich hier umgibt!
Nie brach ich dir die Treu!
Adolar: Verworf'ne du,
Verſtumme!

Völlig unbegreiflich, weshalb sich Adolar von seinem „reinen Engel" abwendet und ihn beschimpft.

Das Deutsche Opernhaus hat hierfür eine andere, sehr geschickte Lösung gefunden. Anstelle „brachst du deine Treu?" sagt Adolar: „Gabst du ihr den Ring?" Anstatt die Geliebte als Lügnerin zu beschimpfen, wendet er sich an Lysiart mit dem Wort „Verleumder!" Erst dann, als Lysiart mit dem beibehaltenen, hier stichwortartig gebrauchten Hinweis auf die „Unschuldstränen" zu erkennen gibt, daß er Mitwisser eines Geheimnisses ist, wird Adolar mißtrauisch und stellt sich gegen Euryanthe. Ich denke, daß man diese Fassung durchaus annehmen und als verhältnismäßig ideal begrüßen darf.

Aber weder Benecke, noch dem Deutschen Opernhaus gelingt die restlose Beseitigung der übrigen Schwächen und Unmöglichkeiten, die im gesamten Handlungsverlauf liegen. Ja, in mancher Beziehung bedeutet die Inszenierung sogar eine Vermehrung der Unverständlichkeiten. Die Begegnung Lysiarts und Emmas erfolgt nicht im Burggarten, sondern in dem tief unter der Erde gelegenen Grabgewölbe — und vergebens fragt man sich, was denn Lysiart hier eigentlich zu suchen hat. Aus dem ersten Bild des dritten Aufzuges ist die Gestalt Adolars ganz und gar gestrichen. Euryanthe befindet sich mutterseelenallein in einer finsteren „Wolfsschlucht" und erweckt damit den gleichen, für mich immer peinlich wirkenden Eindruck wie die unerwartete Ankunft der schüchternen Micaela in der Schmugglerszene. Ebensowenig aber wie Micaela in Wirklichkeit allein ihren Weg findet — in der Originalfassung erscheint sie mit einem Führer, der sie erst auf ihre dringende Bitte allein läßt — so verliert auch Euryanthes Auftritt durch den Wegfall Adolars an Wahrscheinlichkeit.

Man sieht — Webers „Euryanthe" bleibt weiterhin dasselbe Problem, das sie von jeher gewesen ist. Und unter den behandelten Gesichtspunkten wirkt folgende Behauptung aus dem Vorwort Beneckes umso merkwürdiger:

„Die vielgeschmähte Dichtung der Frau von Chezy stellte sich nach Entfernung aller Fehler und Schwächen als gut und einwandfrei (!) heraus. Nur (!) die elffache Abänderung der Dichtung, die Frau von Chezy auf Webers Geheiß vornehmen mußte, war Schuld an der Verworrenheit des Textbuches."

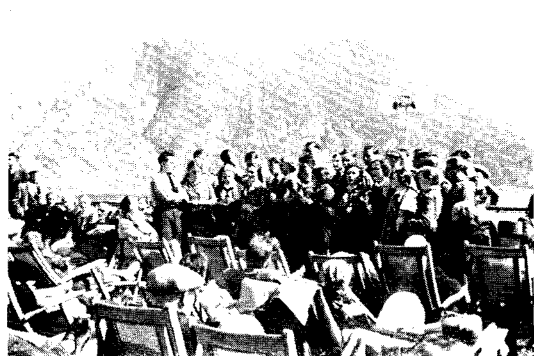
Dazu kann ich nun beim besten Willen nichts mehr sagen, weil mir — auf gut deutsch gesprochen — die „Luft ausbleibt".

*

Im übrigen befindet sich die Saison in ihren ersten Anfängen, und viele Helfer sind am Werk, ihr die Wege zu ebnen.

Das Philharmonische Orchester veranstaltete einen Presse-Empfang, und bei dieser Gelegenheit nahm man aus dem Munde Hans von Bendas viele lohnende Mitteilungen über Vergangenes und Künftiges entgegen.

Die künstlerische Arbeitsweise des Berliner Philharmonischen Orchesters, sehr geschickt zwischen Publikumsbedürfnis und Kunstanspruch vermittelnd, steht im kommenden Winter unter einem neuen Leitspruch: Abkehr von der Zersplitterung der Aufgaben, Spezialisierung auf eine eng umrissene Aufführungstätigkeit. Das bedeutet Verringerung der Konzertzahl, Verminderung der Zahl der Dirigenten, Verlegung des Schwerpunktes auf wenige Konzertreihen. Zunächst der Zyklus der Hauptkonzerte unter Furtwängler (7), Mengelberg, Sabata, Richard Strauß. Dann die zweite Reihe unter Böhm, Jochum, Knappertsbusch und Schuricht. Ein dritter klassischer Zyklus unter Fiedler, Reichwein und Konwitzschny. Ein vierter KdF-Zyklus mit neu hinzutretenden Stabführern wie Karajan, Melichar, Kittel, Hausegger, Abendroth. Furtwängler bringt an Neuheiten Hans Brehmes Tryptichon, Heinz Schuberts „Präludium und Toccata für Streichorchester", Pfitzners Duo, Werke von Ravel und Strawinsky. Außerdem wird eine Sonderveranstaltung Furtwänglers Klavierkonzert mit Edwin Fischer vorführen. Neu sind 16 geplante „Anschlußkonzerte" mit dem Programm der Philharmonischen Konzerte in Nachbargemeinden Berlins. Konzertreisen der Philharmoniker im Januar und Frühjahr werden nach England, Holland, Belgien, sodann nach Süddeutschland und der Schweiz führen.



Einſatz der Spielſchar auf einem KdF-Schiff



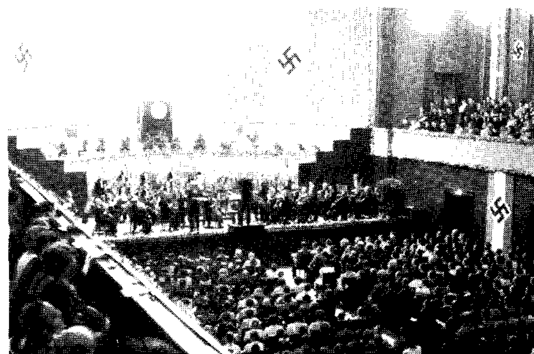
Streichergruppe der Mädel



Auch die Einzelſtimme wird gepflegt



Blockflötenmuſik iſt beſonders bei den Mädeln beliebt



Meiſterkonzert mit Eugen Jochum, Georg Kulenkampff und Gerhard Hüſch im Reichskulturlager Weimar 1938



Konzert der HJ (mit der Leibſtandarte Adolf Hitler) in der Berliner Deutſchlandhalle vor dem Führer

(Reichsbildſtelle der HJ)



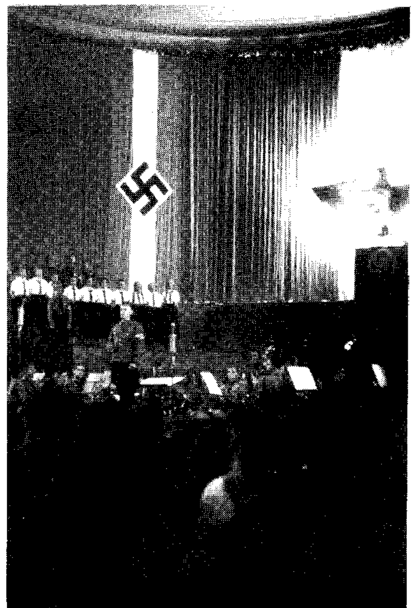
Wolfgang Stumme
probt mit ſeiner Spielſchar auf hoher See
(Finnlandfahrt 1936)



Die beliebte Blockflöte



„Alles macht mit!"
beim Volksliederſingen der HJ
in Stuttgart



Wolfgang Stumme
leitet die Werkfeierſtunde mit Weimarer Arbeitern

(Reichsbildſtelle der HJ)

Lehrreich ist das Verhältnis des Publikums zur Tonschöpfung. Im Vorjahre herrschte unumstritten Beethoven mit 78 Aufführungen auf dem Programm der Philharmoniker, dann folgt Mozart mit 32 (!), Brahms mit 27, Bach mit 22, Wagner mit 18, Bruckner mit 15 Darstellungen. Aber wenn man die Vorliebe des Publikums für Beethoven ausnutzt, kann man auch Interesse für Mozart erwecken, indem man seine Werke in einen Beethoven-Zyklus „einschmuggelt". Ebenso können auch zeitgenössische Schöpfungen Anklang finden, wenn man sie mit klassischen Werken mischt. Das ist ein sehr richtiger Standpunkt, der nicht einmal neu ist. Hätten die Philharmoniker ihn sich schon im Vorjahre zu eigen gemacht, dann hätten sie sich die Enttäuschung erspart, daß bei einem Konzert mit ausschließlich modernen Schöpfungen nicht mehr als 200 Karten bei einem Einheitspreis von nur einer Mark verkauft wurden.

Heute, Mitte September, sind in Berlin bereits gegen vierhundert Konzerte angekündigt, dazu etwa vierzig Opernneuheiten einschließlich der Neuinszenierungen. Die Zahl der Uraufführungen ist in dieser Spielzeit besonders reichhaltig auf der Opernbühne. Im Deutschen Opernhaus Kusterers „Katharina", eine Oper von Wagner-Régeny nach Auftrag, ein Tanzspiel „Der tanzende Traum" von Raue-Kölling nach einer Idee von Wilhelm Rode. In der Staatsoper Werner Egks Opernvertonung von „Peer Gynt", Wagner-Régenys „Die Bürger von Calais" und Wolf-Ferraris „Donna Boba", in der Volksoper Franco Alfanos Neufassung der Tolstoj-Oper „Katjuscha".

Der Andrang des Publikums zu den Konzerten ist ungewöhnlich stark. Die meisten Philharmonischen Karten waren im Handumdrehen fast für den ganzen Winter vergriffen. Selbst aus dem Ausland treffen Anfragen ein. Weitere bedeutsame Konzertreihen bietet das Deutsche Opernhaus unter K. Dammer und A. Rother („Gälische Rhapsodie" von Erich Anders, Respighi, Alfano u. a.), Fritz Zaun mit dem Landesorchester, die Akademie der Künste (Zeitmusik), die Singakademie unter Georg Schumann (Erstaufführung „Das Buch mit den sieben Siegeln" von Franz Schmidt), der Philharmonische Chor unter G. Ramin (Uraufführung von Malipieros „Passione"), die Volksoper mit einer Seltenheit: die Haydn gewidmete 4. Sinfonie von Max Droste-Hülshoff, dem Onkel der Dichterin, und vieles andere.
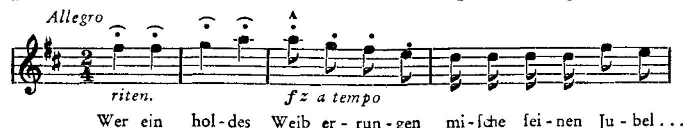
*

Der Verlag Bote & Bock erließ Einladungen zu der Besichtigung eines Aufsehen erregenden Fundes, der Oswald Schrenk im Verlagsarchiv gelungen ist. Wie bereits aus den Veröffentlichungen in der Presse hervorging, handelt es sich um einen umfangreichen Nachlaß Otto Nicolais. Das Wichtigste dürfte die Entdeckung der Originalpartitur zu einem Tedeum für Soli, Chor und Orchester sein, das Zelter noch kurz vor seinem Tode mit der Singakademie herausbrachte und das nach einer weiteren Aufführung verschwand. Das Manuskript dieses großangelegten Werkes mit 15 Einzelnummern ist von Nicolai überarbeitet und mit neuen Aufführungsanweisungen versehen. Unter den weiteren Schöpfungen treffen wir die selbstgeschriebene Partitur der „Weihnachtsouvertüre" an, Lieder und Gesänge wie „Napoleons Grenadier auf dem Schlachtfeld von Waterloo" für Gesang, Gitarre und Klavier, einen Volksgesang „Preußens Stimme", ein Lied „Das Veilchen", ein Duett „Rastlose Liebe", den auch im Druck vorliegenden 31. Psalm, schließlich wesentlichste Partien aus den Opern „Enrico II", „Il Templario" und „Il Proscritto". Das sind viele hundert Seiten handschriftlicher Partituren, die zum Teil völlig verschollen waren und die nunmehr die Hoffnung erwecken, daß es nach genauerer Überprüfung des kostbaren Schatzes gelingen wird, die Opern Nicolais in der authentischen Fassung des Schöpfers zu neuem Leben zu erwecken.

*

So wenig Operette und Film im Rahmen unserer ZFM eine Betrachtung finden, so wenig können andererseits zwei bedauerliche künstlerische Mißgriffe verschwiegen werden, die den Geschmack verletzen müssen.

In der Operette „Himmelblaue Träume" von Robert Stolz wird eine belanglose Verschwörungsszene mit Partien aus Rossinis Ouvertüre „Wilhelm Tell" untermalt. In der Überleitungsszene zum letzten Bild vor der Pause hört man inmitten der schlagermusikalischen Umgebung den Kuhreigen und das Marschfinale, mit einem der üblichen Operettentexte versehen. Die parodistische Wirkung ist an Hand instrumentaler Einzelheiten unverkennbar.

Noch schwerer wiegen die musikalischen Entgleisungen in dem Tonfilm „Capriccio", für die Alois Melichar verantwortlich ist. Neben Parodien des italienischen Arienstils, neben einem Mozart-Zitat („Das Bildnis ist bezaubernd schön", gesungen von einem Backfisch-Chor) ist im Schlußbild die Verwandlung von Beethovens Freudenchor aus der Neunten in ein plattes Tanzstück geradezu empörend. Die erste Notenzeile lautet ungefähr folgendermaßen:




Diese Geschmacklosigkeit macht jedes weitere Wort überflüssig.

# Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das Musikleben der beiden Hochsommermonate stand unter dem Zeichen der Reisezeit wie unter demjenigen der abendlichen Serenade. Als Gegenbesucher des Kölner, unlängst in England seine Kunst zeigenden Stollwerckschen Männerchors erschien der „Hull Male Voice Choir" aus Mittelengland, geführt vom Königsvertreter, dem Huller Sheriff, dem Vereinsvicepräsidenten Gregor und dem deutschen Konsul in Hull, Richard Hünecke. Trotz seiner geringen Sängerzahl von 32 Stimmen bot der Gastchor klanglich und musikalisch gleich Ausgezeichnetes in Beethovens „Hymne" und Brahmsens „In stiller Nacht", die zugleich die Vertrautheit der Ausländer mit deutscher Musik bewiesen. Am sichersten war die Wirkung allerdings in englischen und schottischen Volksliedern, denen sich Kunstchöre von Elgar würdig an die Seite reihten. Die musikalische Leitung hielt Edgar Sales mit Sicherheit und Musikalität inne. Der Gastgeberverein trug deutsche und zusammen mit den Gästen englische Chöre unter Czwoydzinski vor, und die Kölner Pianistin Else Schmitz-Gohr bewährte sich als treffliche Künstlerin in Werken von Liszt und Chopin. Nicht weniger herzliche Aufnahme fanden die steiermärkischen Sänger aus Leoben, die, vom Kölner Sängerkreisführer Dr. Stryk begrüßt und vom Kunstdezernenten der Stadt, Bürgermeister Dr. Ludwig im Rathause empfangen, im Messesaale steirische Heimatlieder unter Prof. Hugo Micksch zu Volkstänzen und steirischen Dichtungen vollendet darboten und lebhaften Beifall einheimsten. Als weiterer Gast aus der Fremde erschien, wie schon in den Vorjahren, der römische Bel canto Meisterlehrer Gino Scolari, der an der Rheinischen Musikschule einen sehr zahlreich besuchten Zyklus über die von ihm vertretene Kunst abhielt. — Zu einer Abendmusik lud in das Schnütgenmuseum für altkirchliche Kunst das Kölner Kammertrio der Herren K. H. Pillney, Prof. Schwamberger und Reinhard Fritzsche ein und ließ Cembalo- und Flötentriostücke von Vivaldi bis Bach erklingen. Ein ebenfalls der Kammerkunst gewidmeter Abend der Altistin Ilse Müller-Gerlach, des Rezitators Albert Glisman und der Pianisten Karl Delseit und Heinz Lohmann brachte altitalienische Arien, Lieder von Dvořák und Wolf und Klavierwerke Schumanns zu schönster Wirkung. — Das letzte Orgelkonzert der Hansestadt Köln bestritt Prof. Bachem mit Schöpfungen des Barock: Corelli, Frescobaldi, Bach, Händel in der, an ihm gewohnten freimusikantischen und eindrucksvollen Art. Und, ebenfalls von der Stadt angeregt, begannen zwei Turmmusiken vom Rathaus herab eine Reihe einzuleiten, die auch im Winter fortgesetzt werden soll und, ausgeführt vom Rheinischen Landesorchester, Werke von Pezel, Haßler, Franck, aber auch der Jungen Blumensaat, v. Beckerath, Baumann zur volkstümlichen Wirkung gelangen ließ. Der Reichssender Köln erlitt mit dem frühen Tode seines einstigen Kunstabteilungsleiters Paul Heinrich Gehly einen schweren Verlust. Umfassend gebildet, von unermüdlichem Fleiße und immer jedem Besucher seine Zeit zur Verfügung stellend, hat Gehly Jahre hindurch das künstlerische Gewissen des Senders bedeutet. Von Dr. Siegfried Anheißer, der ihm vor kurzem im Tode voranging, zum Rundfunk berufen, hat Gehly auch als Operninszenator, als Bearbeiter klassischer Werke, als Vortragsredner eine weitgehende Tätigkeit ausgeübt und

nicht zuletzt auch durch die Übernahme der Arbeitsgemeinſchaft an der Staatlichen Hochſchule für Muſik der muſikſtudierenden Jugend wertvollſte Anregungen und Hilfsdienſte gegeben. Generalmuſikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der nun auch Gehlys Amt mitübernommen hat, verſpricht für den kommenden Winter zuſammen mit der NS-Gemeinſchaft Kraft durch Freude und dem neubegründeten Singekreis der KdF einen Zyklus „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie", der von Bach und Gluck bis zu Beethovens Neunter führen ſoll. Innerhalb der ſommerlichen Aufführungen gab Schulz-Dornburg eine Zuſammenſtellung alter und neuer Bläſermuſik, beginnend mit der Zeit des 30jährigen Krieges in eigenen Bearbeitungen über Griegs Trauermuſik und Straußens Feſtliche Muſik bis zu Bruno Stürmers heiterer Bläſermuſik, Karl Marxens Sonnenwendmuſik, Malers und Wolters' wie Beckeraths knappen Sätzen. Als Uraufführung endlich erklang hierbei ein Walzer des Sudetendeutſchen Franz Ludwig (Münſter) und eine Feſtliche Ouvertüre von Paul Höffer. Neue deutſche Klaviermuſik von Jarnach, Trapp und Bodart führte Steinkrüger mit gediegener Einfühlungskunſt vor und in der Reihe „Die weſtdeutſchen Kulturorcheſter" bot Otto Volkmann mit ſeinem Duisburger Orcheſter und Sängerbund Wedigs „Weſſobrunner Gebet" und Hermann Grabners „Lichtwanderer" mit ſtarker Eindringlichkeit.

# Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Fragt man unter nachdenklich veranlagten Muſikern und Muſikfreunden einmal unverfänglich herum, was ſie ſich eigentlich unter „deutſcher Muſik" vorſtellen, bzw. was denn nun die deutſche Muſik für beſondere „Weſensmerkmale" aufzuweiſen habe, ſo erhält man meiſt folgende Antworten: Für den einen iſt die „metaphyſiſche Tiefe", die ſich in vielen deutſchen Muſikwerken ausſpricht, das hervorſtechendſte Kennzeichen; verwieſen wird dabei meiſt auf Bach und Bruckner. Das iſt zweifellos richtig; in der Durchdringung grenzenloſer ſeeliſcher Tiefendimenſionen und ihrer künſtleriſchen Geſtaltung hat die deutſche Muſik wahrhaft Großartiges geleiſtet. Für den anderen iſt das deutſche Lied eine beſonders unnachahmliche, uns vor allem eigene Schaffensprovinz unſerer Muſik. Auch dies ſtimmt, und gerade aus volkhaften Gründen iſt es ebenſo unverſtändlich wie bedauerlich, daß der gewaltige Reichtum edelſten deutſchen Liedgutes nur in einer geradezu kärglichen Ausleſe zur Geltung im öffentlichen Muſikleben kommt. Eine dritte Antwort — die unter Muſikgelehrten ſehr üblich iſt! — lautet dahingehend, daß die deutſche Muſik viele muſikaliſche Äußerungsformen aus dem europäiſchen Kulturkreis übernommen, ſie dann aber in einer vorher kaum zu ahnenden Weiſe im Ausdruck vertieft habe. Das iſt ebenfalls richtig; nur ſollte man hier weſentlich lauter als bisher — und vor allem ſtets! — hinzufügen, daß die deutſche Muſik ſich zu der Muſik außerhalb unſeres Volkstums vielfach ebenſo gebend wie empfangend verhalten hat. Überwiegend gebend von unſerer Seite aus iſt dies vor allem nach Oſten hin der Fall geweſen. Was wäre z. B. die tſchechiſche Muſik ohne die auslöſende Kraft der deutſchen Kultur? Ohne dieſe wären ein Smetana und Dvořák nie möglich geweſen!

Folgende Antwort auf die erwähnte Frage bekommt man jedoch nie, und dabei gehört ihr Inhalt zu den weſentlichſten Kennzeichen der deutſchen Muſik: Die Freude am Daſein, die Fülle der Empfindungen, die das lebenswerte Leben vermittelt: auch dies hat zahlloſe deutſche Komponiſten zur künſtleriſchen Geſtaltung veranlaßt, und zwar vor allem in der Suitenform, die ſeit Jahrhunderten die bevorzugteſte Äußerungsweiſe für dieſe Ausdrucksgehalte geweſen iſt. Seit den Tagen Johann Hermann Scheins, alſo ſeit mehr denn dreihundert Jahren, hat ſich in der deutſchen Muſik eine wahrhaft überwältigende Fülle von Suitenmuſik und damit von muſikaliſchen Zeugniſſen der Lebensfreude angehäuft, und daß ſeit kurzem dieſe Schätze im Leipziger Muſikleben mehr zur Geltung kommen als in früheren, lediglich auf innenräumliche Konzertmuſik angewieſenen Zeiten, iſt das Verdienſt der ſommerlichen Serenaden im „Gohliſer Schlößchen", dem „Haus der Kultur". Der Freiluftcharakter dieſer Veranſtaltungen, die eben keine „Konzerte" ſind, verlangt nach einer Muſik, die den lebensfreudigen Empfindungsgehalten gewidmet iſt, mögen ſich dieſe auch, wie bei Mozart,

höchſt verfeinert geben; völlig folgerichtig bilden demnach Suiten den Hauptteil der hier gebotenen Muſik: Suiten der Barockmeiſter Telemann, Bach, Händel, Krieger, Erlebach; Suiten Mozarts, deſſen Serenaden, Divertimenti und Caſſationen ja dem Formbegriff „Suite" unterzuordnen ſind. Suiten ſchließlich von zeitgenöſſiſchen Komponiſten; denn Hermann Grabner formt in ſeinem Werk 43, das den Titel „Sinfoniſche Tänze" trägt, muſikaliſches Volksgut mit überlegener Geſtaltungskraft zu einer Suite aus, und die muſizierfreudige a-moll-Serenade von Hermann Wunſch iſt ebenfalls nichts anderes als eine Suite.

Neben dieſer Suitenmuſik, die in dieſen Serenaden das durchaus berechtigte Übergewicht hat, kommen Werke anderer muſikaliſcher Form freilich nicht zu kurz — ſoweit ſie ebenfalls einem lebensfreudigen Ausdrucksgehalt verpflichtet ſind: Sinfoniſche Muſik der Mannheimer und von Joſeph Haydn, deſſen „Abſchieds-Sinfonie" alljährlich den Ausklang der letzten Serenade bildet. Schließlich geſchieht ab und zu auch ein glücklicher Griff in den Bereich des Inſtrumentalkonzerts; er galt zuletzt dem Werk eines Komponiſten, der erſt letzthin durch Neuausgaben wieder zugänglich gemacht wurde: dem Concerto grosso in D-dur für zwei Hörner, Pauken und Streichinſtrumente Op. 3 Nr. 4 von Francesco Barſanti. Gleich ſeinem auch heute ſchon bekannteren Landsmann und Zeitgenoſſen Geminiani wirkte er einen weſentlichen Teil ſeines Lebens in England. Die geſtalteriſche Sicherheit, mit der Barſanti die Konzertform wie den Klangapparat der konzertierenden Orcheſtergruppen handhabt, ſtellt ihn ohne weiteres unter die Komponiſten des Hochbarock, die auch heute noch für die Gegenwart in Frage kommen.

Auf einer durchwegs beachtlichen Höhe bewegte ſich die Ausführung der Werke durch das Leipziger Kammerorcheſter unter Sigfried Walther Müller. In den letzten Serenaden übernahm Fritz Schröder zuverläſſig die Leitung. Der Rudolſtädter Muſikdirektor Ernſt Wollong widmete eine Serenade mit dem Stadt- und Gewandhausorcheſter alt-rudolſtädter Meiſtern und gab durch eine Suite von Philipp Heinrich Erlebach, eine Serenade von Chriſtoph Gotthold Scheinpflug und ein Konzert für fünf Bläſer und Orcheſter von Max Eberwein einen überzeugenden Begriff von dem muſikaliſchen Reichtum und dem hohen Stand der ſchöpferiſchen Leiſtung, die in vergangenen Jahrhunderten ſelbſt in kleinen mitteldeutſchen Städten zuhauſe waren. Wohl gewinnt man bei Scheinpflug und Eberwein den Eindruck, daß ſie „zwiſchen den Stilen" ſtehen; denn Scheinpflug, der im Barock wurzelt, hält bereits Ausſchau zur Klaſſik, und Eberwein, für den der klaſſiſche Stil Ausgangspunkt iſt, gibt bereits romantiſchen Ausdruckswerten Raum. Das Ergebnis iſt jedoch nicht etwa eine aufgeweicht-ſaftloſe Haltung, ſondern ein manchmal ergötzliches Spiel mit den verſchiedenen ſtiliſtiſchen Elementen, in jedem Fall aber eine aufgelockerte muſikaliſche Schreibweiſe.

Die Vokalmuſik brachte in einer der letzten Serenaden die Neue Leipziger Singakademie unter Otto Didam zur Geltung; die vorbildliche Aufgeſchloſſenheit für das zeitgenöſſiſche Schaffen, durch die ſich dieſer Chor und ſein trefflicher Leiter auszeichnen, kam auch diesmal zum Ausdruck: durch wertvolle Chöre von Paul Höffer und Otto Beſch wie durch altes muſikaliſches Volksgut in zeitgenöſſiſchem Satz.

# Muſik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

München erſcheint zum erſten Mal in dieſen Heften mit Berlin, Wien, Leipzig und Köln an bevorzugter Stelle. Dieſe Auszeichnung, die unſer Iſarathen den führenden deutſchen Muſikſtädten einreiht, will zunächſt gerechtfertigt und begründet ſein.

Wenn man nicht bloß unter den Menſchen, vielmehr auch bei den Städten zwiſchen mehr oder minder muſikaliſchen unterſcheidet, dann zählt München gewiß zu jenen, die Muſik in ſich ſelbſt tragen. Daß dieſe Kunſt hier ſo günſtigen Wurzelboden gefunden, erklärt ſich aus der angeborenen Muſikfreudigkeit und Muſikblütigkeit des altbayeriſchen Stammes, dem Geſang und Spiel ſtets als natürliche und unentbehrliche Lebensäußerungen gegolten haben. Man miſche ſich in den Trubel unſerer Volksfeſte, des Münchener Faſchings und mache die Probe aufs Exempel!

Man hat auf dieſem alten Kulturboden ſtets ein natürliches und geſundes Muſikempfinden beſeſſen. Die Abneigung des Münchners gegen alles, wohinter er Unnatur, in ſeiner Sprache

„Krampf", wittert, ist bekannt. In jenen frühen Zeiten, als noch „Hofierer und Spielleute" umgingen, da das Volkslied von Mund zu Mund wanderte, wußte man noch nichts von einem Gegensatz zwischen Volks- und Kunstmusik im späteren Sinne. Indes, es dünkt mich für die Gesundheit des Münchener Musikgeistes ehrenvoll bezeichnend, daß man hier immer wieder auf den Ausgleich beider Elemente gedrungen sowie auf die Notwendigkeit gegenseitiger Befruchtung und Durchdringung hingewiesen hat. Art- und Volksfremdes, alle Versuche, eine dem natürlichen Musikempfinden widerstreitende Richtung durchzusetzen — sie haben auf Münchener Boden kein Glück gehabt. Die Hirnlichkeit eines atonalen Konstruktivismus, die Haarspaltereien einer ausgeklügelten Viertelstonlehre, das Niggergestammel eines „Jonny spielt auf", vor dem unser Staatstheater, ein Ausnahmefall in damaligen Zeiten, eisern seine Tore verschlossen hielt — niemals hat ihnen München den gesuchten Ankergrund geboten. In Tagen, da außerhalb artfremder Musikbetrieb Trumpf war und frech den deutschfühlenden Menschen ob einer sträflichen Zurückgebliebenheit hinter dem famosen Zeitgeiste bespöttelte, holte man sich in München Vorkämpfer deutscher Art und Kunst vom Schlage Siegmund von Hauseggers, eines Hans Knappertsbusch zur Lenkung seiner musikalischen Geschicke und bereitete der Kunst des Mannes, der Treue hielt, wo alle wankten, Hans Pfitzners eine Heimat. München durfte sich an Hand des statistischen Materials des deutschesten Opernspielplans rühmen.

Ich möchte hier nicht mit ausgebreiteten historischen Rückblicken behelligen. Allein das Wort eines berufenen Musikforschers und Kenners, daß München eine musikalische Vergangenheit aufweise, „so erlesen und eigenartig, daß ihr in der deutschen und selbst europäischen Musikgeschichte nur selten ähnliche Größen gegenübergestellt werden können", erfüllt doch mit Stolz und Bewunderung. Daß diese ihr vollgerüttelt Maß von Berechtigung haben, bekunden die Namen so überragender Meister wie Ludwig Senfl, des ersten Klassikers des deutschen Liedes, eines Orlando di Lasso, Markstein zwischen Mittelalter und Neuzeit, eines Johann Kaspar Kerll, dessen großer Persönlichkeit es beschieden war, im eigenen Schaffen italienische und deutsche Musikkultur zu neuer Einheit zu verschmelzen.

Das Sprichwort: „Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist" hat nicht nur seinen Bezug auf den Verkehr mit Menschen, es gilt nicht minder für den Umgang mit Kunstwerken. Und ich glaube, man kann kaum entscheidender über das Thema „München und die Musik" handeln, als durch die Feststellung jener Beziehungen, die dem Münchener besonders ans Herz gewachsen und künstlerische Lebensnotwendigkeiten geworden sind.

Da wäre in erster Linie einmal Mozart zu nennen. Ihn im Zauber des „Genius loci", etwa des Residenztheaters, das die Uraufführung des „Idomeneo" sah, der nächtlichen Brunnenhofserenaden zu erleben, berührt wie Geistesgrüßen über Zeit und Raum. Nicht ohne Rührung entsinnen wir uns jener offenbaren Neigung, die beide Mozarts, Vater wie Sohn, der Stadt am Strand der Isar entgegengebracht haben. Wolfgang wäre ein Herzenswunsch erfüllt worden, wenn er hier eine Lebensstellung, ein künstlerisches Wirkungsfeld hätte erreichen können. Wenn in der neueren Zeit neben die rege Mozartpflege in Oper, Kirche und Konzertsaal auch eine gesteigerte Anteilnahme an Joseph Haydns Schaffen getreten ist, so bleibt diese erfreuliche Tatsache vor allem dem Wirken Adolf Sandbergers zu danken, der nicht bloß als Forscher, auch im praktischen Einsatz unentwegt für des Meisters Kunst zu zeugen bereit ist. Daß Beethoven stets ein Herzpunkt, Schubert ein besonderer Liebling des musikfreudigen München gewesen, bedarf wohl kaum der Versicherung.

Auch die sogenannte „alte Musik" besitzt hier einen bedeutenden Kreis von Freunden, insbesondere auch von solchen, die sich aktiv für sie einsetzen. München kann hier mit Namen von bestem Klang aufwarten. Wer wüßte nicht von den Verdiensten des Münchener Domchors und seines Leiters Ludwig Berberich um die katholische Kirchenmusik? Die Zusammenfassung der evangelischen kirchenmusikalischen Kräfte in der Hand Friedrich Högners hat bereits reiche Früchte getragen. Stilvollkommene Deuter der alten Profanmusik begegnen in Christian Döbereiner und August Schmid-Lindner, und was hier das Erfreulichste ist, auch im jungen Musikergeschlechte wachsen zahlreiche Kräfte nach, die die Fahne hochzuhalten trachten. Wie glücklich man in der Neubelebung alter musikalischer Bräuche gewesen, bestätigt der Erfolg der Turmmusiken oder der Serenaden in den Höfen der Residenz.

Einseitigkeit und Spezialistentum können indes niemals in den Wesenszügen einer Stadt liegen, deren Reiz und Zauber gerade in Vielfalt und Fülle ihres äußeren und inneren Lebens pulsen. Dem Klassizismus in Theater und Konzertsaal, wie ihn Franz Lachner um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts vertrat, stellt sich das „Neue“ in Gestalt von Richard Wagners Musikdrama entgegen, welches mit der bahnbrechenden Münchener Uraufführung von „Tristan und Isolde“ und der „Meistersinger von Nürnberg“ von hier aus den Siegeszug durch die Welt antritt. Richard Wagner ist bis auf den heutigen Tag in München eine lebendige Macht geblieben; die Wiedergabe seiner Werke hat stets den höchsten Gestaltungsehrgeiz der Beteiligten auf den Plan gerufen.

Worauf wir aber kaum weniger stolz sind: München ist schon sehr frühe eine Stadt des Bruckner-Verständnisses gewesen. Eine ähnliche Liebe, wie sie Mozart beseelte, zieht auch Bruckner nach München als zu einer geistigen Wahlheimat. „Dort ist meine künstlerische Heimat, dort kann ich ganz glücklich sein!“ hat der Meister einmal ausgerufen. Was sich bei Lebzeiten Bruckners — auch hierin bietet sich der Vergleich mit Mozart an — nicht verwirklichen ließ, ist nach seinem Tode volle Wahrheit geworden. München darf sich ohne weithergeholte oder spitzfindige Begründung eine Brucknerstadt nennen. Es ist gewiß kein Zufall gewesen, daß in den hiesigen Konzertsälen bahnbrechend große Brucknerdirigenten wie Ferdinand Löwe, Felix Mottl und Siegmund von Hausegger gewirkt haben. Musikmünchen begehrte solche Männer, und noch für die jüngsterfolgte Berufung eines Oswald Kabasta ist im tiefsten Grunde sein unmittelbares Verhältnis zur Kunst Bruckners entscheidend geworden.

In einer Zeit der Vernüchterung, wie sie um die Jahrhundertwende im Gefolge des Naturalismus Platz griff, erblüht in München in Ludwig Thuille, dem stammverwandten Südtiroler, eine neuromantische Schule mit den Kennzeichen eines Klangtums, wie solches nur dem Nährboden des Genius loci entsprießen konnte. In dieser Stadt, wo die nordische Welt sich wie im Brautkuß mit der südlichen vermählt, wird der junge Ermanno Wolf-Ferrari bejubelt, neigt man sich aber auch einer so durch und durch deutschen Wesenheit wie Friedrich Klose oder Walter Courvoisier in hoher Bewunderung. Der herzenswärmste und empfindungsinnigste aller süddeutschen Musikanten, Joseph Haas, dazu der Urbayer Gottfried Rüdinger finden hier ihre natürliche Heimat. Daß sie andererseits einem Max Reger versagt blieb, ist ein Zug jener unvermeidbaren Tragik, die als schattenhaftes Widerspiel nirgends fehlt, wo viel Sonne vorhanden ist.

Gesammelt und zum Ausdruck hoher gestalterischer Genialität zusammengeschlossen erscheint das musikalische Münchenertum im großen Sohne der Stadt, in Richard Strauß. Er, den man zuweilen den „internationalsten“ unter den zeitgenössischen Großen genannt hat, haftet, schürft man tiefer nach, mit nahezu allen Fasern seines Wesens in Urmünchener Boden. Seine Freude an barocker Lebensfülle, ein gesunder Wirklichkeitssinn, der trotzdem aller ledernen Vernüchterung abhold bleibt, der Drang nach hymnischer Verklärung dieses irdischen Daseins, Humor und Witz, der auch vor der Selbstironie nicht haltmacht, — all das begründet sich aus altbayerischem Bluterbe. München ist jedoch, so sehr man ein natürliches Vorrecht dazu besäße, keine einseitige Richard Strauß-Stadt. Nicht minder tief und fest hat die Kunst Hans Pfitzners darin Wurzel geschlagen. Freilich, wo Mozart und Richard Wagner gleichermaßen geliebt und gepflegt werden, da muß zugleich der Polarität Strauß-Pfitzner Verständnis und gerechte Würdigung werden. Vielleicht ist es überhaupt eine der schönsten Tugenden des Münchnertums, Gegensätze von polarer Spannweite in sich zu fassen und liebend zu versöhnen.

*

In diesem Sinne eines Verstehenwollens, des redlichen sich Kennenlernens von Nachbar zu Nachbar war auch das Finale der diesjährigen Festspiele aufzufassen, das diesmal nicht, wie seit vielen Jahren üblich, in die nie genug zu beherzigende Schlußmahnung der „Meistersinger von Nürnberg“, sondern in eine „Italienische Festwoche“ ausklang. München, auf dem halben Wege zwischen Rom und Berlin gelegen, der kulturelle Brückenpfeiler zwischen beiden, glaubte nicht bloß ein Recht, vielmehr sogar die Pflicht dazu zu haben. Gefördert und gestützt wurde diese Zielsetzung durch die besondere Befähigung des Opernintendanten Clemens

Krauß, sich in Wesen und Klangtum der italienischen Musik derart unmittelbar einfühlen und an ihr entzünden zu können, wie dies in solchem Maße nur wenigen deutschen Dirigenten gegeben sein mag. Kein Wunder, wenn Krauß denn auch einen maßgebenden Anteil an dem künstlerischen Gelingen und Erfolge dieser aufs sorgsamste vorbereiteten und höchst liebevoll durchgeführten Festwoche gewann.

„Aida“ und „Don Carlos“ von Verdi können in den glanzvollen Neuinszenierungen der Aera Krauß mit vollem Fug als Standardaufführungen der Münchener Staatsoper gelten. Sie durften hier nicht fehlen. Wie sehr beide der Liebe des Generalmusikdirektors teilhaftig sind, zeigt der stete Weiterbau in musikalischer und szenischer Hinsicht, der vor allem bei „Don Carlos“ eine weitere, kaum mehr für möglich gehaltene Steigerung des Eindrucks ergab. Eigens für die Festwoche vorbereitet war Puccinis „Tosca“, die nicht nur in völlig neuer Inszenierung (Bühnenbild: Rochus Gliese, Spielleitung: Rudolf Hartmann), sondern zugleich in italienischer Sprache, jedoch mit deutschen Sängern erschien. Solche Wiedergabe im Urtexte war einer tieferen Erkenntnis des Werkes ungemein förderlich. Gerät man doch einer eingedeutschten „Tosca“ gegenüber viel leichter in Versuchung, mit den Maßstäben unseres nordischen Musikempfindens und seiner musikdramatischen Ideale zu messen, während eine Aufführung in der Muttersprache die davon unterschiedlichen Gesetze des italienischen Opernschaffens aus dem ungebrochenen Pulsschlag des sich darin verkündenden rassischen und nationalen Lebens erahnen läßt. Der ganze Gegensatz zwischen nordischer und südlicher Leidenschaft schien sich zu enthüllen. Denn während erstere sich zumeist nach innen wendet, auf dem Schlachtfeld der Seele ihre Kämpfe auszutragen, drängt des Südländers Temperament ungestümer nach außen, sich im hemmungslosen Aufschrei zu entladen. Und als ein Drama der lodernden Leidenschaften ließ Clemens Krauß diese „Tosca“ (in deutlichem Gegensatz zur rein lyrischen, süßtraurigen Welt der „Bohème“) in der Tat erstehen, so daß im Feuer des musikalischen Ausdrucks der theatralische Vorwurf, der dramatische Hintertreppenroman des Sardou, sich nahezu völlig aufzehrte. In der Gestaltung durch Viorica Ursuleac (Tosca), Karl Ostertag (Cavaradossi) und Alexander Sved (Scarpia) wuchsen die drei Hauptfiguren über ein bloßes Panoptikumdasein entscheidend hinaus: sie wurden zu Trägern hinreißender Willensimpulse, bedingungsloser Leidenschaften, einerlei ob auch Vernichtung ihr Los wäre. Ebenbürtig bestand daneben die vom Spielleiter mit viel Liebe geförderte Durchformung der kleineren Partien, etwa des in Bewegung und Mimik völlig aus dem Geiste der Musik erschaffenen Meßners von Georg Wieter oder des Spoletta von Carl Seydel: eine Gestalt aus der Sphäre E. Th. A. Hoffmannscher Phantastik, ein buckliger Zwerg, der das Grauen, das er anderen einzuflößen pflegt, auch vor sich selber zu empfinden scheint.

Gino Marinuzzi, der in München stets hochwillkommene und entsprechend gefeierte Dirigent der Mailänder Scala, machte in einem Orchesterkonzert mit dem Schaffen zeitgenössischer Italiener bekannt. Man hörte zunächst eine stark modernisierende Neubearbeitung der Vivaldischen „Vier Jahreszeiten“ durch Molinari; der damit angeschlagene Grundakkord der Programmusik, einer ausgesprochen vom Szenischen her bestimmten musikalischen Phantasie blieb auch für die weiteren Darbietungen, Respighis Vorspiel zur musikalischen Komödie „Belfagor“, Gino Marinuzzis „Sizilianische Bilder“, Pizettis Vorspiel zu d'Annunzios „Fedra“ und „Tanz und Finale aus Sakuntala“ von Alfano, durchaus bestimmend. Außerdem leitete in Erfüllung eines langgehegten Wunsches Marinuzzi eine Neuinszenierung von Rossinis „Barbier von Sevilla“. Sprühend von Laune, dabei stets voll höchster rhythmischer Präzision, abhold jeder Übersteigerung in die zügellose Groteske, mehr aus dem bestimmenden Mittelpunkte der Humorwärme als einer kühlen Ironie gestaltend, entzückte der Dirigent bis zur Hingerissenheit. Seine Wiedergabeideale zu erfüllen standen ihm allerdings auch ungemein stimmgeschmeidige Sänger und spielfreudige Darsteller zu Gebote: Adele Kern (Rosine), Peter Anders (Almaviva), Karl Schmitt-Walter (Figaro), Georg Wieter (Bartolo), Paul Bender (Basilio) und Hedwig Fichtmüller (Marzelline). Die in ihrer Mischung von Poesie und Humor gleich anheimelnden Bühnenbilder stammten von Ludwig Sievert, als Spielleiter waltete, trotz aller burlesken Laune ein Meister in der künstlerischen Zügelführung, Rudolf Hartmann.

Der Erfolg der italieniſchen Feſtwoche war dank einer zumeiſt bei offener Szene ausbrechenden Begeiſterung ein denkbar ſtürmiſcher. Die künſtleriſche Aufgabe wird indes dann am vollkommenſten erfüllt ſein, wenn die Hörer zwar noch reifer im Verſtändnis der italieniſchen, leidenſchaftlicher aber in der glühenden Liebe zur deutſchen Muſik geworden ſein ſollten!

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Muſikaliſches Preisrätſel.

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | | | | | | |
| 2 | | | | | | | |
| 3 | | | | | | | |
| 4 | | | | | | | |
| 5 | | | | | | | |
| 6 | | | | | | | |
| 7 | | | | | | | |

In die wagrechten Felder dieſes Quadrates ſind die 49 Buchſtaben

a, a, a, c, d, d, d, d, d, e, e, e, e, g, g, g, h, h, h, i, i, i, l, m, n, n, n, n, n, o, o, o, o, o, o, r, r, r, r, r, r, r, s, t, t, u, u, u, v

ſo einzuſetzen, daß 7 Rollen aus nachſtehenden Opern erſcheinen:

1. Pique Dame, 2. Don Juan, 3. Othello, 4. Walküre, 5. Salome, 6. Neugierige Frauen, 7. Hans Heiling.

Die Diagonale von links oben nach rechts unten ergibt die Namen von 7 Noten.

Es iſt herauszufinden: a) in welchem Lied von 2 verſchiedenen Komponiſten dieſe 7 Noten am Anfang zu finden ſind, b) wie die Komponiſten und die Titel dieſer Lieder heißen, c) die Taktart anzugeben oder die Noten in ihren Werten niederzuſchreiben. (Zur Vereinfachung wurde als gemeinſame Tonart G-dur angenommen.)

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Januar 1939 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von Ferdinand Kirnberger, Darmſtadt (Juniheft).

Die Wörter, die aus den angegebenen Silben aufzufinden waren, ſind:

| | | |
|---|---|---|
| Sänger | Intervalle | Liebhaberkunſt |
| Polytonalität | Mabellini | Seele |
| Imme | Manon | Hörer |
| Edward | Elyſium | Oberlauſitz (Marſchner) |
| Leierei | Repriſe | |
| Elgar | Akelei | Enescu |

Lieſt man die Anfangs- und Endbuchſtaben von oben nach unten ab, ſo findet man Robert Schumanns Mahnung:

„Spiele immer, als hörte dir ein Meiſter zu."

(Schumann, „Muſik und Kultur".)

Insgeſamt 77 Einſender löſten die Aufgabe, die ihre Tücken hatte, richtig! Unter dieſen entſchied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Adolf Wilke, Frankfurt/M.;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Friedrich Pieper, Muſikalien-Sortimenter, Dresden;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Frau Paula Kurth-Heidelberg und
je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für KMD Arno Laube-Borna, Karl Rittmeier-Breslau, Hans Schmidt-Lauterbach-Hagen i. W. und Hans Zurawſki, Muſiklehrer, Schramberg/Wttbg.

Für eine Sonderprämierung im Werte von je Mk. 8.— haben wir ferner vorgeſehen: das dem Meiſter gewidmete „Abendlied" für Violine, Viola und Klavier von Martin Georgi-Thum i. Erzgeb. mit ſeiner ſchönen, in weitgetragenen Bogen ſich ausladenden Melodie; das klangſchöne „Scherzo grotesco" von Kantor Max Menzel-Meißen, eine Bearbeitung der Melodie aus den durch Noten erſetzbaren Buchſtaben des Meiſternamens für Streichquartett, den vierſtimmigen Kanon über das Schumann-Wort von Ernſt Tanzberger, Muſiklehrer, Jena, die humoriſtiſche Doppelfuge für gem. Chor nach dem Schumann-Wort „Spiele froh!", die KMD Richard Trägner-Chemnitz in gewohnter Meiſterſchaft zeigt, und ferner aus den beigefügten Dichtungen: Helmut Bräutigams-Leipzig Sonett „Die Meiſter", das von dem Verantwortungsbewußtſein des jungen Schaffenden zeugt, Rektor R. Gottſchalks-Berlin heitere Abwandlung des Löſungswortes und Lehrer Max Jentſchuras-Rudersdorf Verſe, die — in Anlehnung an das Rätſelwort — aus ſeiner kantoralen Wirkſamkeit berichten.

Mit je einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— werden bedacht: Prof. Georg Briegers-Jena intereſſante und melodiöſe „Variationen über ein eigenes Thema", die nur zur Aufgabe in keinem ausgeſprochenen Zuſammenhang ſtehen; die wohlgelungenen „Variationen über ein Schumann-Thema" für Klavier zweihändig von Organiſt Herbert Gadſch-Großenhain; die lieblichen „Acht Stücklein für die Jugend" (Klavier 2hdg.) von Bernhard Klein-Gymnaſialmuſiklehrer, Altenburg/Th.; die einfachen und dabei vortrefflichen Lieder im Volkston nach Texten von H. Anacker von Lehrer Rudolf Kocea-Wardt; die ſtimmungsvolle, kleine „Romantiſche Landſchaft", für Klavier zu zwei Händen von Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund, eine Romanze zu Schumanns Gedächtnis, in der die Melodie des Liedes „Es war, als hätt' der Himmel" aufklingt; Erich Margenburgs-Wittenberg ſinniges „Nachtſtück" für Klavier zweihändig, der Verſuch, die Stimmung von Hans Teßmers Schumann-Roman „Der klingende Weg" in Muſik einzufangen; die drei Männerchöre „Von deutſcher Art", herb und männlich in Melodie und Satzart, von Heinz von Schumann-Königsberg; die Zeichnung von Lehrer Fritz Hoß-Salach „Liſzt erſcheint im Hintergrund und korrigiert den Spieler mit weithin weiſender Geſte" und die Dichtungen von Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br.; Martha Brendel-Augsburg; Domorganiſt Heinrich Jacob-Speyer; Edwin Janetſchek-Prag; KMD Arno Laube-Borna und Georg Straßenberger-Feldkirch.

Und ſchließlich erhalten noch je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.—: Walter Heyneck-Leipzig (Verſe „Ernſte Mahnung") und J. Kautz-Offenbach/M. („Geſang ins Elyſium").

Wir bitten alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünſche. Weitere richtige Löſungen gingen ein von:

Carl Ahns, Jena — Robert Aſchauer, Linz a. D. —
Hans Bartkowſki, Berlin — Albert Bauſt, Karlsruhe i. B. — Margarete Bernhard, Radebeul — Berta Betz, Muſiklehrerin, München-Nymphenburg — Ella Binding, Frankfurt/M. —

Stud.-Rat Dr. Walther Brachmann, Hamburg-Bergedorf — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M.-Höchst — Lehrer Walter Bredthauer, Bückeburg — Lehrer Brieger, Saarau, Kr. Schweidnitz —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße — Dr. Walter Cropp, Pirmasens —
Paul Döge, Borna b. Leipzig — Joseph Drechsler, Köln/Rh. —
Georg Gatz, Musiklehrer, Köln-Braunsfeld — Anneliese Gibhardt, Jena — Amtsgerichtsrat G. Gland, Schlotheim — Arthur Görlach, Postmeister, Waltershausen/Th. — Ilse Grünberg, Organistin, Bielefeld —
Adolf Heller, Karlsruhe/B. — Wilhelm Holtmann, Duisburg — Jos. Huber, Organist Essen —
Studienrat Erich Lafin, Greifenberg/P. — MD H. Langguth, Meiningen — Eva Maria Luka, Breslau —
Dominiko Muffeleck, Wittlich —
Amadeus Nestler, Leipzig — Fr. Noßke, Leipzig —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg — Otto von Renner, Riga —
Vera Suter, Pianistin, St. Gallen —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Marburg — Ernst Schumacher, Emden —
Hermann Stahl, Konzertmeister, Gröna — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. O. — Studienrat Kurt Vetter, Pirna —
Bruno Wamsler, Lauscha/Th. — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf C.S.R. — Irma Weber, Heidelberg — Studienrat Wettig, Siegen.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

L. G. Bachmann: Bruckner. Der Roman der Sinfonie. 480 S. Geb. Rm. 5.80. Ferdinand Schöningh, Paderborn.

Alfred von Beckerath: Musik für drei Instrumente (2 Violinen und Violoncello oder Violine, Klarinette und Violoncello). Heft 2, Mittelstufe in der Reihe IV „Zeitgenössisches Musiziergut für das Instrumentalspiel in Schule und Haus" der Sammlung „Scholasticum". Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Alfred von Beckerath: Volksliedmusiken für Blasorchester. In der Reihe „Die Musik-Kameradschaft". Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Friedrich Boettger: Sechs Lieder. Afa-Verlag Hanns Dünnebeil, Berlin.

Werner Bollert: Aufsätze zur Musikgeschichte. 136 S. Wilhelm Postberg, Bottrop.

Helmut Degen: Spielmusik f. Streichinstrumente. Spieldauer etwa 6 Minuten. Partitur Rm. 4.—, jede Instrumentalstimme Rm. —.50. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Hugo Distler: Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente Werk 18/1. Rm. 3.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Richard Eichenauer — Wolfgang Stumme: Ernte-Lieder. 48 S. Kart. Rm. 1.50. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Edwin Fischer: Mozartiana, Kompositionen des Meisters, f. Klavier bearb. Ries & Erler, Berlin.

Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore. 194 S. Rm. 4.80. Heft Nr. 12 der Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. Paul Haupt, Bern.

Karl Foltz: Erntedanklied der Deutschen für Männer- und Knabenchor a cappella nach Worten von Hermann Claudius. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Bernhard Hamann: Rondo capriccioso für Violine und Orchester. Orchesterstimmen Rm. 16.—, Ausgabe für Violine und Klavier Rm. 4.—. Ries & Erler, Berlin.

Julius Klaas: Aus galanter Zeit. Tanzsuite für Klavier. Rm. 2.50. Ries & Erler, Berlin.

Armin Knab: Suite in G-dur für Klavier. Rm. —.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

A. Walther Köhler: Kinder- und Volkslieder als Anleitung zum Klavierspiel. Franz Suppan, Düsseldorf.

Kurt Liebmann: Friedrich Boettger. Ein Lebensbild. 20 S. Afa-Verlag Hanns Dünnebeil, Berlin.

Kurt Lißmann: Leuchte, scheine, goldne Sonne. Hymne für Chor, 3 Trompeten und 3 Posaunen. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Josef Müller-Blattau: Geschichte der deutschen Musik. 318 S. mit über 100 Notenbeispielen, 2 Abbildungen. Kart. Rm. 5.40, Leinen Rm. 6.80. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Josef Müller-Blattau: Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst. 114 S. 8°. Rm. 2.85. 12. Band der 2. Abteilung „Fachwissenschaftliche Untersuchungen" der Reihe „Deutsches Ahnenerbe". Widukind-Verlag, Berlin.

Helmuth Osthoff: „Die Niederländer und das deutsche Lied". (Band 197 der „Neuen deutschen Forschungen".) 609 S. Gr. 8°. Mk. 18.—. Junker & Dünnhaupt, Berlin.

Walter Rein: Erntefeier für gem. Chor, Baritonsolo und kl. Orchester. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Emil Rödger: „Luft im Lied" für gem. Chor Werk 25: a) „Schnützelputz' Häusel" (Volkslied), b) „Versteckt" (Scherer), c) „Lied, unser Gesell!" (Rödger). Verlag Willy Würges, Köln/Rh.

Emil Rödger: „Und Deutschland ist frei!" für Männerchor und 3 Trompeten Werk 29. Verlag Willy Würges, Köln/Rh.

Emil Rödger: „Rangstreitigkeiten", Walzerlied für Sopran- und Altchor mit Klavierbegleitung Werk 26. Verlag Fritz Abel, Dresden.

Franz Ries: Perpetuum mobile. Für 2 Klaviere bearbeitet von Richard Rößler. Ries & Erler, Berlin.

Karl Sjöblom: Jerusalem, du hochgebaute Stadt. Motetten in 7 Sätzen für gem. Chor (und Orgel ad libitum). A. B. Fazer, Helsingfors.

Bruno Stürmer: Aus Liebe. Heiter-besinnliche Kantate nach Goethe für gem. Chor, Bariton und kleines Orchester oder Klavier. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Hermann Unger: Alt-Niederland. Suite für Orchester. Werk 77. Ries & Erler, Berlin.

Hans Uldall: Feierlicher Ruf für Blechbläser und Pauken. In der Reihe „Die Musik-Kameradschaft". Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Oscar Wappenschmidt: Vier Lieder aus „Erinnerungen" von Karl Stieler. „Die Kapelle", „Mignon", „Sinnspruch", „Erinnerung". Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Otto Wrede, Berlin.

# BESPRECHUNGEN

*Bücher:*

MARIE FÜRSTIN ZU HOHENLOHE: Erinnerungen an Richard Wagner. Mit einem Vorwort von Dr. Wilhelm Greiner. Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Weimar.

Marie zu Hohenlohe, die Tochter der Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein, eine der besten Kennerinnen des Kreises um Liszt und Wagner, schrieb nach ihrem ersten Besuch des Bayreuther Festspiels („Parsifal") 1889 ihre Erinnerungen nieder, die bisher im Eisenacher Wagner-Museum aufbewahrt wurden. Der Herausgeber, Dr. W. Greiner, bezeichnet diese Erinnerungen als „sehr aufschlußreich". Welche Bedeutung die Fürstin Marie, „das Kind", für Wagner hatte, wissen wir aus dem Briefwechsel mit Liszt. Bekanntlich schrieb der Meister ihr am 17. Februar 1857 den Brief über Franz Liszts Symphonische Dichtungen. Das kleine Heftchen von 24 Seiten bietet wenig Neues. Am wichtigsten ist der Bericht über die Vorlesung des Nibelungenrings in Paris 1853, der Blandine und Cosima Liszt beiwohnten. Während merkwürdiger Weise zur Zeit als Wagner in Wien den „Tristan" vorbereitete, die Fürstin sich ihm gänzlich fernhielt; obwohl ihr Gemahl, der Fürst Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürst, in seiner hohen Stellung als Oberhofmeister des Kaisers durch seinen Einfluß die bösartigen Treibereien der Gegner hätte unschädlich machen können, berichtet sie nur noch einmal von einer Zusammenkunft mit Wagner in Wien 1876, wo alte Erinnerungen wach wurden. Die Unterredung nahm ein plötzliches Ende durch einen Herzkrampf Wagners. — Wohltuend berührt die bewundernde Anerkennung der Bedeutung Frau Cosimas für das Werk von Bayreuth.

Prof. Dr. W. Golther.

HEINRICH ZERKAULEN: Melodie des Blutes. Erzählung. Verlag Otto Janke, Leipzig.

Der rheinische Dichter beschenkt uns hier mit einem der selteneren Bücher musikalisch eingestimmter Belletristik für die reifere Jugend. Es weht würzige Gesundluft durch diese im Bauerntum wurzelnde Erzählung, die mit mutigem Zugriff erfreuliche Bresche ins immer noch zwiespältige Stoffgebiet der Jugendschriften schlägt. Besinnlich und kraftvoll, spannend und anschaulich, lebensnahe und aufrüttelnd schildert dieses Buch den Schicksalsgang musikantischer Jugend der Gegenwart, die an Bach und Beethoven tatenfroh und zu tapferer Lebensmeisterung heranreift. Hier spricht ein Dichter, der musisch entflammter Jugend ins Herz sah und um ihre Sehnsucht und Kämpfe weiß.

Dr. Paul Bülow.

HANS HEINZ DRÄGER: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa (bis zum Violenbogen des 16. Jahrhunderts). Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Mit großer Gründlichkeit behandelt der Verfasser nicht nur die Entwicklung des Streichbogens, sondern auch die seiner Handhabung und gibt durch seine klare systematische Darstellung auf 86 Seiten reichliches, wenn auch etwas trockenes Material zur Durchdringung dieser Frage.

Herma Studeny.

CARL ADOLF MARTIENSSEN: „Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts". Hand-

bücher der Musiklehre. Band XVII. Verlag Breitkopf & Härtel. Leipzig 1937.

Dieses Werk, „dem Gedächtnis des großen Lehrers Franz Liszt" geweiht, gibt „die praktische Ergänzung" zu Professor Martienssens Hauptwerk: „Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens". (Letzteres wurde im November 1932 an dieser Stelle besprochen.) Alle diejenigen, welche jenes Hauptwerk wahrhaft erfaßten und sich wohl noch heute mit diesem beschäftigen, da es den einmal davon Ergriffenen nie mehr losläßt, werden dem Erscheinen des ergänzenden zweiten Werkes mit ehrfurchtsvoller Erwartung entgegen gesehen haben. Abgesehen von verschiedenen kürzeren Berichten über die einzigartige Lehrerpersönlichkeit Liszts, so z. B. in F. Stradals „Erinnerungen an Liszt", gab es bisher kein grundlegendes Werk über dessen Lehrweise, was noch Peter Raabe in seiner Liszt-Biographie beklagt. Vorliegendes Werk füllt nun diese große Lücke in der Liszt-Literatur aus. Es bringt uns die Lehre „des individuellen Klavierunterrichts", so wie diese durch Liszts persönliche Schüler K. Klindworth und A. Reisenauer an Prof. Martienssen weitergegeben wurde. Dieser übermittelt uns jene „Methodik" in tiefgründigster und „praktisch erweiterter" Darstellung, welche allen noch so verschieden gearteten Begabungen gerecht wird. In dieser „Methodik", in welcher sich Baustein an Baustein fügt, ist dem Musikerzieher somit der Weg gewiesen, wie er sich selbst und jeden seiner Schüler zur geistig-seelischen Entfaltung aller musikalischen Fähigkeiten zu führen vermag, gemäß der individuellen Veranlagung jedes Einzelnen. Diese Lehre zeigt ihm fernerhin, wie man damit auch als Nachschaffender zu schöpferischer Gestaltung zu gelangen vermag.

Es hieße Organisches zerstören, wollte man versuchen, einige der Gedankengänge besonders hervorzuheben: Nein, es ist dagegen die Pflicht jedes Musikerziehers, sich mit diesem Werk selbst auseinander zu setzen. Es wird ihm dann nicht nur für seinen Beruf, sondern auch für sein Menschentum an sich Inhalt und Leitstern bedeuten können, vorausgesetzt, daß er sich zutiefst bewußt ist, welch „hohes Amt" er als Musikerzieher übernahm.

Diese „Methodik" ist als „durchaus selbständiges Werk für die Hand jedes Lehrers in Stadt und Land, ebenso wie für den Schüler bestimmt". Der dringende Rat jedoch, sich unbedingt auch mit dem Hauptwerk des Verfassers ernstlich zu beschäftigen, wird allerdings für denjenigen unnötig sein, der von vorliegendem einzigartigem Werk innerlichst ergriffen ist: Aus innerem Muß heraus greift er von selbst auch zu dem Hauptwerk des Verfassers, falls er dieses noch nicht kennen sollte.

Anneliese Kaempffer.

## *Musikalien*

### für Klavier:

GEORG SCHUMANN: Variationen und Rondo über ein Thema von Mozart für Klavier zu 2 Hd., op. 76. Edition Breitkopf (Breitkopf & Härtel), Leipzig 1938.

Der Sachse Georg Schumann hat sich nicht nur im Laufe seines gesegneten Lebens und Wirkens (Danzig, Bremen, Berlin), sondern auch vor allem als Schaffender ganz und gar der Norddeutschen, im besonderen der Berliner Akademischen Schule eingeordnet. Das bedeutet: absolute Meisterschaft und Gediegenheit alles Handwerklichen und Technischen, besondere Vorliebe für strenge kontrapunktische Formen, kräftige Gesundheit, Ehrlichkeit, Ernst und ausgeprägter Charakter des Seelischen, Neigung zu breit ausladender Entwicklung. Der Sachse verbirgt sich im Humor, in der Burleske, in weichen lyrischen Episoden.

So ist Georg Schumann im besonderen ein Meister der Variation: lassen wir seine großen Orchestervariationen (über ein lustiges Thema, über „Gestern Abend war Vetter Michel da", über Themen von Bach [op. 59] und Händel [op. 72]) beiseite, so dankt ihm die deutsche Klaviermusik seine meist mit einer Fuge oder Gigue beschlossenen Variationen über ein eigenes Thema (op. 64) und die Variationen über ein Beethoven-Thema für zwei Klaviere op. 32 und op. 77.

Die neuen über ein Mozart-Thema vollenden das Bild des jugendfrischen Siebzigers: sein durchaus aus der festen Grundlage der Klassik und älteren Romantik erwachsener eigener Stil liebt in den einzelnen Variationen breiten, satten, vollen akkordischen Klang und ein reich verzweigtes, echt pianistisches Arabeskenwesen und kontrapunktisches Klein-Gewebe, dazu eine Fülle „färbender" chromatischer Mittelstimmen von strenger, unabhängiger und ganz eigener Führung, die eine sehr starke harmonisch-enharmonische Belastung und Verhüllung der harmonischen Funktionen darstellen. Alles ist wohlbedacht kontrastiert, gesund, zug- und charaktervoll, beweglich, bei offenbarer Neigung zur ruhigen Breite der gründlichsten Entwicklung. — Die übersinnlich-geheimnisvollen Klänge, die leiterfremden fahlen Frage- und Antwort-Akkorde (a tempo, tranquillo) der Siziliano-Variation weisen auf Brahms (dritte Sinfonie), der wunderbare, ergreifende Epilog (etwa über die Worte der Schillerschen Nänie: „Auch das Schöne muß sterben . . .") der letzten Variation (Largo) auf unseren geliebtesten Robert Schumann, die technischen Grundformeln der meisten Variationen ebenfalls auf diesen seinen geistigen und musikalischen „Stammvater". Der Sachse lebt vor allem im köstlichen rhythmischen Humor des die Variationen abschließenden Fugato (Allegro) und in der gemessenen Fröhlichkeit des — das Ganze vielleicht ein wenig aufhaltenden? — Rondo.

Nichts „Neues", meine jungen Herren Lineariſten und Revolutionäre, aber Muſik, kerndeutſche Muſik von unbedingter Meiſterſchaft in Anlage, Form und Ausführung, von mitreißender und erfriſchender Ehrlichkeit, Geſundheit und Wärme der Empfindung und Erfindung, ein Meiſterwerk großen Stils, wie es in der modernen deutſchen Klaviermuſik nur noch ganz ſelten und nur von denen der älteren Generation geſchrieben wird, die ſo feſt und ſicher in der deutſchen klaſſiſch-romantiſchen Tradition verankert ſind, wie unſer prächtiger Berliner Meiſter Prof. Dr. Georg Schumann.

Nur für reife Konzertpianiſten!

Prof. Dr. Walter Niemann.

### für Violoncello

JOSEPH WÖLFL: Sonate in d-moll für Violoncell und Klavier, opus 31. Herausgegeben und bezeichnet von Folkmar Längin. — Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel.

Im Oktober 1935 hat in München Folkmar Längin, der jetzige Solocelliſt des Ulmer Stadttheaters, dieſes urſprünglich im Jahre 1805 bei Erard in Paris gedruckte „Grand Duo" des einſtigen Schülers von Mozarts Vater und Haydns Bruder: Joſeph Wölfl (1773 bis 1812) unter dem durchaus berechtigten Titel „Sonate" einwandfrei bearbeitet. Er führte das melodienfreudige Werk in dieſer trefflichen Neuausgabe im Jahre 1936 mit dem Pianiſten E. Koerver in Karlsruhe und München erſtmalig auf.

Über Leben, Klavier-Werke, — Kammermuſik und — Konzerte des zu Unrecht völlig vergeſſenen Komponiſten Wölfl aus Salzburg war ſchon 1928 im Bärenreiter-Verlag Kaſſel eine dankenswerte Diſſertation von Richard Baum erſchienen, in welcher der Verfaſſer auf Seite 53 zwar bezüglich dieſer Sonate geurteilt hat, daß „die Celloſtimme ſo unſelbſtändig ſei, daß ſie ohne weiteres auf die Violine übertragen werden könne!" Jeder prüfende Violoncellſpieler aber wird zugeben müſſen, daß demgegenüber die Feſtſtellung des praktiſchen Herausgebers unbedingt das Richtige trifft: „Unverkennbar iſt in unſerer Sonate . . ., daß das Werk aus der Klangwelt des Violoncells heraus empfunden wurde." Allerdings haftet auch anderen Celloſtimmen „der klaſſiſchen Duos für Violoncell und obligates Klavier" zunächſt mitunter eine gewiſſe Unſelbſtändigkeit an. Es ſei z. B. erinnert an die 3 Sonaten von Bernhard Romberg für Violoncello (oder Violine) und Harfe (oder Klavier) op. 5, die ebenfalls bei Erard erſchienen ſind. Aber auch hier wie dort: „bei näherem Zuſehen erweiſt ſich die dem Originalſtich beiliegende Violinſtimme als ein ſchlechter Erſatz". Mit Recht betont Folkmar Längin im Vorwort, daß ſie „lediglich den Verkauf fördern ſollte — wie übrigens auch bei der von Franz Liſzt beſorgten 1. Geſamtausgabe der Beethovenſchen Celloſonaten." Und gerade dieſe Einſchränkung führt uns deutlich die alle zeitgenöſſiſchen Violoncellwerke mit obligatem Klavier überragende umwälzende Neuerung vor Augen, die Beethoven mit ſeinen erſten überhaupt für jene Stilgattung in Berlin 1797 komponierten beiden Sonaten op. 5 geſchaffen hat. Schon von dieſem ſtiliſtiſchen Geſichtspunkt aus iſt die Neuausgabe der dreiſätzigen Cello-Sonate des Rivalen Beethovens als muſikhiſtoriſch außerordentlich intereſſantes Zeitdokument zu begrüßen. Darüber hinaus aber hat ſich der rührige Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft in Wolfenbüttel damit ein neues Verdienſt für die Praxis erworben, daß er durch Folkmar Längins Übertragungen der Violoncellſtimme in moderne Notierung, Fehlerverbeſſerung und Ergänzung notwendiger Vortrags- und Phraſierungszeichen, genaue Bezeichnung der Celloſtimme mit Fingerſätzen und Bogenſtrichen ſowie Erleichterungen einiger ſchwierigerer Stellen, ein beſonders auch für das häusliche Muſizieren weniger geübter Kräfte beſtens geeignetes nahezu klaſſiſches Werk der unverdienten Vergeſſenheit entriſſen hat, deſſen Autor einſt in der freien Improviſation über Beethoven und neben Mozart geſtellt worden iſt. „Die durch ſeine übergroßen Hände bedingte, erſtaunliche techniſche Bravour" äußert ſich keineswegs in der nicht übermäßig anſpruchsvollen Klavierpartie des liebenswürdigen Duos jenes im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Wien bzw. Warſchau lebenden Künſtlers, der ſpäter in Paris Triumphe feiern konnte, aber ſchließlich in London verkommen iſt.

Dieſe Sonate für Violoncell und Klavier wird ohne Zweifel „Künſtlern wie Liebhabern . . . als techniſche und ſtiliſtiſche Vorſtudie zu den Meiſterwerken Beethovens dienen können." Hierin beruht auch nach unſerer Anſicht ihr Hauptwert für das eindringliche Verſtändnis der ganz wenigen Werke für Cello mit obligatem Klavier aus der klaſſiſchen Epoche, „deren Zahl in keinem Verhältnis ſteht zu der umfangreichen Sololiteratur für Violoncell und Klavierbegleitung aus dieſer Zeit".

F. Peters-Marquardt.

### für Kammermuſik

HANS SCHÄUBLE: Muſik für Streichquartett op. 19. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Der Titel deutet auf freiere Form; doch iſt eigentlich nur die Einleitung als 1. Satz bezeichnet und dann mit dem zweiten die Sonatenform im weſentlichen erfüllt. Der 3., meiſt *p* dahinhuſchende Satz zeigt alle Bedingungen eines Scherzo. Der 4. iſt das ruhende Element, er erhält ſeinen Reiz

durch Verzierungen, die sich durch alle Stimmen schlingen und ihm einen eigenartigen psalmodierenden Reiz geben. Auf durchgehender Sechzehntelbewegung entwickelt sich der 5. Satz zu einer sich aufgipfelnden Steigerung, der im Thema der Einleitung Abschluß und Halt gegeben ist.

Herma Studeny.

HEINZ SCHUBERT: Phantasie und Gigue für Streichquartett. Ries & Erler, Berlin.

Das Werk eines Könners, der alle kompositorischen Mittel beherrscht. Wenn man gewöhnt ist, den Quartettstil als Gewand für schwerwiegende musikalische Formen hinzunehmen, dann überrascht hier die virtuose Lockerheit, die aber dem Kenner nichts schuldig bleibt. Eine recht willkommene kurze Quartettnummer für nur neun Minuten Spieldauer. Herma Studeny.

KARL HÖLLER: Streichquartett op. 24. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Vom ersten Takte an ist man gefesselt und im Banne einer Persönlichkeit, die ohne zu prunken mit äußerster Schlichtheit groß zu gestalten weiß. Höller geht eigene Bahnen, und wenn er wie bei Durchführung des zweiten Themas seine Regerschule nicht verleugnet, so liegt darin eine Geste der Dankbarkeit gegen seinen großen Meister. Prachtvoll der düstere kleine Trommelwirbel, der den zweiten Satz einleitet und zu großartiger Steigerung führt. Tief und schlicht wie ein Stück Natur der langsame Satz. Wie ein blauer Bergsee, eingefaßt von zackigen Schroffen, die Fuge des letzten Satzes. Eine Heldenorgel könnte den Adagioabschluß spielen, aus dem das für jeden Musiker gewaltigste Thema BACH wie eine untergehende Sonne hervorleuchtet. Herma Studeny.

HERMANN ZILCHER: Suite für Streichquartett op. 77. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Ja, man muß nicht ganz neue Wege einschlagen, um trotzdem quellfrische Musik zu schreiben. Gerade da zeigt sich ja die Überlegenheit des Schaffenden, daß er imstande ist, durch Umformung einfachsten Materials, sagen wir des gebrochenen Dreiklangs, ein Thema zu schaffen, das sein eigenes Leben hat, zu blühen beginnt, wehend im 2. Satz, zart und süß duftend im 3.; aber auch düster und stachlig kann es werden durch rhythmische Umformung. Der 4. Satz ist eine Fuge, die schnell und ausgelassen beginnt und in der Verbreitung des Themas vom 1. Satze ihren Höhepunkt findet.

Herma Studeny.

H. A. MATTAUSCH: Spitzwegsuite für Streichorchester. Ries & Erler, Berlin.

Es sind Stimmungsbilder, musikalische Ausdeutungen der biedermeierlichen Welt, wie wir sie aus Spitzwegs Bildern kennen, die beiden Ecksätze Serenade und Serenissimi-Ausfahrt humorvoll, witzig; Mondschein, wie auch Mönch und Rose führen die empfindsame Seite der Welt um Spitzweg vor. Das Werk eignet sich in chorischer Besetzung für Aufführung durch Musikschulorchester, wenn für die Solostimmen gute Geiger zur Verfügung stehen.

Herma Studeny.

DAS STREICHQUARTETT (sechs originelle Streichquartette alter Meister in leichter Ausführbarkeit, herausgegeben von Walter Höckner). N. Simrock, Leipzig.

Während das erste Heft vorwiegend Einzelsätze gebracht hat, finden wir im zweiten durchwegs ganze Streichquartette klassischer Meister. Die technischen Schwierigkeiten sind gesteigert und erfordern bereits Lagenspiel, bleiben aber immer noch leicht ausführbar, weil, wie das Vorwort sagt, die vorkommenden kleinen Läufe leicht „im Griffe" liegen. Alles mit kluger Kenntnis ausgewählt.

Herma Studeny.

HANS LEO HASSLER: Intraden aus dem Lustgarten, für sechs Stimmen (Streicher oder Blasinstrumente) herausgegeben von Hilmar Höckner. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Sehr brauchbar, z. B. für 4 Geigen, Bratsche und Cello. Wir haben da Zeugnisse ältester deutscher Instrumentalmusik (1601), beste Haus- und Gemeinschaftsmusik. Die Ausgabe folgt im wesentlichen getreu dem originalen Notentext. Möchten viele Musikfreunde in rechter Weise davon Gebrauch machen! Herma Studeny.

DEUTSCHE INSTRUMENTALMUSIK FÜR FEST UND FEIER. Heft 7, zwölf deutsche Tänze und zwölf Menuette von Joseph Haydn. Heft 8, zwölf deutsche Tänze, sieben Menuette und sechs ländlerische Tänze von W. A. Mozart. Heft 9, zwölf deutsche Tänze, zwölf Menuette und sechs ländlerische Tänze von Beethoven. Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Sämtlich für zwei Violinen und Baß (Cello). Der Herausgeber Adolf Hoffmann in Schneidemühl hat sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, diese Gelegenheitsmusik unserer Klassiker zum Gebrauch für Lernende erreichbar zu machen, denen er damit, wie er im Vorwort ausführt, die heilige Scheu nehmen möchte — nicht aber die heilige Ehrfurcht! — denn nur die Scheu ist es, die manchen Musikbeflissenen abhält, sich den Werken unsrer großen Tonmeister zu nähern. Die leichten und gefällig klingenden Sätzchen liegen wie schöne bunte Kieselsteine auf dem Wege zu den großen Werken. Die Menuette des dreizehnjährigen Mozart, sowie die Ländler aus seinem Todesjahre, wenn sie auch spielend leicht aus seiner Feder flossen, waren doch Kampf ums tägliche Brot, weil Artaria dafür immer ein paar Taler übrig hatte. Haydns Schaffen hat ja mit solcher Gebrauchsmusik begonnen, die er zuerst anonym verkaufte und zu seiner eignen Überraschung dann schön gedruckt im Musikladen liegen sah. Für festliche Gelegenheiten komponiert, eignen sich diese Stücke sehr

gut für chorische Besetzung; und trotz ihrer Einfachheit sind sie auch für den Fachmusiker fesselnd als Beispiele der Stilwandlung vom Rokoko zur biedermeierlichen Romantik. Herma Studeny.

### für Blockflöte

LAIENMUSIK. Beilagen zur schweizerischen Monatsschrift für Volkslied und Hausmusik. Gebrüder Hug & Co., Zürich.

Zehn Appenzeller Volkstänze (Ländler) für zwei Blockflöten oder zwei andere Instrumente in gleicher Stimmung (Blatt 9) und Fünf Sätze von Ulrich Johann Sultzberger vom Jahre 1674 für zwei Melodieinstrumente und Baß sind unterhaltsame, dabei wertvolle und leicht ausführbare Musik, gutes Material für musikalisches Zusammenspiel bei geringen technischen Anforderungen.

Herma Studeny.

F. J. GIESBERT: Deutsche Volkslieder für C-Blockflöte und Klavier (Laute) oder 3 Blockflöten oder beliebige andere Instrumente gesetzt. Edition Schott, Mainz.

Die 2 Hefte umfassende mit reizenden Titelzeichnungen verzierte Sammlung enthält je 30 bekannte und weniger bekannte deutsche Volkslieder in einfachem, mitunter freilich etwas eigenwilligem dreistimmigen Satz, der auch des öfteren selbständige Stimmführung bringt. Paul Mittmann.

MANFRED RUËTZ: Spielstücke alter Meister für Blockflöte in c (oder f) und Klavier. Edition Schott, Mainz.

Eine geschmackvolle Auswahl von 24 leichten Sätzen aus Kompositionen von bekannten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts (Händel, Telemann, Corelli u. a.) sowie altenglischen Volksliedern.

Paul Mittmann.

KARL SCHÜLER: Dreierstückchen. Kleine Spielmusik für 3 Blockflöten im Quintabstand (c'' — f' — c') oder Sopranflöte und 2 Geigen oder Streichtrio; auch für gleiche Stimmen. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

10 hübsche kurze Sätzchen ernsten und heiteren Charakters, die den jugendlichen Spielern sicher Freude machen werden, da jede Stimme besonders in den lebhaften Stücken, durchaus selbständig geführt ist. Paul Mittmann.

F. J. GIESBERT: Barocke Spielstücke für zwei Blockflöten gleicher Stimmung oder beliebige andere Melodieinstrumente. Edition Schott, Mainz.

Heft 1 bringt Spielstückchen von ungenannten Komponisten, die im 18. Jahrhundert in London gedruckten Sammelbänden entnommen sind, Heft 2 solche von Händel, Hasse, Telemann, Sammartini und anderen weniger bzw. unbekannten Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Abgesehen von wenigen technisch etwas schwierigeren Sätzen, in denen Passagen in lebhaftem Zeitmaß zu spielen sind, handelt es sich sonst um sehr leicht ausführbare Musik in vorwiegend ganz einfachem zweistimmigen Satz. Es befindet sich manch köstliches Stücklein in dieser Sammlung, namentlich auch im 1. Heft. Paul Mittmann.

CESAR BRESGEN: Sonatine F-dur für Blockflöte und Klavier, Werk 18/1; Sonatine F-dur für Altflöte und Klavier, Werk 18/2. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

So einfach die Tonsprache an sich ist, so weiß sie der Komponist doch bald durch aparte Harmonik, bald durch sehr prägnante Rhythmik stets anregend zu gestalten. Freilich verleitet ihn das Bestreben, in dem gewollt einfachen Rahmen stets originell zu bleiben, auch manchmal, besonders in den langsamen Sätzen, zu Eigenwilligkeiten, die nicht überzeugend wirken, so wie z. B. der Querstand im Mittelsatz der 2. Sonatine. Überhaupt erscheinen mir die lebhaften Sätze durchweg gelungener, die durch große Frische erfreuen. Besonders gilt dies von den ganz famosen Schlußsätzen. Der 1. Satz der 2. Sonatine, die sich übrigens wegen der vorwiegend hohen Lage auch sehr gut für Querflöte eignet, bringt Variationen über das Volkslied „Der Winter ist vergangen".

Paul Mittmann.

AUS ALT-ENGLAND. Stücke und Tänze englischer Meister für Altblockflöte in f' und Klavier (Cembalo), herausgegeben von Heinz Kaestner, Satz von Helmut Spittler, 1938. B. Schott's Söhne, Mainz.

Aus der Vorbemerkung des vorliegenden Heftes entnehmen wir, daß der Herausgeber die größere Anzahl von Stücken Sammelbänden entnommen hat, welche Alfred Moffat seinerzeit für Violine und Klavier zusammengestellt und bearbeitet hatte. Wäre es unter diesen Umständen nicht besser gewesen, durchgehend unbekannte Stücke alter englischer Meister zu bringen? Literaturkundigen wird es doch nicht schwer fallen, aus den vielen ungehobenen Schätzen wertvolles Spielgut der musizierfreudigen Öffentlichkeit zu erschließen. Zur Entschuldigung kann man in vorliegendem Falle gegenüber ähnlichen Ausgaben wenigstens noch anführen, daß die Auswahl geschickt getroffen wurde. Ebenso möge die gute Eintragung von Artikulations- und Atemzeichen anerkennend hervorgehoben werden. Der Generalbaß ist ein Musterbeispiel stilgerechter und dabei hochmusikalischer Aussetzung. Altem Brauch entsprechend kann die Blockflötenstimme auch von einer Querflöte oder einer Oboe oder einer Violine vorgetragen werden. Hoffentlich nimmt sich dieser oder ähnlicher Blockflötenwerke der deutsche Rundfunk an. Solches würde eine wertvolle Bereicherung der Sendefolgen darstellen und darüber hinaus die deutsche Haus-

muſikpflege befruchten. Bitte aber zu ſolcher Tageszeit, wo alle Hörer eingeſchaltet haben!

Dr. Wilh. Friedrich.

WALTER STAVE: Suite für zwei gleiche Blockflöten. A. Nagel, Hannover.

Das Werk iſt geſchickt geſetzt und kontrapunktiſch intereſſant. Es ſtellt ziemliche Anforderungen ans Können der beiden Spieler und iſt wirkungsvoll. Wenn der Komponiſt auch „neuere“ Zuſammenklänge meidet, ſo tragen doch die einzelnen Sätze eigene Züge, nämlich in Melodik und Aufbau. Einige in liegenden Noten angebrachte Triller ſind mit Vorſicht zu gebrauchen. Fritz Müller.
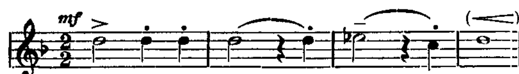
HEINRICH SPITTA: Zwei Trios (in d und in F). Werk 39. Adolph Nagel, Hannover.

Die drei Inſtrumente ſind zwei Blockflöten und Klavier. Da man den Klavierpart ſo, wie es der Komponiſt wünſcht, nicht auf dem Cembalo wiedergeben kann, muß ſich der Pianiſt eine gewiſſe Zurückhaltung auferlegen, wenn ſich Klavier und Blockflötenklang miſchen ſollen. Der Klavierſatz iſt intereſſant. Bald werden rhythmiſch äußerſt ſinnfällige Melodien in Oktaven vorgetragen; bald beteiligt ſich das Klavier mit zwei Stimmen am kontrapunktiſchen Spiel der Melodieinſtrumente; bald iſt es mehr begleitend, teils in gebrochenen, teils in gehaltenen Akkorden. Drei ſattelfeſte Muſiker werden an dieſen durch und durch eigengewachſenen Trios umſo mehr Freude finden, je gründlicher ſie ſich damit beſchäftigen. Man kann — was nicht angegeben iſt — auch Geigen als Melodieinſtrumente nehmen. Fritz Müller.

### für Geſang

HEINRICH SCHÜTZ: Vier Hirtinnen, gleich jung, gleich ſchön. Madrigal für zwei Soprane, Alt, Tenor und Generalbaß. Für den praktiſchen Gebrauch eingerichtet von Hans Hoffmann. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Wenn die vielen Ganzen und Halben der Notierung in der Schütz-Geſamtausgabe nicht immer noch vielen unſerer Muſiker den Weg zu dem lebendigen Schütz verbaut hätten, wäre ein ſo einzigartiges, liebenswürdiges Stück wie die vierſtimmige Geſangsſzene von den vier Hirtinnen ſchon längſt in weitere Muſizierkreiſe gedrungen. Nun wird es dankenswerterweiſe von Hans Hoffmann in einer für den praktiſchen Gebrauch eingerichteten Ausgabe bequem zugänglich gemacht. Die Metronomangabe — die Halben gleich 92 — ſcheint mir freilich entweder ein Druckfehler — fälſchlich 92 ſtatt richtiger 72 — oder, wenn ſie wirklich gemeint iſt aus einer Überſteigerung der Lebendigkeit ins Gewichtsloſe, Eilige hervorgegangen. Beſonders fühlbar wird das bei den Stellen mit Sechzehntelbewegung. Die „zeitnahe Intenſität“ der auch im Liebenswürdigen nachdrücklichen Schützſchen Generalbaß-Sprache entſchwindet ſo zwar nicht mehr in der Verſchleppung, aber im Gegenteil. Daß der Herausgeber ſich trotzdem noch bemühen muß, den Muſikverlauf durch Notbehelfe zuſammenzuhalten:




über kurze Viertelpauſen weg durch verklammernde Bögen und über ganze Noten durch Crescendo-Zeichen, das zeugt davon, daß ſeine Akzente in der Eile nicht mehr innerlich durchtragen, ſondern nur noch antupfen. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

JULIUS KLAAS: Sieben Lieder nach Dichtungen von Hermann Löns. Werk 45. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Die Linie, die Julius Klaas eingeſchlagen hat, ſteht ſeit langem, beſonders ſeit der 1934 uraufgeführten und ſeitdem viel geſpielten Feſtlichen Suite in ſchöner Klarheit feſt. Es iſt die einer gepflegten Unterhaltungsmuſik, beſſer noch: einer urſprünglichen Begabung für das Leicht-Beſchwingte und das Humoriſtiſche, einer Begabung, die man ſchon ihrer Seltenheit wegen nicht aus den Augen verlieren ſollte. Auch dieſe Lönslieder ſind dafür Beweis. Klaas verſteht es auch hier, in lebensfroher, vielfach ſogar übermütiger und neckiſch-ſchnippiſcher Art zu plaudern, das aber mit ſoviel Anmut und mit ſoviel Gefühl für die echten Grenzen zwiſchen Kunſt und Unterhaltung, daß man dieſe Lieder mit einem köſtlichen Gefühl der Entſpannung und Erleichterung aus der Hand legt und ihnen recht viele Sänger und Sängerinnen wünſcht, die um den Erfolg nicht zu bangen brauchen.

Dr. Otto Riemer.

CARL SCHADEWITZ: Vier Lieder nach alten Marienverſen für eine mittlere Singſtimme und Klavier (oder Orgel). Holm Pälz, Würzburg.

Stark archaiſierend, vielfach in bewußter Abhängigkeit von Quarten- und Quintenſtrenge einer Pſeudogregorianik berühren dieſe drei Lieder in der ſchlichten und auch dort ungezierten Art, wo, wie im dritten Geſang, die Begleitung in charakteriſtiſchen Motiven ſtärkeres Eigenleben annimmt, ſympathiſch und echt. Dr. Otto Riemer.

OTTO SIEGL: Drei Frauenlieder (mit Klavier) op. 96 b: 1. „Im Nähwinkel“, 2. „Du haſt mich geküßt“, 3. „Die Mutter ſpricht“. Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Die hohe Opus-Zahl, die dieſes Werk des fleißigen Tonſetzers trägt, läßt leider auch hier den Wunſch nach einer ſtärker gezügelten Schreibweiſe aufkommen. Im kleinen Stimmungslied dient die offenſichtlich leichte Schreibweiſe dieſes erfahrenen und faſt auf allen Schaffensgebieten erprobten Praktikers nicht immer der Vertiefung — ein Hauch des Eleganten geht allzu leicht an den freilich auch nicht allzu ſtarken Dichtungen von Lette Berger vorüber. Wirkſamkeit im Gefälligen iſt aber unbeſtreitbar. Dr. Otto Riemer.

# KREUZ UND QUER

## Johann Ludwig Krebs.

Von Fritz Müller, Dresden.

(Geb. am 10. Oktober 1713.)

Im Juli 1726 meldete Joh. Tob. Krebs, Organist zu Buttelstedt, seinen ältesten Sohn Johann Ludwig, geboren am 10. Oktober 1713, auf der Thomasschule zu Leipzig an und bat Joh. Seb. Bach, den Knaben als Privatschüler aufzunehmen. Meister Bach und Vater Krebs kannten einander schon. Als Krebs noch in Buttelstedt amtierte, war er von 1710—16 zweimal wöchentlich herein nach Weimar gekommen, um beim Organisten Walther und bei Bach, der damals dort Konzertmeister und Hoforganist war, Unterricht zu nehmen.

Vater Krebs führte dem von ihm hochverehrten einstigen Lehrer auch seine beiden anderen Söhne Johann Tobias (geb. 1716) und Johann Jakob (geb. 1724) zu. Sie waren beide gute Schüler. Aber mit keinem war der Meister so zufrieden, wie mit Johann Ludwig Krebs. Er nannte diesen „Krebs major" scherzhaft den einzigen Krebs in seinem Bache. Die Zeitgenossen bezeichnen ihn mit Recht als Bachs besten und seinen liebsten Schüler.

Auch bei den Lehrern war Krebs gern gesehen. Sie lobten sein gesittetes Betragen, seine Bescheidenheit und seine allzeit dankbare Gesinnung gegen die Lehrer. Bach bestätigte ihm, daß er „aus Ihme ein solches Subjectum gezogen" habe, das sich auf dem Klavier (womit auch die Orgel gemeint ist), der Geige und der Laute, sowie in der Komposition „allso habilitiret, daß er sich hören zu lassen keine Scheu haben darf."

1735 verließ Krebs die Thomasschule. Da er nicht gleich eine Stelle als Kantor oder Organist fand, bezog er die Universität. Auch als Student blieb er Bachs Schüler und half ihm in Chor und Orchester aus, wenn Not am Manne war. Einen großen Dienst erwies er seinem Lehrer in der bekannten „Präfektenschlacht". Bach jagte den vom Rektor eingesetzten Präfekten vom Chor. Aus Angst vor dem Rektor aber wagte kein Schüler, die Leitung des Chores zu übernehmen. Da hätte Bach die gerade fällige Motette aus der bekannten Sammlung von Bodenschatz selber dirigieren müssen, wenn nicht Krebs zur Stelle gewesen wäre und seinem Lehrer die untergeordnete Arbeit abgenommen hätte.

Diese Gefälligkeit vergalt der Meister seinem Schüler, indem er ihm die 20 Jahre alte Gattin Gottscheds als Klavierschülerin verschaffte. Krebs war für die bildschöne Frau so begeistert, daß er ihr später seine 6 Präambeln zueignete. Es geschah dies 1740 in Zwickau i. Sa., wo Krebs 1737 zum Organisten an der Marienkirche gewählt wurde.

Mit der Orgel war er nicht zufrieden. Gleich nach seinem Dienstantritt versuchte er, einen Neubau durch Silbermann durchzusetzen. Als sich die Sache zerschlug, meldete er sich als Organist an die Frauenkirche zu Dresden, wo 1736 eine prachtvolle dreimanualige Silbermannorgel[1] eingeweiht worden war. Aber er zog seine Bewerbung zurück, da die Besoldung zu gering war.

1740 heiratete Krebs die Tochter eines Akziseeinnehmers. Der Ehe entsprossen 7 Kinder.

1744 wurde Krebs Schloßorganist zu Zeitz. Er konnte sich bei seiner Bewerbung bereits auf einige Kompositionen und sein erfolgreiches Wirken in Zwickau berufen. Bei den Kompositionen handelte es sich um Klavierwerke und 6 Trios für 2 Melodieinstrumente und Continuo. Sie waren in Nürnberg erschienen.

Auch die Orgel in Zeitz war nicht viel wert. Als 1750 Joh. Seb. Bach das Zeitliche gesegnet hatte, bewarb sich auch Krebs um die Stelle als Thomaskantor zu Leipzig. Aber der Leipziger Rat zog ihm und anderen namhaften Bewerbern den Brühlschen Günstling Harrer vor. 1753 bewarb er sich um den Organistenposten zu Zittau i. Sa. Dort hätte er eine dreimanualige Silbermannorgel meistern können. Aber das Glück war ihm abermals nicht hold.

1756 kam er in Altenburg als Hoforganist an. Auch hier war die Bezahlung nicht glänzend. Gelegenheit, durch Unterricht usw. das Einkommen zu erhöhen, war nur wenig vorhanden. Öfter mußte Krebs um Gehaltserhöhung nachsuchen. Als sich ihm 1768 die Möglich-

[1] Siehe ZFM 1936, Dezember-Heft!

keit bot, auswärts eine bedeutend beſſer bezahlte Stelle zu erhalten, da konnte er ſich von Altenburg und von der ſchönen Troſt-Orgel nicht trennen. Das Werk war 1739 fertiggeſtellt worden; und kein Geringerer als Joh. Seb. Bach hatte es geſpielt und gelobt.

Wenn die Orgel auch nur 2 Manuale beſaß, ſo konnte Krebs mit ihr doch mancherlei anfangen. Die Dispoſition iſt im Bach-Jahrbuch 1930, S. 118, abgedruckt. Das Hauptwerk hatte 16 Stimmen, das Oberwerk 14 und das Pedal 11 Regiſter. Die Manuale und auch das Pedal waren reichlich mit obertönigen Stimmen ausgeſtattet.

Die Zeitgenoſſen rühmten allgemein Krebs' Orgelſpiel, von dem er auch bei Orgelreviſionen Proben gab. Als Greis hätte er noch mit dem Feuer eines Jünglings die Orgel gemeiſtert. Als ſeine Kräfte nachließen, erreichte er, daß ihn ein Sohn vertrat, der dann, als der Vater am 1. Januar 1780 ſtarb, ſein Nachfolger wurde.

Während verſchiedene geiſtliche Chorwerke von Krebs nur handſchriftlich vorliegen, beſteht eine gute Geſamtausgabe ſeiner Orgelkompoſitionen. Sie erſchien vor etwa 90 Jahren bei Heinrichshofen (Magdeburg) und beſteht aus 23 Heften zum Preiſe von je 1.50 Rm. und 1.— Rm. Die I. Abteilung (11 Hefte) umfaßt die mehr virtuoſen Stücke, die II. Abteilung (5 Hefte) die Trios, die III. Abteilung (5 Hefte) kleinere Sachen, in der Hauptſache Choräle und die IV. Abteilung (2 Hefte) triomäßige Choralfantaſien mit Soloinſtrument, das den cantus firmus ſpielt.

Wer über die nötige Fußfertigkeit verfügt, hat ſeine Freude an der reichen Verwendung der Fußklaviatur in faſt allen Stücken und an den in mehrere Kompoſitionen eingeſtreuten langen und brillanten Pedalſolis. Auch der verwöhnteſte Kontrapunktiker kommt mit den Fugen auf ſeine Rechnung, unter denen ſich eine Doppelfuge und eine Fuge mit 3 Themen befinden. Die Trios ſind den Trioſonaten Bachs ebenbürtig. Mit einigen wird der Pedalcembaliſt ſein Repertoir erweitern können. Unter den Choralbearbeitungen[2] befinden ſich einige, von denen ſich ſpäter herausgeſtellt hat, daß ſie von Joh. Seb. Bach ſtammen. Das iſt kein Tadel für den Herausgeber, ſondern ein Beweis dafür, wie vortrefflich die Orgelwerke Krebſens ſind. Er war, wie ein Zeitgenoſſe ſagte, „eine ächt Bachiſche Creatur"!

## Rundfunk-Ausſtellung und Hitler-Jugend.

Von cand. mus. Guſtav Knoche, Stendal.

Anläßlich der Rundfunk-Ausſtellung in Berlin hat ſich auch die Hitler-Jugend zum Wort gemeldet. Sie brachte am 10. Auguſt eine Reichsſendung „Laßt doch der Jugend ihren Lauf", einen geſelligen Abend, an dem eine Reihe von Rundfunkſpielſcharen aus dem ganzen Reich mitwirkten.

Gerade im letzten Jahre iſt die Hitler-Jugend mit bemerkenswertem Eifer an verſchiedene Aufgaben herangegangen. Zuletzt hatten wir im Weimarer Arbeitslager des Kulturamtes der RJF Gelegenheit, uns von dem Streben der Jugend zu überzeugen, wir denken da beſonders an den Chor der Rundfunkſpielſchar München, der mit hoher Geſangskultur Madrigale und Haydn-Chöre ſang.

Jetzt hörten wir einen geſelligen Abend, der richtungweiſend ſein ſoll und — das können wir gern ſagen — beſtimmt ſein wird. Daß die Jugend auf ihren geſelligen Abenden tanzen will, iſt ganz ſelbſtverſtändlich, doch wollen ſie das als deutſche Jungen und Mädel und lehnen deshalb aus geſundem Bewußtſein heraus das ab, was man unter dem Sammelbegriff „Jazz" zuſammenfaſſen kann. Dabei kommt man wieder auf die alten Schreite- und Reigentänze zurück und wir können ſehen, wie gern man ſie tanzt.

Aber es gehört nicht nur der Tanz dazu, ſondern auch der edle Wettſtreit im Singen, Spielen und Erzählen. Die Anſage nannte die Namen der Spielſcharen, die hier mittaten. Voran ſchritten die Rundfunkſpielſcharen Hamburg und München, die zuſammen J. P. A. Schulz'

[2] Außer einer Auswahl Krebsſcher Orgelwerke (Preis 3.60 Rm.) erſchien kürzlich bei Peters (Leipzig) eine gute Neuausgabe (Preis 1.80 Rm.) von Krebs „Klavierübung". Es iſt dies eine Sammlung von Choralvorſpielen, von denen je 2 zu einem Choral gehören, der dann generalbaßmäßig geboten wird. Die Stücke ſind manualiter gehalten, können alſo auch auf dem Klavier geſpielt werden.

„Serenata im Freien zu fingen" fehr vergnüglich vortrugen, geführt von dem Münchener Hellmuth Seidler, der mit feinen Kameraden allein bayrifche Volkslieder und dann vor allem zwei Madrigale aus dem 18. Jahrhundert brachte. Über den hohen Stand diefes Chores ift fchon früher an diefer Stelle berichtet worden, anläßlich der Weimarer Tagung. Wir brauchten das nur zu wiederholen, wenn auch einige bekannte Gefichter — befonders im Sopran — zu fehlen fchienen.

Bleiben wir bei München, fo wollen wir die luftige „Spitzingmufik für tragbare Inftrumente" erwähnen, die Cefar Bresgen feinen Kameraden auf einer Fahrt gefchrieben hat. Mit Recht übertrug fich die Freude der Spieler und der zuhörenden Münchener auf alle andern.

In gleicher Linie ftanden die Hamburger Kameraden unter Reinhold Stapelberg, der auch u. a. das fchwungvolle Thema-Lied „Laßt doch der Jugend ihren Lauf" leitete. Die Aufgaben und die Begabung der Hamburger liegen zweifellos auf anderm Gebiet als die der Münchener, aber fie halten, jeder in feiner Art, fich die Wage. Die Lieder der Hanfeaten waren außerordentlich lebhaft und fchwungvoll erlebt.

Diefe beiden Spielfcharen ftehen in vorderfter Front, und überall im Reich regt es fich und eifert man ihnen mit Erfolg nach. Hier zeigten fich die Rundfunkfpielfcharen Frankfurt/M., Saarbrücken und befonders die noch fehr junge Danziger unter Hans Joachim Koß, die fich erft in diefem Jahre zufammengefunden hatte. Gerade deshalb verdient ihre Leiftung Beachtung. Eine freudige Überrafchung bot das Bannorchefter Karlsruhe, das fehr tüchtig einen Satz aus einer Jugendfinfonie Beethovens fpielte. Dann aber auch der an der Sendung ftark beteiligte Mufikzug des Gebiets Thüringen, der fich mit einem prächtigen Marfch von Majewski vorftellte. Ein felten fchönes Blasorchefter, dem man gern zuhört!

Es ift dem Kulturamt der RJF zu danken, daß es von der Jugend felbft aus gegen Jazz und Kitfch kämpft. Wir hoffen, daß der Erfolg nicht lange auf fich warten läßt und recht viele Unterhaltungsmufiker im Funk diefe gute Sendung gehört haben, der u. a. Obergebietsführer K. Cerff, Prof. Diener und Reichsintendant Dr. Glasmeier beiwohnten.

## Streiflicht auf unfer Konzertleben.

Von Prof. Dr. Karl Haffe, Köln.

Wenn von unferem Konzertleben die Rede ift, fo muß heute, mehr noch als früher, vom Agentenwefen gefprochen werden. In welcher Richtung diefe gefchäftliche Abteilung des Mufiklebens fich gelegentlich auswirkt, und wie der „beliebte" Beethoven und der „populäre" Schubert, beide ftagmafrei, es auf ihren Schultern tragen, um die gefchäftlichen Ergebniffe ficherzuftellen, im Vertrauen darauf, daß man ihre Tiefe und Problematik nicht erkennt und ftatt deffen gedankenlofes Gewohnheitshören, vielleicht fchon wie bei unferer ach fo köftlichen Unterhaltungsmufik, Selbftverftändlichkeit wird, — darüber könnte vielleicht doch bei dem oder jenen die Nachdenklichkeit angeregt werden, wenn er nachftehenden Brief einer „Konzertdirektion" an eine andere lieft. Der Kampf, den einige deutfche Künftler heute um die Aufrechterhaltung einer lebendigen Mufikkultur auch im Konzertleben führen, wird leider felten genug unterftützt. Allzu viele andere gibt es, die refignieren und die Dinge laufen laffen, wie es die börfenmäßige Auffaffung von Angebot und Nachfrage und die warenmäßige Verhandlung von Kunft und Künftlern mit fich bringen. Auf die tieferen Gründe diefer Lage kann heute noch nicht eingegangen werden, weder auf die wahren Gründe einer berechtigten Angft des Publikums vor „neuer Mufik", noch auf die Probleme der „Stagma". Denn hier handelt es fich ganz offenbar zunächft um eine unberechtigte Hervorkehrung von Symptomen der angedeuteten wahren Schwierigkeiten. Und es fteht Regers größtes, klangprächtigftes, gedankentiefftes und dennoch lange nicht gehörtes Streichquartett in d-moll und eine Mufikftadt im Herzen Mitteldeutfchlands zur Debatte, für die es eine Beleidigung ift, wenn ihre gefchäftliche Mufikvertretung behauptet: „Der Reger d-moll intereffiert vielleicht 30 Mufiker, die aber keine Karte kaufen", zumal dabei eine der anerkannteften, allerdings nur deutfchen und leider Gottes nicht ausländifchen, Streichquartettvereinigungen im Spiele ift. Auf welche deutfche Stadt fich der Brief bezieht, und wie der Name der „Konzertdirektion" lautet, von der er gefchrieben

wurde, soll zunächst verschwiegen bleiben, in der Annahme, daß es sich, trotzdem sehr starke Drohungen an gesinnungsstarke deutsche Künstler darin enthalten sind, um eine Entgleisung handelt, die wieder gut gemacht werden kann, aber auch deshalb, weil über den Einzelfall hinaus sich hier Typisches zeigt, das auf Schäden in der Gesamtorganisation unseres Konzertlebens weist. Die Namen der betroffenen Künstler können nicht unterdrückt werden, da das Bild klar bleiben muß. Mir ist ein Durchschlag des Briefes in die Hände gekommen, für dessen Veröffentlichung ich die Verantwortung selbst trage. Er lautet:

> „Wenn Sie sowieso mit Stroß über Programme sprechen, so können Sie ihm sagen, daß ich mich sehr geärgert habe, daß er trotz aller Vorhaltungen, und obgleich er es mir am 24. 6. bereits bestätigt hat, absolut kein reines Beethoven-Programm machen will. Letztes Jahr hat Strub im letzten Moment den Beethoven-Abend abgesagt, und jetzt werden wir wieder keinen haben, obgleich ich überzeugt bin, daß er ziehen würde. Der Reger d-moll interessiert vielleicht 30 Musiker, die aber keine Karte kaufen. Dafür sollen wir noch die Stagma bezahlen. Wenn er einen Abend auf eigene Rechnung machen würde, so würde er bestimmt das Programm mehr den Wünschen des Publikums anpassen. Und mit Reger locken wir keine Seele in den Saal. Und Herr Stroß wird doch nicht denken, daß der vorjährige Schubert-Abend so gut besucht war, weil sein Quartett bei seinem ersten Auftreten so gezogen hat. Das lag doch auch in der Hauptsache am populären Programm, da kamen viele Leute, die wir sonst nicht bei Kammermusik sehen.
>
> Wenn also Herr Stroß auf dem Reger besteht, so werde ich den Saal nicht nachfüllen, damit er sich von der Zugkraft überzeugen kann. Wenn ich aber das Defizit bezahlen muß, so wird sich das natürlich auf das nächstjährige Engagement auswirken.
>
> Sollte es Ihnen noch gelingen, Herrn Stroß umzustimmen, so bitte ich Sie um schnellste Nachricht. Ich muß meinen Prospekt so bald als möglich drucken lassen, da schon oft darnach gefragt wird."

Das Verhältnis zwischen Regers Kompositionen und dem deutschen Volk, zu dem ja auch das deutsche „Konzertpublikum" gehört, glaube ich zutreffender dargestellt zu haben in meiner Schrift „Max Reger, Mensch und Werk", die anläßlich des deutschen Reger-Festes in Berlin 1938 von der Leitung der Berliner Kunstwochen herausgegeben wurde (Verlag Bote & Bock). Ich darf hieraus einige Sätze anführen. (Wie sich deutsche Kulturbedeutung und wirtschaftlicher Verdienst miteinander vereinigen lassen, darüber müssen allerdings besondere Überlegungen angestellt werden. Am Idealismus deutscher Künstler fehlt es nicht.)

„Als eine besondere Persönlichkeit, die uns Seelisches zu geben hat, können und müssen wir heute Reger ansehen. Zwar erkennt Reger an, daß „jede Zeit naturgemäß ihren entsprechenden künstlerischen Ausdruck haben muß". Aber ohne Seele kann er sich solchen Ausdruck nicht denken. Die Seelenlosigkeit, die vor 1933 als Zeichen höchster Kunst hingestellt wurde und heute noch von einigen, die für „klassische Objektivität" schwärmen, hochgeschätzt wird, wird dem deutschen Volke nie zusagen, geschweige denn, daß es sie als geeignet ansehen kann, entsprechender künstlerischer Ausdruck gerade unserer Zeit der Wiedergewinnung aller Schichten zu einem tiefgegründeten deutschen Volkstum zu sein.

Versucht man die Meinung des Volkes, also der deutschen Gesamtheit, über Reger zu erfahren, so findet man, daß die Verbreitung seiner Musik in letzter Zeit stetig zugenommen hat, ja, daß er heute der meistaufgeführte neuere Komponist ist. Und in der Tat können sich die Deutschen auf Regers Musik gut einigen, da sie doch eine Synthese, eine Zusammenfassung alles dessen darstellt, was an eine deutsche Musik gültiger Prägung an Forderungen gestellt werden kann.

Reger ist Anhänger einer „absoluten" Musik, weil er Anhänger der tieferen Gesetze der deutschen Musik ist. Hierzu zwingt ihn seine wahrhaftige, das Scheinen verschmähende deutsche Natur. Er wußte, daß Musik erst ihre volle Gültigkeit, d. h. für ihn die Fähigkeit seelischen Ausdruckes, durch ihre eigenste logisch aufgebaute Form erhält. Wer Reger als Erscheinung des Übergangs zu den unbekümmerten, gewissenlosen, atonalen Neutönern der Nachkriegszeit ansieht, irrt ebenso, wie jemand, der ihm gestaltlose, gefühlsselige Schwärmerei vorwirft."

## Im Dienste des deutschen Genies!

Von Otto Tröbes, Berlin.

In der Pariser „Revue de France“ vom 15. 7. 1938 finden wir einen Aufsatz „War Richard Wagner 100-prozentiger Arier?“ Darin wird das ganze Gehechel zum ungezählten Male neu belebt, das leider durch Friedrich Nietzsche in die Welt gesetzt und von vielen Deutschen nachgebetet worden ist: Wagner sei in Wirklichkeit ein Sohn seines Stiefvaters Ludwig Geyer und dieser jüdischer Abstammung gewesen. Dagegen steht felsenfest: 1. Die Sippe der Geyer ist auf Jahrhunderte zurück unanfechtbar arisch (Forschungen von Otto Bournot); 2. Wagner ist seinem Onkel Adolf Wagner in einer Weise gesichtsähnlich, daß er eben ein Wagner sein muß. Der hämische Artikel in der „Revue de France“ nimmt hiervon nicht die geringste Kenntnis; er arbeitet dagegen mit allen Klatschereien, die neuerdings wieder Henry Malherbe aufbringt und an denen auch Graf Guy de Pourtalès sich eifrig beteiligt hat. Man höre jenen Aufsatz: „Henry Malherbe häuft die Vermutungen (!) zugunsten der Vaterschaft Ludwig Geyers, dessen jüdische Abkunft ihm kaum (!) zweifelhaft erscheint.“ Und dann wird auch noch der Geburtsname von Wagners Mutter verdächtigt! Wie zuverlässig diese Schreiberei ist, ergibt sich aus dem Satze: „Ihr Vater war Dorfmüller“. Nein, er war Weißbäckermeister in der Stadt Weißenfels! Was immerhin ein Unterschied ist . . .

Leider müssen wir feststellen, daß von deutscher Seite bisher sehr wenig getan wird, diesem halbhundertjährigen Klatsch gegenüber (er ist seit je ein wonniger Fraß für die Juden!) das deutsche Genie zu verteidigen und der Wahrheit zum Siege zu verhelfen. Was Goethe recht ist, müßte auch Wagner billig sein.

## „Musikalische Spargelspitzen“ und „Stromlinienmusik mit gepfeffertem Fortissimo“.

In der Münchener Zeitung „Bewegung“ lesen wir unter obiger Überschrift nachstehende Ausführungen zum Thema „Reklame“:

„Vor mir liegt ein kleines rotes Reklameheft. Auf dem Titelblatt steht: 12 Tanzorchester spielen, darüber eine aus 7 Männchen bestehende Tanzkapelle.

Ich weiß nicht, das Bild erinnert an Plakate aus einer gar nicht so fernen Zeit, da saßen in der vorderen Reihe dieser Tanzorchester noch Neger und zeigten freundlich die Zähne. Hier sind es blonde (vermute ich recht?) nordische Menschen. Auf der ersten Seite folgt gleich die liebenswürdige Vorbereitung auf das folgende, ein Gedicht, das man sich zur Bereicherung des Seelenlebens unbedingt merken müßte — im Falle man nichts Besseres zu tun hat. Titel:

Freut euch des Lebens!

Was nützt uns der Kummer? Der Kummer verdrießt.
Als klug ist zu preisen, wer lacht und genießt.
Juchheissa, Musik und ein Mädel dabei . . .
Ihr Menschen freut euch des Lebens!
Ob auf Rosen ihr liegt, ob auf Dornen und Streu:
Alles Grübeln ist dumm und vergebens.
Wiegt euch im Tanz!
Wer sich Mühe gibt, kann's.
Wer es nicht kann, mag es probieren.
Zwölf Meister für euch musizieren!

Neben dem Gedicht sitzt ein beachtlich mondänes, gut angezogenes Paar und läßt sich anscheinend im Laden eines Schallplattengeschäftes auf einem Koffergrammophon etwas vorspielen, aus dem eine beflügelte Muse aufsteigt und die Leier schlägt. Oder — sollte sie fliehen? — Dann kommt auf neun Seiten eine äußerst geschickte geschmackvolle Reklame über 12 besagte Kapellen bzw. die Tanzschallplatten derselben. Einige Leckerbissen daraus:

Über den einen Tanzkapellenleiter, B. v. G., heißt es: Der Aristokrat unter den Tanzkapellen. Immer Spitzenleistungen — und die Spitzen sind wie Spargelspitzen. Für Feinschmecker! Selbst die starrste Komposition erhält bei G. eine Art Stromlinie. Obwohl liebenswürdig und verbindlich wie kein zweiter, bleibt er seinem Grundsatz treu, den gesamten Klang den Streichern anzuvertrauen.

Von der Kapelle C. R. heißt es: Eine Truppe mit dem erstaunlichen Handwerkszeug ihrer Heimat Kuba. Ebenso farbig wie keck. Wirklich mal was anderes. . . .

Über die Kapelle H. W.: Deutschen Schöpfungen ein weltmännisches Gepräge zu verleihen, das ist W.'s ganzer Stolz.

Von F. C.: Das sind nicht Bonbons, die dieser Frechdachs bietet, das sind Knallbonbons. Und er meistert die Fähigkeit, seine Knallbonbons als regelrechtes Feuerwerk abzubrennen. Mitten in ein genießerisch ausgekostetes Idyll pfeffert er ein Fortissimo. Er schätzt Überraschungen und Schmiß und schillernde Lichter.

Über K. H.: Meine Herrschaften, nehmen Sie drei Schuß Angostura, den Saft einer halben Zitrone, weißen Curacao, Wermut und Gin, mixen Sie fein und reichen Sie das Ganze zu einer Platte H.'s — so haben Sie daheim eine wirkliche Bar!

Welches Jahr schreiben wir eigentlich? Es können doch vom Absender bis zum Empfänger nicht sechs Jahre vergangen sein? Anscheinend schlafen auch große Betriebe noch teilweise.

Wollen die Tanzkapellen so beurteilt werden oder will man damit bestimmte Kreise durch schillerndes, marktschreierisches, auf Tanzdielenkultur berechnetes, schnoddriges Überreden und Dummachen zum Kauf anreizen? Wobei sich letzten Endes die Frage erhebt, inwieweit diese Atmosphäre noch mit unseren Kulturzielen zu vereinbaren ist. Inwieweit unser jetziger Tanz und damit die Tanzmusik überhaupt Ausdruck einer klaren, sauberen, gesunden, gesteigerten Lebensfreude ist.

Diese Kreise, die so sehr besorgt sind um den Absatz ihrer Tanzplatten, sollten lieber etwas aufmerksamer sein. Es könnte doch kommen, daß ein Großteil der deutschen Jugend ihnen einmal so verständnislos gegenübersteht wie den entarteten Bildern einer kranken Kultur. Außerdem wäre es gut, auf diesem Gebiet zu unterscheiden zwischen geschickter Reklame und ‚Bedürfnis des Publikums'.

Besagter Reklamemann sollte sich lieber mit einem Teller Spargelspitzen (für Feinschmecker!) und einigen ‚feurigen Knallbonbons' vor sein Koffergrammophon (vielleicht in Stromlinienform!) setzen und warten, bis die anfangs erwähnte Muse kommt. Im Falle sie nicht doch geflohen ist."

## Grenzlandtheater Westmark.

Von Walther Stein, Saarbrücken.

Der 9. Oktober bedeutet nicht nur für Saarbrücken, sondern für die gesamte Westmark einen Festtag erster Ordnung, wird doch der Führer an diesem Tage zur Eröffnung des von ihm dem „treuen Saarvolk" gewidmeten Grenzmarktheaters selbst erscheinen. Die festlichen Vorbereitungen, die zur Verschönerung des gesamten Stadtbildes bereits seit Wochen im Gange sind, lassen die dankbare Freude der ganzen Bevölkerung an dem bevorstehenden Besuch des Führers und Kanzlers erkennen. Das Theater, über dessen Bau wir schon eingehend berichteten, ist fertiggestellt, die Proben haben begonnen, der Besucherkreis sowohl für die Theateraufführungen, als auch für die nunmehr ebenfalls im neuen Theater stattfindenden Städtischen Sinfoniekonzerte, ist geschlossen, und an der würdigen Ausgestaltung der Vorplätze und der Auffahrt wird eben die letzte Hand gelegt. Kein Zweifel: das Grenzmarktheater wird nicht nur stadtteil-, sondern geradezu stadtbeherrschend dastehen. Die erste Vortragsfolge läßt schon den Umfang der Kulturleistungen erkennen, mit denen in Zukunft zu rechnen ist: Zur Eröffnung am 9. Oktober Richard Wagners Oper „Der fliegende Holländer", am 10. Oktober: „Eine Nacht in Venedig", Operette von Johann Strauß, am 11. Oktober: Goethes „Götz von Berlichingen", am 13. Oktober: die Wiederholung des „Fliegenden Holländer", am 15. Okto-

ber: „Der Birnbaum", Lustspiel von Juliane Kay und am 16. Oktober: „Ein Maskenball", Oper von Giuseppe Verdi.

So steht zu erwarten, daß unter der Intendanz von Bruno von Niessen die sorgsamst ausgewählte Künstlerschar, zugleich mit dem Städtischen Orchester unter GMD Heinz Bongartz, die bedeutsame Kulturmission des Westmarktheaters im Sinne des Führers restlos erfüllen wird!

## Zu Unrecht vernachlässigt: Friedrich Ernst Koch.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Im Schatten von Strauß und Reger, späterhin im Trubel des ersten Nachkriegs-Jahrzehnts ist mancher tüchtige Komponist, manches hochwertige Werk nicht zu jener allgemeinen Anerkennung vorgedrungen, auf die es seiner Qualität zufolge eigentlich begründeten Anspruch erheben durfte. Wir erinnern uns aber heute mit gutem Grund der besten Schöpfungen etwa eines Richard Wetz, und deshalb erscheint es ebenso berechtigt wie notwendig, die Wertfrage gegenüber dem Schaffen von Friedrich Ernst Koch wieder aufzuwerfen, der 1927 in Berlin starb und dessen Werke aus dem deutschen Musikleben seitdem so gut wie verschwunden sind. Zwar hatte es Koch im Leben durchaus zu etwas gebracht: er fing als Orchestermusiker an und wurde nach verschiedenartiger beruflicher Tätigkeit schließlich Professor an der Berliner Hochschule, Vorsteher ihrer Theorie-Abteilung und Mitglied der Akademie der Künste. Er war als Lehrer hochgeschätzt, seine Werke wurden aufgeführt. Dies alles legt den Verdacht nahe, das Schaffen dieses Komponisten sei von jener soliden, aber auch etwas akademischen handwerklichen Tüchtigkeit getragen, die zwar sehr anerkennenswert ist, Kunstwerke aber allein noch nicht über die Zeiten hinwegträgt. Zweifellos ist dies bei manchen Werken Kochs der Fall, auch kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß sein großes Oratorium „Von den Tageszeiten" textlich so überladen ist, daß es als Ganzes kaum mehr zu retten sein wird, was die gelegentliche Aufführung schöner und gelungener Einzelteile allerdings nicht auszuschließen braucht. Doch ist Koch mehrfach zu gestalterischen Leistungen vorgestoßen, die unverkennbar den Stempel des Bedeutsamen tragen, und geradezu überraschend zeitnah erweist sich dieser Komponist in seinem Bestreben, künstlerisch hochwertige Werke zu schaffen, die das musikalische Allgemeinempfinden des Volkes ansprechen, also Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Wortes darstellen. In zwei gültigen Werken hat diese volksnahe Schaffensrichtung ihren Niederschlag gefunden: in der „Romantischen Suite" für Orchester und in dem Violinkonzert „Deutsche Rhapsodie". Die „Romantische Suite" mit ihrem bezeichnenden Untertitel „Deutsche Wandervögel" beschwört die Welt Eichendorffs mit unmittelbarer Lebendigkeit; die Frische der Erfindung, die klangfreudige, alle Farbwerte des Orchesters ausnutzende Instrumentation und schließlich die leichte Eingänglichkeit, die auch das Empfinden des musikalisch einfach organisierten Menschen ohne weiteres anspricht, lassen dieses Werk als ein wahres Meisterstück der wertvollen Unterhaltungsmusik erscheinen. Noch erstaunlicher ist die Leistung Kochs in dem Violinkonzert „Deutsche Rhapsodie", die nun im Rahmen des virtuosen Solokonzerts eine gleiche musikalische Gestaltungsweise anstrebt und mit Erfolg verwirklicht. Offenbar ging der Komponist von der Überlegung aus, daß man anstelle ungarischer Volksliedmelodik, wie sie Brahms in seinem Violinkonzert benutzt, schließlich auch die Rhythmik und Melodik des deutschen Volkstanzes bei der Themenbildung anwenden könne; dies hat er im letzten Satz der „Deutschen Rhapsodie" getan und ein sprühendes, mitreißendes Rondo geschaffen. Auch das Thema des Mittelsatzes ist ganz schlicht gehalten und wird nur in wenigen, aber deshalb um so eindringlicher wirkenden klangschönen Variationen durchgeführt. Der locker gefügte erste Satz läßt die Solovioline ohne jede Begleitung beginnen; das virtuose Konzertieren beherrscht ihn fast völlig, seine rhapsodische Gestaltung führt gewissermaßen zu der strengeren thematischen Arbeit der beiden folgenden Sätze hin; dadurch wird gleichzeitig eine Überlastung des aufnehmenden Hörers vermieden, der entspannende, unterhaltsame Charakter des Werkes wird nicht zuletzt durch diesen Kunstgriff erreicht. Dabei kann der Solist seine Spielfertigkeit in diesem Werk nach allen Richtungen hin entwickeln; es ist also auch vom geigerischen Standpunkt aus äußerst ergiebig.

In gewisser Hinsicht ist es verständlich, daß diese beiden Werke nicht durchdrangen: sie waren ihrer Zeit voraus; erst die Gegenwart, die auf volksnahe Musik dieser Art Wert legt, bringt die Voraussetzungen mit, derartigen Schöpfungen gerecht zu werden. Möge dies nun aber auch geschehen; möge dies vor allem dem Violinkonzert zugute kommen, das im Sinfoniekonzert für anspruchsvolle Musikfreunde ebenso am Platze ist wie im Betriebskonzert, das für kurze Zeit einen entspannenden Gegensatz zur Werkarbeit bieten soll. Wert und Haltung dieser Schöpfung erschließen ihr tatsächlich alle musikwilligen Kreise des Volkes. Diesem zu Unrecht vernachlässigten Meister ist mit diesem Werk ein wahrhaft vollendeter Treffer gelungen.

Noch manches andere Werk Kochs erhebt den begründeten Anspruch auf Beachtung. So erweist sich die große a-moll-Sonate für Violine und Klavier (op. 17) als ein Werk, das einen tiefgreifenden Inhalt gültig in die Sonatengroßform zu bannen weiß. Man erfreut sich an dem köstlichen Humor, dem zündenden Witz und der nachdenklichen Besinnlichkeit der „Heiteren Madrigale" für gemischten Chor (op. 45 und 49) und fragt sich verwundert, warum unsere Chöre an solchen Perlen der Chorliteratur vorübergehen. Man stellt befriedigt fest, daß Koch auch in den kleinen musikalischen Formen Gültiges auszusagen hatte, etwa in den „Vier lyrischen Stücken" für Violoncello und Klavier (op. 14), die Hausmusik feinster Art darstellen. Man erinnert sich, einige wenige Orchesterlieder bekannter Komponisten immer wieder gehört zu haben, aber noch nie Kochs „Drei Gesänge für Bariton und Orchester" (Spielmannsliebe, Der Sämann, Das Liebeslied; op. 38). Man gewinnt schließlich den Gesamteindruck: Das deutsche Musikleben würde nicht nur dem vernachlässigten Komponisten Ernst Friedrich Koch, sondern auch sich selbst einen Gefallen tun, wenn es sich um dessen beste Werke wieder kümmern würde, vor allem um Schöpfungen wie die „Romantische Suite" und die „Deutsche Rhapsodie", die im Dienst der musikalischen Volkskultur wichtige Aufgaben erfüllen könnten.

## Bachs „Magnificat" in deutscher Sprache.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Am 26. Mai 1919 führte ich mit meinem damals noch bestehenden „Wiener Bach-Chor" (der in den traurigen Zeiten der Nachkriegsjahre und der Inflation freilich bald zu bestehen aufhören mußte) im Großen Musikvereinssaale das in Wien seit langer Zeit nicht mehr gehörte Bachsche „Magnificat" in D-dur auf. Die Spielfolge enthielt außer diesem Werk nur noch den „Actus tragicus", mit dem das Konzert begann und auf den eine zweimalige Aufführung des „Magnificat" folgte, und zwar in deutscher Sprache! Die Wiederholung am selben Abend schien begründet nicht allein durch die Besonderheit des Werks, das selbst unter den zahlreichen Chorkompositionen Bachs auf einsamer Höhe steht, sondern auch dadurch, daß es hier zum erstenmale in deutscher Textfassung geboten wurde, die dem Zuhörer den Sinn und die wundervollen Stimmungen der einzelnen Absätze näher bringen sollte, als dies beim Ablesen des lateinischen Textes für gewöhnlich möglich ist. Bekanntlich hat kein Geringerer als Hans von Bülow denselben Brauch geübt und als Dirigent ebenso wie in seinen Klavierkonzerten Stücke zweimal hintereinander gespielt.

Zur Rechtfertigung meiner deutschen Übersetzung konnte ich mich darauf stützen, daß die Worte von Marias Lobgesang, mit denen sie die Botschaft des Engels beantwortete, im Laufe der Zeiten in die kirchliche Liturgie Aufnahme fanden, wo sie, nach der Predigt eingeschoben und im Figuralstile gesungen, ihren persönlichen, subjektiven Charakter einbüßten: Nicht mehr aus dem Munde einer Einzelnen, sondern des Chores erscholl nun das Loblied. So hat es Bach erfaßt und mit Anfügung des sogenannten „Kleinen Gloria" für den gottesdienstlichen Gebrauch in der Nicolaikirche in Leipzig vertont. Nicht Maria allein, sondern die ganze Menschheit stimmt gleichsam in das Lob Gottes ein. Dies bestimmte die Form des ins Grandiose gesteigerten Liedes: Mächtige Chöre, von einem für Bachs Verhältnisse relativ großen Orchester umrauscht, wetteifern mit Einzelgesängen im Preise des Allmächtigen. Der rein persönliche und intime Charakter des ursprünglichen Lobgesangs ist aber noch in dem Sopransolo Nr. 3 zu erkennen („Ihm hat gefallen, aus meiner Niedrigkeit mich aufzuheben . . .").

Bei dem Verſuch, den altehrwürdigen lateiniſchen Text ins Deutſche zu übertragen, war ich mir der Schwierigkeit bewußt, die darin liegt, ein Werk dichteriſcher Phantaſie, deſſen Silben durch die Muſik metriſch und proſodiſch gebunden, alſo nach Gewicht und Farbe fixiert ſind, in einer anderen Sprache textlich zu gleicher oder annähernd gleicher Wirkung bringen zu wollen. Ich hatte dabei vor allem den Wunſch, daß man Bach als Erfinder und Geſtalter noch mehr würdigen lerne als bisher. Denn Bach malt ſeine Muſik immer nach dem Bilde, das die zugrundeliegende Dichtung vor ſein geiſtiges Auge gezaubert hat. Und hierin, in der Ausmalung der jeweiligen Stimmung, zeigen die einzelnen Teile des „Magnificat" die ganze unerſchöpfliche Größe des Meiſters.

Rein techniſch genommen, war ich bemüht, die Worte ſo zu wählen, daß die betonten Silben womöglich die gleiche Vokalqualität behalten ſollten, wie im Originaltext. Wenn es im Lateiniſchen heißt „magnificat", ſo trachtete ich, durch die deutſchen Worte „lobſinget laut!" den Gleichklang der erhöhten Silben i — i, a — au ungefähr beizubehalten; ähnlich in der Gegenüberſtellung von „gloria Patri" — „Lobet den Vater" und „gloria Filio" — „Lobet den ew'gen Sohn". Wenn die Worte „Omnes, omnes" in dem grandioſen Chorſatz (Nr. 4) durch „Alles, alles" wiedergegeben ſind, ſo wird man mir zugeſtehen müſſen, daß damit die Angleichung an die Klanggeſtalt des Lateiniſchen annähernd erreicht und die Geſamt-Wirkung gegenüber der des lateiniſchen Textes nicht zu Schaden gekommen iſt.

In der Hoffnung, daß meine Arbeit vielleicht den einen oder anderen Chordirigenten zur Aufführung dieſes „deutſchen Magnificat" anregt und damit zur Verbreitung, zum beſſeren Verſtändnis und zum Ruhme dieſes einzigartigen Tonſtücks beitragen kann, ſtelle ich im folgenden den lateiniſchen Text dem deutſchen gegenüber.

Die Aufteilung der ſich in der Kompoſition oft wiederholenden Worte auf die Ton-Silben der Geſangsſtimmen iſt danach leicht durchführbar.

Chor:

| | |
|---|---|
| Magnificat anima mea | Lobſinget laut! Preiſet mit Jauchzen |
| Dominum. | Ihn, den Herrn! |

Sopran-Solo:

| | |
|---|---|
| Et exultavit spiritus meus | Auch meine Seele ſchwebt Ihm entgegen, |
| in Deo salutari meo. | Willkommen Ihm zu ſagen, dem Herrn. |

Sopran-Solo (die Mutter Gottes ſpricht):

| | |
|---|---|
| Quia respexit humilitatem | Ihm hat gefallen, aus meiner Niedrigkeit |
| ancillae suae, | mich aufzuheben, |
| Ecce enim ex hoc beatam me | Drum wird ewig mich ſelig |
| dicent — | preiſen — |

Chor:

| | |
|---|---|
| Omnes, omnes generationes. | Alles, alles, was er je erſchaffen. |

Baß-Solo:

| | |
|---|---|
| Quia fecit mihi magna, | Er hat Großes mir gegeben, |
| qui potens est, | der mächt'ge Gott. |
| Et sanctum nomen ejus. | Drum iſt Sein Name heilig. |

Duett (Alt und Tenor):

| | |
|---|---|
| Et misericordia a progenie | Seiner Güte reine Quelle, ſie fließet |
| in progenies | in Zeit und Ewigkeit |
| timentibus eum. | für den, der Ihn fürchtet. |

Chor:

| | |
|---|---|
| Fecit potentiam | Furchtbarer Schrecken liegt |
| in brachio suo. | in Seinem Erzürnen. |
| Dispersit superbos | Er ſtürzet die Trotz'gen, |
| mente cordis sui. | die verſtockt ſich bäumen. |

| | |
|---|---|
| | Tenor-Solo: |
| Deposuit potentes de sede<br>et exaltavit humiles. | Er riß herab die Mächt'gen vom Throne<br>und hob empor die Demütigen. |
| | Alt-Solo: |
| Esurientes implevit bonis<br>et divites dimisit inanes. | Die vor Hunger ſeufzen, die läßt Er ſpeiſen,<br>Und die von Sattheit ſtrotzen, verſchmachten. |
| | Frauen-Terzett: |
| Suscepit Israel puerum suum<br>recordatus misericordiae suae. | Er zog zu Sich empor uns, Seine Kinder,<br>Und gab uns Ruhe und tröſtenden Frieden. |
| | Chor (Fuge): |
| Sicut locutus est ad patres<br>nostros,<br>Abraham et semini ejus<br>in saecula. | Wie Er's verheißen hat den würd'gen<br>Alten,<br>Abraham und ſeinen Geſchlechtern<br>in Ewigkeit. |
| | Chor: |
| Gloria!<br>Gloria Patri!<br>Gloria Filio!<br>Gloria et Spiritui sancto!<br>Sicut erat in principio,<br>in principio et nunc,<br>nunc et semper et<br>in saecula saeculorum.<br>Amen. | Lob und Dank!<br>Lobet den Vater!<br>Lobet den ew'gen Sohn!<br>Lobet und preiſt den heiligen Geiſt laut!<br>So ertönt das Lied ſeit Anbeginn,<br>So ertönt das Lied auch heut,<br>heut und immerdar<br>in die Ewigkeit der Aeonen.<br>Amen. |

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Franz Adam: „Einleitungsmuſik" (Breslau, Gaſtkonzert des NS-Reichsſymphonieorcheſters unter GMD Franz Adam).

Erich Anders (Freiherr Wolff von Gudenberg): „Feſtliche Muſik" (6. Meiſterkonzert in Bad Elſter unter KM L. Jochum, 25. Auguſt).

Kurt Atterberg: Streichquartett D-dur Werk 39 (Reichsſender Leipzig durch das Fritzſche-Quartett, 15. September).

Johannes Brahms: Trio in A-dur für Klavier, Violine und Violoncello. Aufgefunden von Dr. Ernſt Bücken (Reichsſender Hamburg).

Franz Dannehl: Goethe-Liederkreis (Reichsſender München durch Ernſt Konrad und Guſtav Groſch, 19. September).

Walter von Forſtner: Konzertino für zwei Klaviere (Marlott Vautz und Joachim Storck, München).

Fritz Kölble: „Vater, wir ſchwören Dir". Kantaten für Männerchor, Knabenchor, Blechbläſer und Pauken (Baden-Baden).

Edmund Nick: „Das Geheimnis Sankt Michaelis" für Männerchor (Reichenberg i. B. unter Hugo Juriſch).

Caſimir von Paſzthory: „Das Jahr". Orcheſterliederzyklus nach Gedichten von Joſef Weinheber (Reichsſender München unter Leitung des Komponiſten, Soliſt: Gerhard Hüſch, 20. Sept.).

Karl Maria Piſarowitz: „Thereſia-Symphonietina" (Oſtſeebad Kühlungsborn i. Mecklenburg).

Heinrich Kaſpar Schmid: „Romantiſche Suite" (Reichsſender München unter Leitung des Komponiſten).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Johann Nepomuk David: Duo concertante für Violine u. Violoncello (Leipzig, 2. Gewandhaus-Kammermuſik durch Max Strub und Ludwig Hoelſcher am 13. November).

Rudolf Eiſenmann: „Feſtliche Suite" (Regensburg, Symphoniekonzert des Stadttheater-Orcheſters unter Dr. Rudolf Kloiber, 22. März 1939).

Richard Gabler: „Alte Stadt" (Castra regina) Werk 34 (Regensburg, Symphoniekonzert des Stadttheater-Orcheſters unter Dr. Rudolf Kloiber, 22. März 1939).

Ottmar Gerſter: 4 Lieder für Altſtimme und Bratſche (23. Burgmuſik auf Schloß Burg an der Wupper, 15. Oktober).

Otto Leonhardt: Kammersinfonie für 12 Soloinstrumente (24. Burgmusik auf Schloß Burg an der Wupper, 16. Oktober).

Günter Raphael: Smetana-Suite (Hamburg, Philharmonisches Orchester unter Eugen Jochum).

Kurt Striegler: „Romantische Phantasie" Werk Nr. 77 (Meiningen unter C. M. Artz).

Robert Wagner: Sinfonische Suite für obligate Trompete (Wien unter Oswald Kabasta, 4. 1. 39).

Gerhart von Westerman: Sonate für Violoncello und Klavier (München durch Emmy Braun und Hermann von Beckerath, Oktober).

*Bühnenwerke:*

Werner Egk: „Peer Gynt", Oper (Staatsoper Berlin, Ende November).

Albert Henneberg - Fritz Tutenberg: „Es gärt in Smoland". Komische Oper in drei Akten (Chemnitzer Opernhaus, Winter 1938/39).

Fritz Neupert: „Carina Corvi" (Friedrichstheater Dessau, 6. November).

Ernst Schiffmann: „Wera". Oper (Stadttheater Dortmund, Spielzeit 1938/39).

Carl Seidemann: „Die Lügnerin". Einakter (Stadttheater Hagen i. W., Spielzeit 1938/39).

Kuno Stierlein: „Der Bär". Oper (Deutsches Nationaltheater Osnabrück, Spielzeit 1938/39).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## BAMBERGER SOMMERFESTTAGE.

Von Franz Berthold, Bamberg.

Die alte fränkische Kulturstadt Bamberg führte in der letzten Augustwoche, dank der Initiative des städtischen Verkehrsamtes und der freudigen Mitarbeit einer kleinen erlesenen Künstlerschar, mit bestem künstlerischen Erfolge bereits im 3. Jahre „Bamberger Sommerfesttage" durch, die sich eines immer mehr steigenden Besuches der auf der Heimreise begriffenen Ferienreisenden und der nach Nürnberg fahrenden Reichsparteitag-Besucher erfreuen und so bereits zu einer festen Einrichtung geworden sind. Die geistigen Führer der Veranstaltung sind neben dem ganz dem Bamberger Barock verhafteten Künstlerehepaar Dr. Timotheus und Adelheid Kroeber-Weimar-Düsseldorf vor allem Karl Leonhardt mit seinem neu gegründeten Bamberger Symphonieorchester und das bodenständige Haus Neupert-Bamberg-Nürnberg, das sich um die Wiedererweckung alter Musik überall größte Verdienste erworben hat. Das künstlerische Ziel, Werke aus dem musikalischen Rokoko und Barock stilgetreu, auf Originalinstrumenten und in zeitgenössischer Tiefstimmung aufzuführen, dabei aber nicht allein einer historisierend-ästhetischen Einstellung zu huldigen, sondern vor allem dem Wunsch gerecht zu werden, diese Musik in den ihr entsprechenden Raum zu stellen und sie dadurch aus der ihr wesensfremden, modernen Podiumatmosphäre zu lösen, kann in Bamberg, der Stadt des Barock, mit seiner architektonisch fast ganz rein erhaltenen Altstadt und seiner Bevölkerung, in der barockes Empfinden immer noch lebendig ist, vielleicht besser als irgendwo anders erreicht werden. Daß diese Absicht sich nicht in Worten erschöpft, sondern schönste Wirklichkeit werden kann, bewiesen die heurigen „Bamberger Sommerfesttage" wieder aufs beste.

Mit einem fesselnden Lichtbildervortrag in der Harmonie über „Bilder und Klänge aus der deutschen Ostmark" gab der bekannte Kunsthistoriker Dr. Timotheus Kroeber einen tiefen Einblick in den schier unerschöpflichen kulturellen Reichtum der alten deutschen Ostmark, die ja auch zu Bamberg innige historische und kulturelle Bindungen hat. Die Kunstschätze von Melk, Kloster Neuburg, Wien und St. Wolfgang mit den Werken Michael Pachers wurden in prächtigen Lichtbildern behandelt, dabei stets auf die tönende Seele der Architektur und Malerei hingewiesen. Mit ausgezeichnetem Stilgefühl und feinster Technik wußte dessen Gemahlin, Frau Adelheid Kroeber-Düsseldorf, mit Kompositionen von Isaak, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert auf dem Cembalo, dem Steinschen Mozartflügel und dem Streicherschen Hammerklavier — sämtliche Instrumente wurden liebenswürdigerweise von dem musikhistorischen Museum Neupert in Nürnberg zur Verfügung gestellt — die Wechselwirkung zwischen bildender Kunst und Musik aufzuzeigen.

Ein zweiter Abend im Kaisersaal der neuen Residenz war den großen Meistern des Barock gewidmet. Hier hatte sich eine erlesene Künstlerschar die Aufführung ganz selten gehörter Werke zur Aufgabe gemacht. Sie gab dabei dieser barocken Musik ein so frisches und feines Profil, daß der Abend nach Inhalt und Form ein voller Gewinn wurde. Gleich das einleitende Konzert in C-dur für 2 Cembali und Streichorchester von Joh. Seb. Bach offenbarte in seiner kraftvoll männlichen Haltung die innerliche Größe und seelische Reinheit seines Schöpfers, die von Adelheid Kroeber und Emma Neupert-Bamberg mit höchster Klarheit und delikater Formgebung ins beste Licht gestellt wurde. In zwei Trios von G. Ph. Telemann und Ph. E. Bach bewährte sich Ernst Schürer als kultivierter Geiger, Georg Albinger als ausgezeichneter Flötist und A. Reh als gewandter Continuospieler. Als Solistin stellte sich Adelheid Kroeber mit 4 capriziösen Sätzen von Händel vor, die ihre kristallklar perlende Cembalotechnik aufs neue bewundern ließ. Ein Erlebnis besonderer Art aber war die formenklare und klangschöne

Wiedergabe des ſchon aus äußeren Gründen überaus ſelten zu hörenden Konzerts für 4 Cembali und Streichorcheſter von J. S. Bach. Die einſame Größe dieſes Werkes, das in der geſamten Muſikliteratur ohne Gegenſtück daſteht, geht ſchon daraus hervor, daß es nach einem Selbſtgeſtändnis nicht einmal dem bekannten Bachbiographen Forkel gelang, dieſe muſikaliſche Delikateſſe je klanglich genießen zu können. Die Befürchtung einer klanglichen Unüberſichtlichkeit, einer Verwirrung und Verſtrickung der muſikaliſchen Linie wurde durch die unerhörte Satzkunſt des großen Meiſters völlig ad absurdum geführt. Mit unvergleichlichem Klangzauber und kriſtallener Klarheit der Profilgebung wurde unter vielſeitiger Ausnutzung der reichen Klangmöglichkeiten des Cembalo das überaus kunſtreiche Werk von den Damen A. Kroeber, Emma Neupert, Hilde Großmann-Ansbach und Tilla Schlieper-Recklinghauſen in Begleitung eines von Ernſt Schürer geführten Streichquintetts, bei dem außer den bereits genannten Herren noch G. Bauer, J. Autſch und E. Krüger beteiligt waren, mit ſchöner Einfühlung, vornehmer Geſtaltung und ſtilgebundenem Ausdruck hinreißend dargeboten. Kein Wunder, daß die wackere Künſtlerſchar mit ſtürmiſchem Beifall bedacht wurde.

In den erſten Tagen des September — die Anweſenheit von 8000 BDM-Mädels aus allen Gauen Deutſchlands mag wohl die äußere Veranlaſſung hiezu geweſen ſein — wurde an zwei Abenden das im Juni ſo beifällig aufgenommene Rokokofeſt wiederholt, das ſich ſeinerzeit infolge der Ungunſt der Witterung vom herrlich duftenden Roſengarten der Reſidenz in deren hiſtoriſchen Kaiſerſaal flüchten mußte. Der in mildem Kerzenlicht erhellte geräumige Saal war an vier Abenden übervoll beſetzt. Im Mittelpunkt dieſer Veranſtaltungen ſtand Mozarts reizendes Schäferſpiel „Baſtien und Baſtienne", das von drei Nürnberger Künſtlern Sylvia Bäumler, Rudolf Böhland und Friedrich Brückner-Rüggeberg mit vornehm gepflegter Geſangskunſt und mimiſcher Feinheit zu anmutiger Wirkung kam. Das neugegründete Bamberger Symphonieorcheſter ſpielte unter der friſchzügigen Leitung von Karl Leonhardt Werke von Gluck, Haydn und Mozart, wobei beſonders die kontraſtreiche Ausdeutung von Haydns B-dur-Symphonie „la reine" vom ſorgſam und hingebend muſizierenden Orcheſter ſchön zur Darſtellung gelangte. Für den zierlich-anmutigen Schäfertanz der Tanzſchule Anni Hahn-Bamberg hatte Karl Leonhardt mit feinem Verſtändnis für die choreographiſchen Bedürfniſſe eine Muſik aus Mozartſchen Motiven zuſammengeſtellt, die ſich den Bewegungsfolgen beſtens anpaßte.

So wurde mit den „Bamberger Sommerfeſttagen" im Zuſammenklang von prächtiger Muſik, einer vom milden Kerzenſchimmer überfluteten Architektur und der graziöſen Heiterkeit duftiger Rokokokoſtüme ein völlig abgerundetes Bild barocker Geiſteskultur lebendig, das für viele Einheimiſche, aber auch für viele auf der Heimreiſe begriffene Fremde aus allen Gauen unſeres Vaterlandes zum packenden Erlebnis wurde.

## MUSIK IN DEN BAYERISCHEN KÖNIGSSCHLÖSSERN.

### Sommer 1938.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Die ſtille Waldeinſamkeit der bayeriſchen Königsſchlöſſer, jener märchenhaften Aſyle, die ſich Ludwig II. als Zufluchtsſtätten vor der Mißgunſt der ihn umgebenden Welt bauen ließ, verlangt geradezu nach einer die Beziehungen von Geſchichte, Schickſal und Natur erſchließenden muſikaliſchen Verherrlichung. Der „genius loci" iſt, obwohl Ort und Art von dem gleichen hohen Geiſt erſonnen ſind, in ſich ſo verſchieden, daß jedes dieſer Schlöſſer von einer anderen Muſik erfüllt ſein muß. Jedem, der nacheinander eines der Schlöſſer beſucht, wird es ſo ergehen, daß er in keinem Fall von denſelben Empfindungen überwältigt wird. Wie ſchweigend und geheimnisvoll iſt Linderhof in den Wäldern und Bergen des Ammergaus verborgen, wie majeſtätiſch und prachtglänzend ruht einem Märchen gleich Herrenchiemſee mitten in der Weltferne der Seeinſel, wie wild und zerklüftet umgeben Felſen, Bäume und Waſſer des Allgäuer Landes den ſteil aufragenden Neuſchwanſtein, der in der Gottesſtille geſegneter Naturpracht ſteinerner Zeuge eines großen Ideals iſt!

Es gehört zu den ſchönſten Traditionen des — ſagen wir ruhig — Münchener Muſiklebens, daß alljährlich in den Königsſchlöſſern Feſtkonzerte durchgeführt werden. Die vier Richard Wagner-Feſtkonzerte im Sängerſaal des Schloſſes Neuſchwanſtein, Veranſtaltungen des Münchener Feſtſommers, bilden den Grundſtock der großen künſtleriſchen Ereigniſſe, die aus dem Muſikleben des Sommers nicht fortzudenken ſind. In geſchloſſener Folge brachten dieſe Konzerte Ausſchnitte aus dem Werk Wagners: „Tannhäuſer", „Lohengrin", „Holländer", „Triſtan" und „Meiſterſinger". Zum Unterſchied von den früheren Konzerten war man in dieſem Jahr zum erſten Male dazu übergegangen, ſtatt des notbehelflichen und ſtilloſen Klaviers ein Orcheſter heranzuziehen, einen Apparat, der, unter der werkverſtändigen Leitung Carl Ehrenbergs, zum eigentlichen Träger dieſer ſtimmungsvollen Konzerte wurde. Es ſpielten Mitglieder des Bayeriſchen Staatsorcheſters gemeinſam mit dem Kammerorcheſter Schmid-Lindner. Auch die Soliſten waren gut gewählt. Man hörte Katharina Ettenreich, Eliſabeth Friedrich, Elſa Larcen, Martha Martenſen, Cäcilie Reich, Elſe Schürhoff, Marius Anderſen, Gerhard Berter-

mann, Rudolf Gerlach, Max Hartmann, Karl Kamann, Fritz Krauß, Max Oswald und Ludwig Suthaus.

Zwei Konzerte führten nach Herrenchiemſee, wo das Studeny-Quartett das zauberhaft-eindrucksvolle Erlebnis des von tauſend und abertauſend Kerzen erleuchteten Schloſſes durch klaſſiſche Muſik vertiefte. Das Gurnemanz-Wort: „Zum Raum wird hier die Zeit" erfüllt ſich, durchſchreitet man den Buchenwald auf ſtillen Pfaden und ſteht, vom Dunkel der ſchweigenden Nacht umgeben, blickgebannt vor der aus der Finſternis aufſteigenden Pracht des Schloſſes, deſſen hohe Bogenfenſter im Schein der Kerzen ihre magiſchen Lichtfiguren auf den Boden des Parkes malen. Von der Terraſſe erſpäht man drüben, am Ufer, im Dunſt der Nacht ein fernes Licht und wähnt, daß es vor wenig mehr denn fünfzig Jahren nicht anders geweſen ſein mag, als ſich Ludwig II. von Georg von Dollmann ſein königliches Märchenhaus an dieſen Platz zaubern ließ.

Nur einmal im Jahr — man kann ſagen: leider einmal — wird den Muſikfreunden das nicht minder ſtarke Erlebnis der Einſamkeit von Schloß Linderhof zuteil. In dieſem ſchönheitgeſegneten Raum hat der Serenadengedanke jenen eigentlichen Sinn, Kunſt und Natur miteinander zu vermählen, eins zum andern zu führen und aus beiden die Einheit wieder zu ſchaffen, aus der die Kunſt geboren iſt. Das Bemerkenswerteſte aber an dieſer vom Kulturamt der Gemeinde Oberammergau mit dem Bayeriſchen Volksbildungs-Verband ausgeführten Serenade war, daß ſie ſich weit über die naheliegende „Senſation" erhob. Der Name Karl Erbs gab die Gewähr dafür, daß dieſe Abendmuſik das wurde, was ſie ſein ſollte: eine Feierſtunde voller Andacht und Größe. Eugen Papſt, ein gebürtiger Oberammergauer, war Erbs pianiſtiſcher „Duettiſt".

In dieſem Zuſammenhang ſei wenigſtens kurz des Ambacher Muſikſommers Erwähnung getan. Die unter der Obhut Alfred von Beckeraths ſtehende muſikaliſche Kulturarbeit des ſchönen Deutſch-engliſchen Landheims am Starnberger See hat gerade in dieſem Sommer mit einer Reihe von Konzerten und Muſiktagungen die Aufmerkſamkeit auf ſich gelenkt.

## INTERNATIONALES MUSIKFEST IN LUZERN.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Vor einer Reihe von Jahren ſtrebte ſchon einmal Zürich die Einrichtung ſtändiger internationaler Muſikfeſte an, doch iſt der Gedanke bald wieder fallen gelaſſen worden. Nun hat ihn der kunſtſinnige Stadtpräſident von Luzern, Dr. Zimmerli, für ſeinen Kurort am Vierwaldſtätter See aufgenommen. Neben einer internationalen muſikgeſchichtlichen Ausſtellung, wie ſie in ihrer Art wohl noch nicht geſehen worden iſt, lief eine Serie von Spielfolgen aus der muſikaliſchen Weltliteratur, die unter verſchiedenen namhaften Dirigenten, teilweiſe unter Mitwirkung berühmter Einzelſpieler im Luzerner Kurhaus und Kunſthaus ſowie im Park des Tribſchener Wagnermuſeums ausgeführt wurden. Den Grundſtock des Inſtrumentalkörpers bildet gewöhnlich das Orcheſter der Welſchſchweiz (Genf), deſſen ſtändiger Leiter Erneſt Anſermet die Organiſation ſowie die Leitung des Eröffnungskonzertes übernommen hatte. Da die Veranſtaltungen glänzend verlaufen ſind und auch faſt durchwegs ausverkauft waren, ſoll die Fortſetzung der Feſtſpiele in den nächſten Jahren ſchon geſichert ſein.

Hier ſeien nur einige weſentliche Ereigniſſe berührt: Anſermet behauptete mit ſeiner fein durchgearbeiteten Darſtellung einiger Sätze aus „Ma mère l'Oye" von Ravel und aus der „Feuervogel"-Suite von Strawinsky nicht nur ſeinen guten Ruf als Dolmetſch der zeitgenöſſiſchen Muſik, ſondern bekundete auch ſein ſtarkes Einfühlungsvermögen in ältere Stilarten als Deuter einer Haydn-Symphonie und als Begleiter des Klavierkonzertes in a-moll von Schumann und der Symphoniſchen Variationen von Céſar Franck, deren Klavierteil Alfred Cortot mit wunderſamer Abgeklärtheit ausführte. Graf Gilbert Gravina, der aus Bayreuth beſtens bekannte Urenkel von Franz Liſzt, wurde ohne Partitur auf dem Dirigentenpulte der Unbeſchwertheit der erſten Symphonie von Beethoven ebenſo ſchön gerecht wie dem Feſtesglanze des Meiſterſinger-Vorſpiels und der Begleitung des urmuſikantiſchen Violoncellkonzertes von Dvořák. Starken Beifall ſicherte ſich Willem Mengelberg (Amſterdam), der ſich in jungen Jahren ſelbſt in Luzern die Dirigentenſporen verdient hat, mit der überlegenen Wiedergabe der erſten Symphonie von Brahms, der Préludes von Liſzt und der h-moll-Symphonie von Schubert. Als unvergeßliches Erlebnis bleibt dem Feſtteilnehmer endlich das Nachmittagskonzert im Park des Tribſchener Wagnerhauſes in der Erinnerung. Hier muſizierte ein herrlicher fünfzigköpfiger Tonkörper, der ſich ausſchließlich aus den erſten Schweizer Streichquartettſpielern und Soliſten mit größtenteils alten Meiſterinſtrumenten zuſammenſetzte, mit beſtrickendem Klangſinn und in vollendeter Durcharbeitung Beethovens zweite Symphonie, das Vorſpiel zum dritten Akte der „Meiſterſinger" und das der Stätte geſchichtlich verbundene Siegfried-Idyll. (Man fragte ſich nur, was auch die Ouvertüre „La scala di Seta" von Roſſini in dieſer Umgebung ſollte.)

Die Leitung des Feſtes hatte ſich alſo ausſchließlich auf Konzertmuſik beſchränkt und will ihrem heurigen Plan auch in künftigen Sommern treu bleiben. Das iſt weiſe gehandelt; denn dieſe Sommermonate haben gezeigt, daß ſie die Möglich-

keiten für solche Darbietungen besitzt oder sich verschaffen kann. Dagegen würde der Gedanke an Opernwiedergaben schon im voraus am Fehlen einer geeigneten Aufführungsstätte scheitern müssen.

## KONZERT-VERANSTALTUNGEN WÄHREND DER MÜNSTERISCHEN HOCHSCHULTAGE 1938.

Von Dr. Otto Grimmelt, Essen.

Im Rahmen der Münsterischen Hochschultage, die Schülern und Schülerinnen der Abschlußklassen der höheren Schulen Westfalens, ihren Eltern und Lehrern die Leistungsfähigkeit und Vielseitigkeit der Bildungsmöglichkeiten an der westfälischen Landesuniversität vor Augen führen wollten, war auch der Musik und Musikwissenschaft ein gebührender Platz zugewiesen worden. Während die Eröffnungsfeierlichkeiten in der Stadthalle das Städtische Orchester unter der Leitung von GMD Hans Rosbaud umrahmte, der Beethovens „Geschöpfe des Prometheus", sowie Händels „Wassermusik" zu einem eindrucksvollen Erlebnis werden ließ, trat der Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars, Professor Dr. Werner Korte, mit dem aus Studierenden gebildeten Collegium musicum in einem großen Abendkonzert vor die Öffentlichkeit. Neben Mozarts sauber gespielter C-dur-Sinfonie fesselte hier besonders ein selten gehörtes Klavierkonzert in Es-dur von C. M. von Weber, das hinsichtlich Gehalt und Gestalt die typischen Merkmale der Frühromantik enthält und durch Werner Greve (Klavier) eine technisch und musikalisch achtunggebietende Wiedergabe erfuhr. Auch Beethovens Tripelkonzert in C-dur (Geige: G. Perl; Cello: H. Welling; Klavier: W. Greve) war eine wertvolle Bereicherung der Vortragsfolge und ließ die Spuren einer fleißigen Probenarbeit des klar und durchsichtig spielenden Orchesters und seines temperamentvollen Leiters deutlich hervortreten.

Eine Orgelfeierstunde in der Aula der Universität, die auch der Westdeutsche Rundfunk übertrug, brachte Werke des Barockzeitalters von Pachelbel, Buxtehude, Telemann und J. S. Bach, sowie Proben der Elisabethanischen Kunst (altenglische Suitensätze von Byrd, Farnady, Johnson u. a.), denen Ernst Kaller (Essen) an einer neuen Barockorgel des Musikwissenschaftlichen Seminars ein stilsicherer Vermittler war.

Im Kammerspielhaus führte die unter Leitung von Dr. Richard Greß stehende Opernschule der Stadt Münster Mozarts Singspiel „Bastien und Bastienne", sowie den „Schauspieldirektor" auf, und bereitete damit dem vollbesetzten Hause dank der Natürlichkeit und Ursprünglichkeit der jungen Künstler viel Freude. Die Spielleitung hatte Dr. Wolrad Rube, die musikalische Betreuung lag in den Händen von Fritz Rhode.

## VOLKSMUSIKTAG IN NEUNKIRCHEN.

Von Walther Stein, Saarbrücken.

Die volksmusikalische Betätigung des Bergmanns an der Saar ist gerade in der Westmark zugleich aus volksbindenden wie aus volksbildenden Gründen von außerordentlicher Bedeutsamkeit. Unsere großen Sinfonieorchester leisten diesen Dienst am Volk im ganzen nur der Saargroßstadt und den größeren Städten des Landes, also räumlich und bildungsmäßig mehr oder minder begrenzten Schichten. Mit ihrer Lied- und Chorpflege griffen in der Kampfzeit der Saarsängerbund und nachmals der Sängergau Westmark bewußt und planvoll darüber hinaus bis ins entlegenste Bergmannsdorf und dadurch in den schon zahlenmäßig entscheidenden Kreis des werktätig schaffenden Volkes an der Saar.

Neben der „Deutschen Sängerschaft" aber stehen seit über einem Jahrhundert die Bergmannskapellen durch Pflege der Volksmusik in betont bedeutsamem Dienst am deutschen Volk, der auch in den Jahren der Fremdherrschaft trotz Gleichgültigkeit oder gar Gegnerschaft der damaligen Machthaber keineswegs aussetzte. Man konnte sich kein Barbarafest, überhaupt keine dörflerische Feier, denken, bei denen nicht die „Bergmannskapellen" jung und alt unter den hohen Klang der deutschen Musik gestellt hätten. Sie waren überall gern gesehen, diese musizierenden Bergleute in ihrer schmucken schwarzen, rotbordierten Knappenuniform mit den adlergezierten Federhüten! Diese wahrhaften Volksmusiker, die ihre harten Schichten verfuhren — neuerdings werden sie nur noch über Tage beschäftigt — und sich dann in ihrer freien Zeit unter die meist sehr strenge Zucht musikalischer Schulung stellten! Die Kapellmeister der heute dreizehn Kapellen waren und sind in der Regel sehr tüchtige Fachmusiker, die ihren Namen guten Klang zu geben wußten. Ich nenne Männer wie Lux, Stuber, Cano, Huppert, Kermer, Brecher, Minnich, Gilessen, Lessel, Mappes, Thürnagel, Lorenz, Johann, Moser, Löhe, Weber, Möbius, Braun und nicht zu vergessen die Künstlerfamilie Schlemmer, in der der Taktstock vom Vater auf den Sohn überging. Als älteste Bergkapelle gilt die 1837 gegründete Bergkapelle St. Ingbert, es folgten kurz darauf Bexbach, Dudweiler und König.

Gewissermaßen wie die Strahlen in einem Brennglas rückte kürzlich der Volksmusiktag in Neunkirchen anläßlich des 100jährigen Bestehens der dortigen Bergkapelle die gesamten volksmusikalischen Leistungen der Bergkapellen an der Saar nach Inhalt und Umfang für die breiteste Öffentlichkeit ins Licht. Alle 13 Bergkapellen des Reviers, zugleich drei weitere Laienkapellen aus Wiebelskirchen (Gottschalk), Ottweiler (Schmidt)

und St. Wendel (Pfeiffer) waren erschienen, um im Rahmen großangelegter konzertanter Veranstaltungen, einem „Festkonzert“, zwei „Morgenkonzerten“ und einem die Feier abschließenden „Volks-Konzert“, ihre außerordentlichen Leistungen unter Beweis zu stellen. Sie boten Volksmusik in umfassendstem Sinne von der schlichten Volksmelodie über das orchesterbegleitete Chorlied bis zu Ouvertüren und sinfonischen Werken. Ich greife nur als besonders eindrucksvoll die „Bergmannslieder“ von Heinz Brecher heraus. Es entspricht der Einheit des heutigen Kulturwillens, daß nach dem Festzug unter Teilnahme der verschiedenen Gliederungen der Partei die Fachschaft Volksmusik in einer klärenden und beschwingenden Kundgebung das Bekenntnis zur neuen Musikkultur ablegte. Der Landesleiter der RMK, Richard Hellriegel-Neustadt, kennzeichnete in seinen Glückwunschworten an den Jubelverein die volkserzieherische Verpflichtung gegenüber Jugend und Volk. Der Landschaftsleiter der Fachschaft Volksmusik, Dr. Pfeiler-Ludwigshafen, betonte als Aufgabe der Bergkapellen, „die Ewigkeitswerte der deutschen Musik im Volk lebendig zu erhalten und ins kleinste Dorf zu tragen“.

Wir freuen uns aufrichtig, daß hier Wege gefunden sind, die Bezirke von Kunst- und Volksmusik aus ihrer ständischen Abkapselung zu befreien und schlechthin in der deutschen Musik zu vereinigen. Die Kapellmeister der Bergkapellen, unermüdlich in der Erteilung wohlfeilen Einzel- und Gruppenunterrichts, förderten bereits durch ihre sachkundige Musikerziehung zahlreiche musikalische Begabungen aus dem Bergmannsdorf bis zur solistischen Reife, sie machten eine Reihe hochwertiger Instrumente im Bergmannshause heimisch und weiteten so den Kreis der von der deutschen Musik aktiv erfaßten Volksgenossen, und je und je bahnten sie auch dem einen oder andern ihrer Musiker den Weg zur Militärkapelle, zur Oper und ins Sinfonieorchester. Wer wollte an diesen verborgenen Kulturleistungen „aus dem Volke für das Volk“ anerkennungslos vorübergehen?

## MUSIKFEST IN REICHENBERG.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Auf Anregung des musikfördernden Professors Hugo Wagner veranstaltete man in der idyllisch gelegenen sudetendeutschen Industriestadt Reichenberg ein eintägiges Musikfest, das nur einheimische Tonsetzer der Vergangenheit und Gegenwart „zu Ton“ kommen ließ. Man hörte in der akustisch dazu vorzüglich geeigneten Erzdekanalkirche die polyphon gediegen durchgeführte „Missa super cara la vita mia“ für sechsstimmig gemischten Chor mit Orgel von Christof Demantius (1567 bis 1643) und ein vom Stadtorganisten Anton Keil wohlregistriert vorgetragenes Orgelwerk „Vorspiel“, Thema mit Variationen und einer Fuge von Josef Proksch (1794—1864), das ebenfalls von echtem Musikantentum erfüllt war. Von dem seit vielen Jahren in Wien wirkenden Altmeister Kamillo Horn (geb. 1860) gelangte das herrliche Streichquintett für drei Violinen, Viola und Cello op. 50 — gespielt vom Reichenberger Theaterquintett — zum Vortrage, das hohen Genuß auslöste. Des weiteren führte man von dem gleichen Komponisten die 2. — sogenannte „Reichenberger“-Symphonie auf, die ebenfalls hohe künstlerische Berufung in sich trägt und vom Reichenberger Stadttheaterorchester unter der umsichtigen Leitung von GMD Robert Manzer-Karlsbad wirkungsvoll vermittelt wurde. Kamillo Horn ist eine in sich gekehrte Natur, die im Ringen nach Wahrheit und Vollendung starken Impuls verrät. Ganz prächtig sang die Reichenberger Altistin Lilly Jaksch einen wirkungsvoll aufgebauten Liederkreis „Saat und Ernte“ von Edmund Nick (geb. 1891), dem durch sein „Kleines Hofkonzert“ bekannt gewordenen Tondichter und der Männerchor mit Orchester „Das Geheimnis Sankt Michaels“, ein Werk von zündender Innenkraft. Eine romantisch beeinflußte Violinromanze von Ferdinand Gerhardt (1848—1937) bekundete in ihrer Art rechten Sinn für Klangschönheit und manuelle Beherrschung des Soloinstrumentes und verfehlte durch das ausdrucksvolle Spiel des Konzertmeisters Fritz Ort keinesfalls ihre Absicht, zu erfreuen. Als Sechsten im Komponistenreigen lernte man Hansmaria Dombrowski (geb. 1897), einen Pfitznerschüler, kennen, von dem man eine geschickt angelegte „Suite“ aus dem Zauberspiel „Prinz Rosenrot“ für Kammerorchester mit Klavier (Gertrude Kubanek) und eine von religiöser Überzeugung getragene „Herrgottskantate“ für Sopran, Bariton, Sprechstimme, gemischten Chor und Orchester hörte, die in ihrer Struktur persönliche Eigenart trägt. Hierbei stand Prof. Eduard Proksch, der schon früher bei den Nick-Liedern als feinsinniger Klavierbegleiter hervorgetreten war, als temperamentvoller Orchesterleiter am Werk. Die Uraufführung „Das Geheimnis Sankt Michaels“ von Nick, das in Bälde von zahlreichen Männerchören gesungen werden dürfte, leitete mit Umsicht und Hingabe Hugo Jurisch.

Von den übrigen um das Gelingen des Reichenberger Musikfestes verdienten Mitwirkenden seien erwähnt die kultiviert klingende und tragende Sopranstimme von Grete Rieger-Miksch, der lyrisch biegsame Bariton von Josef Pilz und die geistvoll durchdrungene Sprechstimme von Grete Haensel. Wohlausgeglichen im Zusammenspiel war auch das Streichquintett (Fritz Ort, Hans Pfreimer, Reinhold Ilchmann, Heinz Röhrl und Hans Kubanek). Die mitwirkenden Chöre wurden gestellt vom Reichenberger Männergesangverein, vom MGV „Lyra“, von Mitgliedern des „Sudetendeutschen Sängerbundes“, vom Lehrer-

gesangverein „Silcher“ und vom Frauengesangverein „Cäcilia“.

Die Reichenberger Jugendgruppen in „Lied, Tanz und Brauchtum der Heimat“ leitete mit viel Geschick und Anschaulichkeit Prof. Walter Sturm. Die dabei gesungenen Volkslieder waren von Emil Kühnel sinnfällig bearbeitet.

Im Rahmen des Reichenberger Musikfestes war zugleich die Hauptversammlung des „Kamillo Horn-Bundes der Sudetendeutschen“ eingegliedert, die unter Anwesenheit des Altmeisters Kamillo Horn zahlreiche Mitglieder und Freunde dieses Bundes zusammenführte und einen erfreulichen Rechenschaftsbericht über die musikkulturelle Tätigkeit seines Wirkens ablegte.

Allen am Werk mit Hingabe Beteiligten wurde wohlverdienter begeisterter Beifall gespendet, sodaß das Reichenberger Musikfest als Bekenntnis heimischen Kunstschaffens den Willen in die gelungene Tat umsetzte und damit vollen Erfolg errang.

## HÖFISCHE FESTMUSIK IM SCHLOSS ZU SCHLEISSHEIM.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Im altbayerischen Volkstum ist von jeher eine Doppelbegabung beheimatet gewesen: die plastische und die musikalische. Beide scheinen sich gegenseitig zu bedingen. Was sich unseren Blicken etwa im Stadtbilde Münchens und seiner Umgebung als Linie, Form und Farbe darbietet, verlangt geradezu nach der schwesterlichen Ergänzung durch den Zauber des Klanges. Es ist das barocke Element der Vielfalt und Allseitigkeit, das zugleich zur ursprünglichen inneren Einheit aller Künste, zu deren gemeinsamem Urquell wieder zurückleitet. Der Altbayer lebt mit dem Ohre wie mit dem Auge. Beide dienen seinem lebenzugewandten Wesen gleichermaßen zur Sinnes- und Geisteserfassung von Schönheit und Fülle dieser Welt.

Wir besitzen nun freilich eine ganze Anzahl von Stätten und Plätzen, die voll heimlicher Musik stecken und bei denen es einzig des Anrufes bedarf, die schlummernden Geister zu wecken. Daß dies in den letzten Jahren in mannigfacher Weise geschehen, hat Münchens Ruf als einer echt süddeutschen Musikstadt neuen Ruhm und Glanz verliehen. Schon möchte man, als einen bezeichnenden Teil der Münchener Musikpflege sie nicht mehr missen, die nächtlichen Serenaden im Brunnenhofe, die morgendlichen Turmmusiken im Kaiserhofe der Residenz. Musik, die in natürlicher Entfaltung aus dem Bann- und Stimmungskreis der baulichen Umgebung hervorblüht und mit dieser in der unmittelbaren Nachbarschaft der geistigen und empfindungsmäßigen Wahlverwandtschaft lebt!

Unweit Münchens und von hier aus leicht erreichbar, entragt der weiten Hochebene das majestätische Schloß des Türkenüberwinders Max Emanuel, eine Meisterschöpfung der Baukünstler Zuccali und Effner. Mit seiner bekannten Bildersammlung ist dieses Schloß bereits seit langem Sitz und Hort der Kunst gewesen, und mancher, der hier zu einem Galeriebesuch weilte, mag dabei das Gefühl gewonnen haben, wie sehr zugleich diese Räume nach Musik, nach der notwendigen Wiederkehr dessen, was dereinst ihr selbstverständliches Eigen gewesen, verlangten. Solcher Sehnsucht ist nunmehr Erfüllung geworden.

Der jüngstvergangene Festsommer hat uns, unter großzügiger Förderung durch das Städtische Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung, die Schleißheimer Schloßkonzerte geschenkt. Die Musik kam dabei nicht, wie das heute so oft der Fall ist, in bequemer Weise zu uns; man mußte schon zu ihr kommen, um dann jedoch in wahrhaft fürstlicher Weise bei ihr in den kerzendurchflammten Räumen zu Gaste zu sein. Kunst und Natur, Raum und Ton verschmolzen zu beglückender Einheit. Dazu war die Grunderfordernis, daß kein falscher Laut, keinerlei Stildissonanz diese Harmonie störe. So konnte hier einzig Musik erklingen, die mit der Umgebung in unmittelbarer Beziehung lebte und ein gegenseitiges Erschließen gestattete. Dieses Ziel zu erreichen, hätte man die Ausgestaltung der Vortragsfolgen sowie deren musikalische Leitung keinen berufeneren Händen anvertrauen können als denen von Christian Döbereiner und August Schmid-Lindner. Beide Vollblutmusikanten, im altbayerischen Volkstum blutmäßig verwurzelt, der vorklassischen und klassischen Musik nicht nur als Kenner, vielmehr als Ausführende und wahrhaft Liebende verbunden, beide zugleich verkörpertes Stilgewissen.

Es gab Programme, wie sie sich wohl jeder hier zu hören wünschte: „Musik am Hofe Max Emanuels“ mit Werken von Rupert Ignatius Mayr, E. F. dall' Abaco und Agostino Steffani, „J. S. Bach als volkstümlicher Hofkompositeur“ oder „Joseph Haydn am Hofe des Fürsten Esterhazy“. Kammermusik und Sinfonie (Haydns „Abschiedssinfonie“, Mozarts „Jupitersinfonie“) wechselten mit Schöpfungen der vokalen Kunst wie Bachs Kantate „Mer han en neue Oberkeet“, Haydns Monodrama „Ariadne auf Naxos“ oder einer Arie aus Steffanis „Niobe“. Viola da Gamba, Baryton und Cembalo kamen in instrumentalen Solis zu Ehren. Namhafte Münchener Künstler hatten sich unter der Führung der beiden musikalischen Leiter zu feinfühlig und beschwingt musizierenden Spielgruppen zusammengefunden. So konnte mit dem beglückenden künstlerischen Gelingen auch der nachhaltige äußere Erfolg nicht ausbleiben. Die Schleißheimer Schloßkonzerte werden fortan einen wesentlichen Bestandteil unseres Münchener Festsommers bilden.

## EINE INTERNATIONALE ARBEITSTAGUNG FÜR MUSIKERZIEHUNG UND HEILPÄDAGOGIK IN DER SCHWEIZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Im Einvernehmen mit dem Schweizerischen Musikpädagogischen Verband (Präsident: Prof. Dr. E.-A. Cherbuliez) und dem Heilpädagogischen Seminar der Universität Zürich hielt die Gesellschaft für Musikerziehung (Sitz Prag) in Zürich, Bern und Basel eine Tagung ab, die ihren Arbeitsplan erstmals auf die Heilkräfte der Musik richtete. Mindersinnige (Taubstumme, Blinde) schwer Erziehbare, Minderbegabte, Gebrechliche und Schwachsinnige waren hauptsächlich Gegenstand des Studiums der Teilnehmer. Nicht ohne Grund wurde die Tagung in die Schweiz verlegt; denn gerade auf deren Boden sind Musik und Rhythmus in vielen Anstalten für solche von der Natur vernachlässigte Kinder und junge Leute zu bevorzugten Bildungsmitteln erhoben worden.

Bedeutende Erfolge hat damit, wie sich die Teilnehmer in der Taubstummenanstalt Zürich-Wollishofen überzeugen konnten, vor allem Fräulein Mimi Scheiblauer aufzuweisen. Es berührte tief, wie sie es verstand, ihre Zöglinge über den Weg des Tastgefühls (des Fühlens der Schallwellen) in ein ihnen sonst verschlossenes Gebiet zu geleiten und ihre Freude an solchen Entdeckungsreisen zu wecken. Melodik und Harmonik müssen Mindersinnigen dieser Art natürlich unbekannte Bezirke bleiben, aber die Rhythmik und die allgemeine Höhenlage — ob hohe, mittlere oder tiefe —, ja auch der Grundcharakter eines Musikstückes sind ihnen ziemlich gut zugänglich. Wie bei Gebrechlichen durch rhythmische Übungen Hemmungen aufgehoben, bei Minderbegabten dadurch eine raschere geistige Zusammenfassung bewirkt wird, wie gut Bewegungsübungen an geistig leichter Erkrankten erprobt werden können, welche Bedeutung der Tonkunst im Leben der Blinden zukommt — über solche und andere Tatsachen wurden die Teilnehmer bei ihren Besuchen in anderen Anstalten Schweizer Städte durch praktische Vorführungen, die eine beträchtliche Anzahl Vorträge ergänzten, belehrt.

Die musikalisch-rhythmische Erziehung von Mindersinnigen entbehrt vorläufig noch der sicheren Grundlage einer allgemeinen Methodik. Bestimmte Lehrpläne sind daher noch nicht vorhanden, und jeder Lehrende ist vorläufig darauf angewiesen, sich durch gefühlsmäßige Versuche eine Erfahrungsgrundlage zu schaffen, worauf einmal ein feststehendes Lehrgebäude errichtet werden kann. Kein Wunder, daß bei den Aussprachen dieser Tagung die Meinungen über die Unterrichtsweise gelegentlich sehr auseinander gingen. Aber schon heute ist es sicher, daß die Musik- und Bewegungsübungen gerade auch dem anormalen Zögling zu einer Quelle der Freude und der Beglückung werden können.

## V. INTERNATIONALES MUSIKFEST IN VENEDIG.

Von Siegfried Kallenberg, München.

In der Woche vom 5.—13. September fand in Venedig in den erwählt schönen Räumen des Teatro Fenice und des Palazzo Giustiniani das VI. internationale Musikfest statt. Die Mehrzahl der zu Wort gekommenen Autoren waren italienische Tonsetzer, Deutschland war mit Paul Hindemith und Wilhelm Fortner vertreten. Ein besonders schöner Abend, ein concerto retrospettivo, vermittelte unter der Leitung des römischen Dirigenten Molinari Werke von Busoni, Ravel, Respighi, Stravinski. Man hatte also reichlich Gelegenheit, Vergleiche zu ziehen, wie überhaupt Betrachtungen über das tonsetzerische Wirken unserer Zeit anzustellen, die in ihrem Gesamtresultat gewiß positiv ausfallen, sofern man davon absieht, die Musik als seelisches Erlebnis, als eine aus innerstem Mitteilungsdrang zur visionären Form vordringende Arbeit zu empfinden.

In den Orchester- wie Kammermusikwerken von Casella, Rosati, Desderi, Piloti, Ghedini, Tommasini, Salviucci, Bianchi, Frazzi, Masetti, Tocchi, Loaldi und Martinuzzi, sowie den anderssprachlichen Komponisten Slavenski, Ibert, Martinu, Beck, Koh und Isukube (Japan), Poulence, Szalowski, Piyper, Golestan, Honegger und Walton trat ein fast allen Tondichtern gemeinsamer Zug auf: das Auszusprechende im Sinne einer Art Oberflächenkunst zu geben und es intellektuellerweise als eine Angelegenheit des konstruktiven Denkens zu betrachten. So erschien in allen Fällen das rein technische Können außer aller Frage. Ja, man war oft überrascht von der kultivierten Vielfalt des Klangs, der Rhythmik, auch der Form, die beinahe jedes Werk vorzüglich auch der italienischen Schule auszeichnete. Zu diesem bestechenden Äußern in der Augenblickswirkung trug allerdings nicht wenig die vollendet schöne Wiedergabe bei, die allerersten Kräften anvertraut war. Das Orchester des Teatro Felice, seine Dirigenten wie auch die Solisten — wir nennen als solche D. Mitsopalos, N. Sanzogno, La rosa Parodi, J. Brinkmann (Klavier), A. Reali (Bariton), Sara Ungaro (Sopran), G. Vivanti (Sopran), P. Bernac (Tenor), Clelia A. Gatti (Harfe), A. Abussi (Violine), F. Miotto (Klarinette), G. Favaretto (Klavier), Ph. Dusch und G. U. Carmignani (Klavier), F. Riddle (Violine) und C. Tagliabue (Bariton) wußten den Werken das Letzte an Disziplíniertheit des Vortrags, an geistiger Deutung und an Tonschönheit abzuringen.

Als künstlerische Krönung aller Aufführungen empfand man das oben erwähnte concerto retro-

spettivo. Busoni war mit zwei Orchesterstudien zu seiner Faustoper vertreten. In Respighis „Le Fontane di Roma" und Ravels „Dafni e Cloe" erlebte man die letzte und schönste Erfüllung des musikalischen Impressionismus, und selbst Strawinskis „Le sacre Du Printemps" zeigte trotz seiner kühlasketischen Haltung, wie das „L'art pour l'art" eben doch nur durch den Urtrieb im Musikgefühl überwunden werden kann.

Einen letzten schönen Eindruck empfing man von einem Nachmittag im Park der Villa reale di Strá, der Darbietungen des Balletts der römischen Oper gewidmet war. Zur Aufführung und choreographischen Darstellung gelangten tänzerische Werke alt-venezianischer Tonmeister, anmutvoll verkörpert in Kostümen und Bewegungsformen des 16. Jahrhunderts.

## OPERNFESTSPIELE IN VERONA.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Man würde dem „italienischen Bayreuth" — so hat man Verona mit einiger dichterischer Freiheit genannt — einige eigene ausdrücklich dafür geschaffene Festspielopern gönnen, wie sie das „Haus auf dem grünen Hügel" im Parsifal und im Ring-Zyklus besitzt. Da aber Italien seit Verdis und Puccinis Tode der Persönlichkeit eines ganz großen Operntondichters ermangelt, müssen sich die künstlerisch Verantwortlichen in der Weltliteratur der Schaffensgattung nach Werken umsehen, die sich für die Arena eignen. Ihre Zahl ist nicht gerade groß; denn wenn man ganz streng sichten wollte, dürften für den mächtigen Marmorbau nur Opern von kraftvoller Dramatik, starker Chor- und Orchesterentfaltung und einem süd- und morgenländischen Bühnenrahmen erhabenster Architektonik berücksichtigt werden. Nicht am Platze erscheint dagegen vor allem jedes intime Theater. (Über solche Erwägungen hat sich die Leitung früher und auch heuer gelegentlich hinweggesetzt; man hört allerdings, daß sie dabei auch schon gewissen Wünschen von oben habe nachgeben müssen.) Wie wäre es, wenn man alljährlich neben sonstigen geeigneten Werken in glanzvollster Aufmachung „Aida" aufführte, diese also zu einer Art Veroneser Festspiel erhöbe? Es gibt ja keine zweite Oper, die sich so gut in den Rahmen fügte; außerdem würde dieses geliebteste Werk der italienischen Musikbühne bei mehrfacher Wiedergabe immer eine sichere Gewähr für einen günstigen Kassenabschluß bieten. Bei seiner letzten vorjährigen Wiedergabe mußten sogar die Marmoremporen hinter der Szene freigegeben werden, so daß dem Vernehmen nach nicht weniger als 40 000 Zuhörer anwesend waren!

Stilistisch kaum weniger gut paßt sich des gleichen Tondichters Jugendoper „Nabucco" (Nebukadnezar), womit die heurigen Spiele eröffnet wurden, in die Muschel der Arena ein. Auf der begrenzten Bühne auch großer geschlossener Theater können die Volksszenen, obgleich sie von Haus aus dafür gedacht sind, nun einmal nicht so stark zur Geltung kommen wie in der herrlichen Weite und Tiefe des Amphitheaters von Verona, und es würde wohl auch schwer halten, in einer geschlossenen Schauburg für ein so stark besetztes Orchester, wie es die auf der Bühne stehenden Menschenmassen bedingen — rund 150 Musiker —, den nötigen Raum zu schaffen.

Verdi errang mit „Nabucco", einer ausgesprochenen großen Choroper, seinen ersten bedeutenden und nachhaltigen Erfolg und begründete durch die Uraufführung des Werkes, die im Jahre 1842 in der Mailänder Scala stattfand, überhaupt seine Stellung in der Musikgeschichte. Für die meisten Zuhörer wird die Oper, die schon den musikantischen Atem des mittleren Verdi verströmt, eine wertvolle Bekanntschaft, eine willkommene Ergänzung zum Bilde des Meisters bedeutet haben, nicht zuletzt auch für die italienischen; denn sogar in ihrem Heimatlande steht sie nur noch selten auf dem Spielplan. Die Leiter der Wiedergabe, der gegenwärtig an der Mailänder Scala wirkende mitreißende Maestro Franco Capuana und der umsichtige Spielwart Mario Frigerio, brachten das Werk in Aschieris großflächigen Dekorationen so glänzend und so wuchtig heraus, wie es von Verdi durchfühlt worden ist. Fast durchweg hervorragend die Besetzung der Gesangsrollen mit Tagliabue (Nabucco), der Stignani (Königstochter Fenena), der Jacobo (Abigail) und Pasero (Oberpriester). Der eingänglichste und harmonisch gesättigtste Chor „Va pensiero . . ." mußte bei der ersten Aufführung — und wohl bei allen folgenden — wiederholt werden. Sie fand in Gegenwart des Propagandaministers Alfieri statt, war aber wegen eines starken Gewitters, das einige Stunden vorher stattgefunden hatte, leider nur mäßig besucht. Man kann sich den Jubel der Tausende vorstellen, die auf dem Platze und an den Toren der Arena standen, um etwa ein Chor- oder Orchesterfortissimo aufzufangen, als der Minister nach dem ersten Akte die Eingänge zum allgemeinen Eintritt öffnen ließ.

Das andere große Erlebnis dieser Tage war die Erstaufführung des „Tannhäuser". Versteht sich, daß sich diese romantische Oper stilistisch nicht so ungezwungen einfügt wie Verdis Werk, aber wenigstens auf den „höfischen" Anteil der Bühnenbauten und auf die festlichen Musikpartien trifft dies zu. Man sollte überdies mit seinen Ansprüchen auf Stilangleichung bei Freilichttheatern doch nicht zu weit gehen, vielmehr gerade in der Welt des Scheins dem Einbildungsvermögen auch etwas zu tun geben. Aschieri hatte für die Darstellung wieder den eindrucksvollen Rahmen geschaffen. Am Dirigentenpulte stand der begabte Veroneser Sergio Failoni, der seit Jahren in Budapest wirkt; das Bühnengeschehen überwachte Gustav Olah, der,

ebenfalls aus Budapest kommend, in Italien mit Recht als tüchtiger Gastspielleiter gilt. Die stärksten gesanglichen Eindrücke erhielt man von Eyvind Laholm (Berlin), dessen leichter beseelter Tenor die Zuhörer wiederholt zu warmem Beifall vor offener Szene hinriß, dann von Ella de Nemethy (Venus, Budapest), deren Leidenschaftlichkeit die Schönheit der Stimmbehandlung niemals beeinträchtigt. Gern lauschte man auch dem wohllautenden Sopran Gabriella Gattis (Elisabeth), dem stimmgewaltigen Wolfram Bargiolis, dem würdigen Landgrafen Barontis und dem taufrischen Hirtengesang der Schweizerin Nelly Burkhard.

Von den anderen beiden Opern des heurigen Spielplans — der „Favoritin" von Donizetti und der „Bohème" — konnten wir nur die zweite hören. Sie gehört natürlich zu den Stücken, die in geschlossenen Theatern besser als in der ungeheuren Veroneser Schauburg am Platze sind. Die vollendetste Leistung bot hier Mafalda Favero als Mimi; Giuseppe Lugo (Rudolph) vermag sich zwar nicht mit dem besten heutigen Tenor Italiens zu messen, führte aber seine Aufgabe auch gesanglich sehr wacker durch. Die musikalische und die szenische Leitung war wieder Capuana und Frigerio anvertraut; Aschieri hatte den rechten Stil für anheimelnde Bühnenbilder gefunden.

Wie schon angedeutet, war das Wetter in diesen letzten Julitagen bis zu Ende der Spiele den Aufführungen nicht immer gewogen. Bei der letzten Bohème-Wiedergabe zerstörte sogar ein plötzlicher Sturmwind die Bühnenbauten. Das sind aber in Verona seltene Ausnahmefälle; sie werden die opernbegeisterten Italiener nicht einschüchtern, und bei deren Lieblingswerken wird das Marmorhaus im nächsten Jahre wieder genau so voll besetzt sein wie in den letzten Jahren.

## SCHLOSS-KONZERTE IN WALDENBURG.

Von Heinz Beyer, Chemnitz.

Als sich der „Fürstlich Schönburg-Waldenburgsche Familienverein" vor einigen Jahren entschloß, im Blauen Saale des sächsischen Schlosses Waldenburg an der Mulde öffentliche Konzerte stattfinden zu lassen, glaubte er zunächst nicht, diese regelmäßig und in kürzeren Zeitabständen durchführen zu können. Inzwischen hat aber der außerordentlich starke Besuch der Veranstaltungen bewiesen, daß es durchaus möglich ist, diese Konzerte innerhalb kürzerer Zeiträume anzusetzen, umsomehr, als regelmäßig die bekanntesten Solisten zu Gehör kommen und die Darbietungen längst über einen lokalen Rahmen hinausgewachsen sind. Dieser ungewöhnliche Erfolg rechtfertigte in diesem Jahre sogar ein dreitägiges Musikfest, das vorwiegend von Dresdner Künstlern bestritten wurde. In einem Violin-Sonatenabend boten zwei so bewährte Meister wie Willibald Roth und Karl Weiß Werke von Mark Lothar, W. A. Mozart und Othmar Schoeck. Karl Weiß selbst kam an Stelle des leider verhinderten Prof. Walther Bachmann außerdem mit einem eigenen Klavierabend zur Geltung, in dessen Rahmen er mit gewohnter Meisterschaft J. S. Bachs „Chromatische Phantasie und Fuge", Mozarts „Sonate C-dur" und Brahms „Sonate fis-moll" zur Aufführung brachte. Damit konnte er erneut bestätigen, daß er zu den begabtesten und hoffnungsvollsten Pianisten der Gegenwart gehört. Der dritte Abend des Musikfestes war Werken von Meistern des 18. Jahrhunderts (Giuseppe Tartini und G. F. Händel) und den Schöpfungen des in Dresden lebenden Tondichters Dr. Georg Goehler vorbehalten, von dem man außer einem ausgezeichneten „Quartett f-moll" reizvolle „Variationen über ein Thema von Mozart" hörte, zwei Konzertstücke, die dankbaren Beifall fanden. In die Wiedergabe dieser Werke teilten sich ebenfalls beste Dresdner Künstler: Kammervirtuos Theo Bauer, Kammervirtuos Arthur Tröber, Konzertpianist Karl Weiß, die Kammervirtuosen Paul Hammer und Karl Grosch, Prof. Walther Bachmann und Konzertmeister Willibald Roth.

An der Spitze der übrigen diesjährigen Konzerte steht ein Abend, den das rühmlichst bekannte Fritzsche-Quartett (Gustav Fritzsche, Günther Weigmann, Heinrich Probst und Volkmar Kohlschütter) mit seinem reifen Können bestritt. Selten wurde Haydns „Streichquartett op. 76, Nr. 4 in B-dur", Beethovens „Streichquartett op. 131 cis-moll" und Schumanns „Streichquartett op. 41, Nr. 3 in A-dur" in einer solch vollendeten Weise dargeboten als es hier im stimmungsvollen Saale des Waldenburger Schlosses geschah. Einen erfreulichen Widerhall hat weiterhin auch ein Abend der Sächsischen Staatskapelle, Dresden, zu verzeichnen gehabt, an dem die Mitglieder Willibald Roth, Bruno Knauer, Friedrich Franke, Gerhard Riedel und Rudolf Krutina mitwirkten und in höchster Vollendung Bruckners „Quintett F-dur", Mozarts „Eine kleine Nachtmusik" und Brahms' „Quintett Nr. 2, op. 111, G-dur" aufführten. Schließlich sei auch noch ein Trio-Abend lobend verzeichnet, der eine Reihe Trios von Mozart, Volkmann und Tschaikowsky brachte, mit deren Wiedergabe Elisabeth Bauer-Thomas (Klavier), Kammervirtuos Theo Bauer und Kammermusiker Karl Grosch (Violine bezw. Violoncello) schönste künstlerische Leistungen zeigten.

Zusammenfassend darf deshalb festgestellt werden, daß die Konzerte des „Fürstlich Schönburg-Waldenburg'schen Familienvereins" heute durchaus einen führenden Platz im deutschen Konzertleben beanspruchen können, zumal sie sich stets durch eine sorgfältige Programmgestaltung und durch bestes Können anerkannter deutscher Solisten auszeichnen.

# KONZERT UND OPER

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 6. Juli: Max Reger: Toccata d-moll und Fuge D-dur f. Orgel Op. 59 Nr. 5 und 6, Romanze Op 80 Nr. 8 für Orgel, Scherzo Op. 80 Nr. 7 für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Christian Lahusen: „Abendlied" für vierst. Chor. — Max Reger: „Abendgang im Lenz" für vierst. Knabenchor Op. 111 b Nr. 2. — Walter Rein: „Das Werk ist aus" für vierst. Männerchor. — Johannes Brahms: „Darthulas Grabesgesang" für sechsst. Chor Op. 42 Nr. 3. — Zoltan Kodaly: „Die Alten" (Sandor Weöres) für gem. Chor. — Max Reger: „Ich liege und schlafe" Op. 110.

Mittwoch, 17. August: Joh. Seb. Bach: Fantasie G-dur für Orgel und Canzona d-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Armin Knab: „Wach auf, du deutsches Land" (1561), nach dem Satz von Johann Walther für vierst. Chor. — Waldemar von Baußnern: „Deutschland! Heil'ger Name!" Hymne für vierst. Chor (Hoffmann von Fallersleben). — Eberhard Wenzel: „Arbeiten und werben muß der Mensch" (Jakob Böhme). — Johannes Brahms: „Feiger Gedanken, bängliches Schwanken" (Goethe) Op. 93 a 6. — Peter Cornelius: „An den Sturmwind" (Fr. Rückert) für zwei Chöre Op. 11 Nr. 2.

Mittwoch, 24. Aug.: Girolamo Frescobaldi: Toccata XII für Orgel, Capriccio - Pastorale für Orgel und Canzona V für Orgel (vorgetr. v. Friedr. Röhr). — Monari di Bologna: Elevazione für Orgel. — Domenico Zipoli: Canzona für Orgel. — Felice Anerio: Motette zu vier Stimmen „Christus factus est". — G. P. da Palestrina: Motette zu vier Stimmen „O crux ave". — Tomas Luis de Victoria: Motette zu vier Stimmen „Caligaverunt". — Hieronymus Gregor Lange: Zwei Motetten zu vier Stimmen: „O vos omnes" und „Vae, misero mihi".

Mittwoch, 31. August: Joh. Seb. Bach: Concerto Nr. II a-moll für Orgel (nach Antonio Vivaldi); Choralvorspiel für Orgel über „Wo soll ich fliehen hin" (vorgetr. von Friedrich Röhr); Motette für zwei vierst. Chöre „Komm, Jesu, komm".

Mittwoch, 7. September: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll für Orgel, Choralvorspiel für Orgel über „Allein Gott in der Höh sei Ehr", Bicinum / Canto fermo in Tenore / Fuga (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Joh. Seb. Bach: Motette für zwei vierst. Chöre „Singet dem Herrn ein neues Lied".

BAD MERGENTHEIM. Durch einen Vertrag mit der Stadt Göttingen wurde für die Hauptkurzeit 1938 das dortige städtische Orchester in seiner Gesamtheit als Kurorchester für Bad Mergentheim übernommen, ein Vorgang, der neben organisatorischen Vorzügen dem Dirigenten, Dr. Julius Maurer, Frankfurt a. M., erlaubte, sich nicht nur ein spielsicheres, sondern auch geschmeidiges, weitgehenden Aufgaben gewachsenes Instrument zu schaffen. Im Bestreben, neben den üblichen Kurmusiken für die zahlreichen Sonderkonzerte statt der erfolgsicheren Allerweltsspielfolgen dem musikalischen Kreislauf frisches Blut zuzuführen, kam Dr. Maurer eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen Literatur zugute. So war es kein Wunder, daß sich zahlenmäßig die Werke lebender Komponisten und die der Klassiker die Wage hielten. Wenn wir aus jenen die stimmungsvolle „Kurische Suite" von O. Besch, W. Rehbergs „Sinfonischen Marsch", dem der Komponist ein virtuoser Vermittler war, die schillernden „Orientalischen Skizzen" von Hermann Zilcher, den bekannten „Flagellantenzug" von K. Bleyle und die dem Hörer manche harte Nuß vorsetzende „Landsknechtskantate" von E. Anders anführen, so nur, um die Vielseitigkeit und Farbigkeit der Auswahl anzudeuten. Eine gleißende Wiedergabe von M. Ravels „Bolero" stand auf gleicher Linie. Mit besonderem Dank seitens der stets sehr musikfreudigen Kurgäste wurden das im Aufbau und an musikalischen Feinheiten reiche Dreigestirn von Mozarts großen Symphonien und Beethovens geistvoll ausgelegte Siebente Symphonie aufgenommen. Richard Wagner-Abende im wundervollen Kurpark und Serenaden im Hof des Deutschordensschlosses erfreuten sich großer Beliebtheit. Von den Solisten wurden Richard und Maria Trunk in einem mit eigenen Liedern und Orchesterwerken durchwirkten Abend viel gefeiert. Beim alljährlichen Beethovenfest bestrickte Willi Stech, Berlin, mit einer lebendigen Wiedergabe des Es-dur-Konzerts und das Frankfurter Lenzewski-Quartett durch Vornehmheit und Wohlklang. Mit seinem gepflegten Bariton stellte sich Alfred Driffen, Berlin, in den Dienst der oben erwähnten Landsknechtskantate. Als Solist sehr geschätzt durch Vielseitigkeit und Arbeitskraft war KM Karl Gehr. Durch seine Berufung nach Bayreuth konnte sein Nachfolger, KM Karl Schuster, ein technisch und stilistisch wohlbewanderter Geiger, u. a. mit dem Violinkonzert von E. von Dohnanyi einen beachtlichen Erfolg erringen. KM W. Bage, der einen wesentlichen Teil der Kurmusiken leitete, fand ebenfalls viel Anerkennung. Das Orchester hatte auch die Gastspiele des meist mit Operetten aufwartenden Würzburger Stadt-

theaters zu betreuen. In eigenen Abenden ernteten Peter Anders, München, und Willi Domgraf-Faßbender nachhaltige Erfolge. Daraus erhellt, daß die Musik im Kurleben von Bad Mergentheim wieder eine sehr erfreuliche Stellung einnahm.

Hugo Pfannkuch.

BADEN-BADEN. In der Sommerspielzeit gestaltet sich unser Musikleben etwas anders, wie in den ernsten Winterkonzerten, da das Symphonie- und Kurorchester mit Rücksicht auf die in- und ausländischen Kurgäste der heiteren Muse einen breiteren Raum einräumen muß. Jedoch waren einige ereignisreiche große Konzerte eingelegt, so zu Ehren des deutsch-französischen Kongresses ein Festkonzert mit Werken von Albert Roussel, Sinfonie in g-moll viersätzig. Sie zeigt hinsichtlich Thematik, Linienführung und Aufbau bewußte Anknüpfung an ältere Stilprinzipien, die sich am weitesten von Strauß und Wagner entfernen. Seine dreisätzige Sinfonietta für Streichorchester ist hingegen ein virtuos kontrapunktisch geschriebenes Werk, das die Grenzen der Tonalität streift, jedoch klangfroh und von einer sinnlichen, wenn auch herben Melodik ist. Es folgte Ravels viel besprochener Bolero als artistische Höchstleistung unseres Dirigenten Gotth. E. Lessing und seines Orchesters. Die berühmte französische Pianistin Magda Tagliaferro spielte Schumanns a-moll Konzert. Sie ist mehr Dramatikerin als Lyrikerin, mehr Graphikerin als Koloristin, bei bewundernswerter Beherrschung des Technischen. Ein weiterer Festabend war Beethoven gewidmet: Egmontouvertüre, Eroica, und Walter Gieseking interpretierte am Flügel das Es-dur-Konzert in gewohnter Meisterschaft. In würdiger Weise wurde Richard Wagner zu seinem 125. Geburtstag geehrt. Lessing ließ die Hörer Ausschnitte aus seinen Werken in priesterlicher Betreuung erleben. Von jungen Komponisten hörte man von H. W. Sachse Debussyvariationen. Die Variationen auf ein Baßthema zeigen Sachse als feinfühligen Lyriker, der in den verschiedenen Abwandlungen des Themas in Schichtung und Farben Reger nahekommt. Rhythmische Frische und lyrischer Schmelz schaffen überraschende Kontraste. Auch des Belgiers Poot Allegro Symphonique (im Internationalen Musikfest aus der Taufe gehoben) überraschte wieder durch seine ungestüme gedrängte Ausdruckskraft. Die Pariser Sängerknaben bestritten einen Abend mit kirchlichen und weltlichen Gesängen. Konzertmeister Kiskemper spielte in einem Symphoniekonzert mit Werken von Mozart und Strauß das Konzert für Violine und Orchester von Othmar Schoeck. Das dreisätzige Werk hat eine lyrische Stimmungsgrundlage. Es ist ein Fantasiestück, das dem Solisten Gelegenheit zu schöner Kantilene gibt. Man erfreute sich an Kiskempers geläuterter, persönlich entwickelter geigerischer Meisterschaft. In einem anderen Symphoniekonzert mit Werken von Haydn und Beethoven erspielte sich die junge Rastätter Pianistin Mechtild Hatz einen beachtlichen Erfolg. Domgraf-Faßbender gab einen erfolgreichen Liederabend. Starken Beifall fand unter Chormeister Fritz Kölble und den Aurelianern eine Wiedergabe der „Jahreszeiten" von Haydn mit Prof. Willy, Hedwig Cantz und Anton Knoll als gefeierte Solisten. Es war eine chorische und solistische Leistung von seltener Geschlossenheit und Einheitlichkeit. In einem weiteren Chorkonzert sämtlicher hiesiger vereinigter Chöre unter Kölble fand auch eine Uraufführung einer Komposition von Fritz Kölble statt, die Beachtung verdient: „Vaterland, wir schwören Dir", Kantate für Männerchor, Knabenchor, Blechbläser und Pauken auf Verse von Hans Völter. Verse, die von Gott, Kampf, Treue, Natur und Vaterland sagen und bekennen. Frage und Antwort, Zwiesprache zwischen Chor und Orchester geben der Kantate Form und Gliederung, die fast nur aus der idealistischen Kraft des Wortes ihren knappen, herben Musikstil erhält. Die Kantate hat ihre Wurzeln in einer ursprünglichen Musikalität, die von einem starken Willen in zuchtvolle Form gebracht wurde.

Die Musikfreunde gaben im Schloß Neuweier, das der Schloßherr freundlichst zur Verfügung gestellt hat, jungen einheimischen Kräften, den Pianisten Liselotte Freystetter, Hans Hochhäusler und der mit einem eigenen Klangreiz begabten Sängerin Anna Lamb Gelegenheit, ihr Können unter Beweis zu stellen, während das Karlsruher Kammerquartett im Schlößchen Favorite den Liebhabern alter Musik mit einem entzückenden Konzert aus der Mozartzeit (Joh. Christ. Bach, Sixt und Mozart) aufwartete.

In der evangelischen Stadtkirche fand ein sehr eindrucksvolles Kirchenkonzert statt, ausgeführt von Rudolf Zartner (Orgel), Nürnberg und der Sopranistin Maria Weiß, Regensburg. Das Programm umfaßte Werke von Johann Seb. Bach über Händel, Walther, Reger zu den lebenden Komponisten Siegfried Walter Müller, Johann Nepomuk David und Fidelio Finke. Zartners große Spielkunst und begnadete Ausdeutungsgabe gab jedem Werk das Seine, an Rhythmus, beseeltem Ausdruck bei zeitgemäßer Registrierung. Mit großer Innigkeit begleitete er die junge Sängerin Maria Weiß, die drei Lieder von Reger besonders schön sang, ferner von Schütz „Ich will den Herren loben" und die Händelsche Arie „Oh hätt ich Jubals Harf" sehr sympathisch mit ihrer gesunden tragenden Stimme, ausgezeichnetem Registerausgleich, guter Aussprache und sauberer Koloratur, sowie schönem weichen Tonansatz, und durchdachtem Vortrag.

Elsa Bauer.

BAYREUTH. Auch in der zweiten Hälfte der Konzertzeit 1937/38 entfaltete Bayreuth ein reges muſikaliſches Leben. Dem Winterhilfswerk galten zwei eindrucksvolle größere Veranſtaltungen, ein Symphoniekonzert des Muſikkorps I. R. 42 (Muſikmeiſter Maas) und ein Konzert der 41. SS-Standarte (M. Ponader). Unter dem Geleitwort „Fröhlich Volk" beſcherte der Liederkranz in Verbindung mit dem Orcheſterverein (Leitung: E. Schmidt), der Lautenſängerin Mela Feuerlein - München, dem Sprecher G. Müller-Aſchaffenburg und einer Tanzgruppe L. Schmidts den Bayreuthern einen Abend mit luſtbeſchwingtem Tanz, Sang und Klang.

Das Leipziger Gewandhaus-Quartett (Profeſſor Wollgandt, W. Schauß, Prof. Herrmann und W. Rebhan) bot in ſtilgebundener Meiſterſchaft erleſene Kunſtgaben von Brahms, Beethoven und Smetana. Wie früher, ſo wurden auch im letzten Konzertwinter die Münchener Philharmoniker unter ihrem geiſt- und temperamentvollen Führer Siegmund von Hausegger jubelnd begrüßt. Sie ließen Webers zündende „Freiſchütz"-Ouvertüre, Mozarts ſonnige Es-dur-Symphonie in kleiner Beſetzung, ſowie Schuberts melodienſelige Symphonie in C-dur in unvergeßlichen Klangbildern erſtehen. Unter Prof. Kittels Stabführung erlebten Joſ. Haydns ewigjunge „Jahreszeiten" durch den Geſellſchaftschor, das Orcheſter des 42 I. R. und drei Nürnberger Solokräfte — Frau Klink-Schneider (Hanne), Heinrich Pflanzl (Simon) und J. Katona (Lukas) eine vollendete oratoriſche Wiedergabe. Barnabas von Géczys Wundergeige und ſeine zu kammermuſikaliſcher Feinkunſt erzogene Kapelle bezauberten Bayreuth durch ein entzückendes Gaſtſpiel.

Unter dem Protektorat von Frau Winifred Wagner gaben Künſtler der Bayreuther Feſtſpiele (Maria Müller, Max Lorenz, Joſ. von Manowarda) das traditionelle Wohltätigkeitskonzert zum Beſten der Künſtlerhilfe, das, von Ida Wüſt mit einem ſinnvollen Vorſpruch bedacht, ſtimmungsreiche Geſänge von R. Strauß, R. Wagner und K. Kittel darbot und zu einem nachhaltigen künſtleriſchen Erlebnis wurde. Einen gleich tiefen Eindruck hinterließ ein hiſtoriſches Konzert: „Muſik um Friedrich den Großen" in dem in verjüngter Barockpracht erſtrahlenden markgräflichen Opernhaus. Die Mitwirkenden, gekleidet in die farbenfrohen Koſtüme der friderizianiſchen Zeit, waren Ilſe Mentzel, ein Kammerſextett des Feſtſpielhauſes — Flötiſt H. Frenz, die Geiger Göbel und Knaak, Bratſchiſt Reitz, Celliſt Rhode und Kontrabaſſiſt Reiter —, Sprecher: A. Petſchke, Fanfarenbläſer des Trompeterkorps des Regensburger Artillerie-Regiments. Werke von A. Scarlatti, Grétry, Joſ. Haydn, Prinzeſſin Amalie von Preußen, Friedrich dem Großen und J. J. Quantz wußten die begeiſterten Künſtler den Herzen der Hörer liebens- und bewundernswert zu deuten. Einen unterhaltſamen KdF-Konzertabend beſtritten das tüchtige Gau-Streichorcheſter (Leitg.: H. Horlbeck und die Geſangsſoliſten Kunigunde Krauß und Karl Aufhauſer. Von Profeſſor Reinhardt feinſinnig am Flügel betreut, ſangen beide in einer gleichen Veranſtaltung erfolgreich Meiſterlieder unſerer Zeit.

Die Bayreuther Tagung der deutſchen Pſychologen feierte die 125. Wiederkehr des Geburtstages R. Wagners, des unentwegten Vorkämpfers deutſchen Raſſenbewußtſeins, durch Wort und Klang. Einleitend boten inſtrumentale Künſtler des Feſtſpielhauſes, dirigiert von Frd. Jung-Berlin, das „Siegfried-Idyll" vollendet dar. Den ſonnigen Abſchluß bildete die wundervolle Wiedergabe des entzückenden „Kinderkatechismus" des Bayreuther Meiſters unter der Mitwirkung von vier trefflichen Soliſtinnen des Feſtſpielchors.

Muſiklehrerin Anna Mann beſchloß ihr 40jähriges Wirken durch ein prächtiges Schülerkonzert. Kammerſänger Rudolf Watzke und KMD Kurt Utz-Wiesbaden veranſtalteten einen erfolgreichen Lieder- und Orgelabend. Die neuerbaute Orgel in der Ordenskirche wurde durch eine ſtimmungsvolle Abendmuſik konzertmäßig eingeweiht. (Geſang: Gerda Kippenberg; Violine: Fritz Beer; Orgel: K. A. von Kotzebue.)

Die Reichswaltung des NS-Lehrerbundes veranlaßte in der Weihehalle des Hauſes der deutſchen Erziehung eine Reihe muſikaliſcher Feierſtunden, ausgeführt von einheimiſchen und auswärtigen künſtleriſchen Kräften. Klaſſiſche, romantiſche und zeitgenöſſiſche Lied- und Inſtrumentalmuſik bedingten eine reiche Vortragsfolge.

Die diesjährige Gaukulturwoche der Bayeriſchen Oſtmark wurde in der Ludwig Siebert-Halle feierlich eröffnet. Bachs heroiſche Orgelfantaſie in c-moll (KM v. Kotzebue) und die pathetiſche „Egmont"-Ouvertüre (Gauorcheſter unter H. Horlbeck) ſchufen die feſtliche Einſtimmung. Gauleiter Fritz Wächtler, der tatkräftige Förderer der ſchöpferiſchen Kräfte unſeres Gaues, gab der Gaukulturwoche eine vierfache Sinndeutung: Sie zeige, daß die Künſtler, Gelehrten und Handwerksmeiſter gleich den Staatsmännern und Feldherren die Geſtalter unſeres nationalen Lebens ſind. Sie beweiſe, daß nur in der Volksgemeinſchaft die wahre Kultur leben kann. Sie bekunde, daß das, was wir mit dem Begriff Kultur verbinden, über das Schaffen Einzelner hinausgeht. Sie bezeuge endlich in der großen Grenzlandfahrt das Bekenntnis von Blut zu Blut. Am gleichen Tage fand ein Feſtkonzert mit Werken oſtmärkiſcher Komponiſten ſtatt, das einen erfreulichen Einblick in das künſtleriſche Schaffen beſonders der

jüngeren Generation gewährte. Gehaltreiche Lieder von Heinrich K. Schmid, gesungen von Frau Neumann-Wich, von Dietrich Amende, vorgetragen von Friedel Wurzbacher, wechselten mit stilvollen Chorbearbeitungen alter Weisen von P. Neumann, die dieser mit seinem geschulten Kulmbacher Madrigalchor darbot. K. A. v. Kotzebue spielte erfolgreich eine eigene Orgelfantasie. Richard Gablers farbenfrohe „Ostmark-Legende" und Karl Schäfers Suite für Violine und Kammerorchester (Solistin: Maria Neuß) fanden warmen Anklang. Das verstärkte Musikkorps des I R. 42 unter Musikmeister Maas wurde zum ausgezeichneten Interpreten zweier Werke von Gluck und der „Vaterländischen Ouvertüre" von Max Reger.

Der Chamberlain-Morgenfeier (Festredner: Jos. Stolzing-Czerny, München) gab Professor Kittel einen festlichen Rahmen durch die eindrucksvolle Darbietung des „Meistersinger"-Vorspiels und des Chors: „Wach' auf!" (Gesellschaftschor und Musikkorps des I R. 42).

Die Erzieherschaft der Bayerischen Ostmark veranstaltete in der Weihehalle des Hauses der deutschen Erziehung eine eigene Kulturfeierstunde mit von hoher Begabung zeugenden Tonschöpfungen der Ostmarkkomponisten Ludwig Zölch, Wilhelm Pfeifer und Hans Lang unter dem Leitgedanken: „Glaube und Sieg". Zölchs prächtige „Festliche Musik für Bläser und Orgel" und seine Liedfolge von „Ehre und Freiheit" für Chor und Orchester standen im Mittelpunkt der Beachtung und des Erfolges. W. Pfeifers Chorwerk „Als Wächter sind wir hergestellt" und Hans Langs „Lieder deutscher Seele" für gemischten Chor reihten sich glücklich in den zielweisenden Ideengang ein. Die Ausführenden, das Musikkorps des I.R. 42, der im Auftrag des Gauleiters Fritz Wächtler durch den Gauwalter des NS-Lehrerbundes, Bezirksschulrat Kellermann-Selb, neugegründete Chor ostmärkischer Erzieher sowie Organist L. Zölch, waren sich der kulturellen Bedeutung der Stunde bewußt und vereinten sich begeistert zu künstlerischen Leistungen. Prof. Albrecht.

BREMEN. (Eröffnung der Opernspielzeit 38/39.) Mit einer Aufführung von Mozarts „Don Giovanni" legte unser neuer Intendant Kurt Gerdes ein Bekenntnis zur Opernkunst ab, wie man es sich nicht schöner und inniger denken kann. Ihm stand als neuer Spielleiter Kurt Ungerer und als Bühnenbildner Paul-Josef Komanns, beide von hervorragend feinem Geschmack, zur Seite. Hier gab es kein Rezitativ, keine Arie, die in den leeren Raum gestellt war; alles fügte sich in Spiel und Szene so natürlich ein, daß man seine helle Freude haben konnte. GMD Becks absolut sicheres Stilgefühl für Mozarts Musik und sein ausgeprägter Klangsinn hoben das Werk in die hohe Sphäre, in die es gehört. Der Beifall war groß. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Die Krönung der musikalischen Darbietungen beim Deutschen Turn- und Sportfest 1938 in Breslau bildete eine Festaufführung von Beethovens IX. Sinfonie in der Jahrhunderthalle. Über 1000 Sänger und Sängerinnen der Breslauer Gemischten Chöre vereint mit dem Chor des Stadttheaters und ungefähr 150 Musiker der Schlesischen Philharmonie und des Großen Orchesters des Reichssenders Breslau wirkten dabei mit. GMD Philipp Wüst, der sich immer mehr als ausgezeichneter Konzertdirigent entpuppt, meisterte mit sicherer Hand den ungeheuren Klangkörper. Nicht minder trug das Solistenquartett mit Helene Fahrni, Gertrud Gottschalk, Peter Anders und Rudolf Watzke zum Erfolg des Abends bei. Leider muß an dieser Stelle gesagt werden, daß die akustischen Qualitäten der Jahrhunderthalle trotz des kürzlich erfolgten Einbaues von Dämpfungsmaterial für musikalische Darbietungen in keiner Weise eine Verbesserung erfahren haben. Vorläufig bedeutet das Musizieren in diesem nunmehr innenarchtitektonisch vorbildlich gestalteten Riesenraum ebenso wenig Freude wie das Zuhören. Lediglich unbegleitetes Orgelspiel und gesprochene Darbietungen können als einigermaßen akustisch möglich bezeichnet werden.

Das neue Spieljahr des Stadttheaters soll im Gegensatz zu dem vergangenen eine ganze Reihe von Erstaufführungen bringen. Als erstes größeres Werk hörten wir die seit vielen Jahren vom Spielplan verschwundene Oper „Mona Lisa" von Max v. Schillings. Eine Glanzleistung vollbrachte die neuverpflichtete Liselott Ammermann (Mona Lisa) sowohl gesanglich als auch darstellerisch: schade nur, daß hinsichtlich der Sprachverständlichkeit so manche Wünsche offen blieben. Franz Hahnenfurth charakterisierte den Francesco ganz vortrefflich, während Carl Erich Ohlaw zwar über einige schöne Töne in der hohen Lage verfügt, dafür aber in der Mittellage jene Weichheit und Schönheit vermissen läßt, die erst einen vollendeten Tenor ausmachen. Der 1. KM Carl Schmidt-Belden leitete das wundervoll spielende Orchester und erfüllte feinfühlig alle Absichten des so früh verstorbenen Komponisten. Daß des öfteren bei hochdramatischen Stellen die Gesangsstimmen manchmal etwas ins Hintertreffen gerieten, lag in der viel zu dicken Instrumentierung des Werkes. Gegen solche Mängel kämpft auch der beste Dirigent vergebens, außer er folgt einem Ausspruch M. v. Schillings', der anläßlich einer Aufführung des gleichen Werks in Breslau dem Orchester den Rat gab: „Meine Herren, lassen Sie die Mittelstimmen ganz weg." Zum Schluß seien noch die schönen Bühnenbilder Prof. Wildermanns erwähnt und die Leistung Erich Kronens als Spielleiter.

Dr. Wilh. Friedrich.

FREIBURG i. B. Die vergangene Opernspielzeit zeichnete sich vor allem dadurch aus, daß zwei Musiker von entschiedener Bedeutung sich geraume Zeit in die Oberleitung der Oper zu teilen hatten: der Scheidende war der geniale Franz Konwitschni, den wir an die Frankfurter Oper abgeben mußten, der Kommende Bruno Vondenhoff, der von Halle zu uns kam. Beide dirigierten hier den Nibelungenring; für Konwitschni war es der Abschied und Ausklang, bei dem er Ovationen von größtem Ausmaße von dem ihn hochverehrenden Publikum entgegennehmen konnte, für Vondenhoff ein Anfang, bei welchem man „von den Hoff"nungen berechtigtster Art auf eine ersprießliche Tätigkeit sprechen darf. Wir haben Glück mit unseren Generalmusikdirektoren; erst Ewald Lindemann (jetzt in Braunschweig), dann Bruno Balzer (jetzt in Düsseldorf) und dann Konwitschni und Vondenhoff. Bei solchen von jugendlichem Enthusiasmus erfüllten Kräften ist es kein Wunder, daß das ihnen unterstellte Institut künstlerisch gehörig Fortschritte macht. So ist denn in dem letzten anderthalb Jahrzehnt technisch und namentlich orchestral ein fortwährender Aufstieg zu verzeichnen gewesen.

Daß in einer Zeit, wo die künstlerischen Auffassungen sich eigentlich immer in einer gewissen Gärung befanden, wo eine Abkehr von den atonalen Marotten einen totalen Umschwung mit sich brachte, so daß bei jugendlichen Geistern sich die fast verzweifelte Frage erheben mußte: wo ist nun der richtige Weg? Gehen wir wieder rückwärts? Was sollen wir, als Kapellmeister, protegieren? — daß in dieser Zeit die Wahl der Neuheiten eine verteufelt kitzliche Frage war und noch ist, das können wir Alten, die diese Sache sozusagen mehr aus der Vogelschau mit ein bißchen Zuschuß von Ironie betrachten, wohl begreifen. Das Eine scheint sich zu bestätigen: von den heutigen Neuheiten hält sich kaum etwas. Keine einzige kommt über ein paar Spielzeiten hinaus. Und dann auch nur äußerst mühsam. So muß denn immer wieder der Blick auf den „Altbewährten" fallen, der Richard Strauß heißt und der auch wirklich noch Neues schafft. Hier in Freiburg hatten wir diese Spielzeit drei Neuaufführungen. Eine Uraufführung: „Die Erzgräber" (Text von Walter Reimer) von Karl Ueter, die entschiedenen Eindruck machte, dann noch der vielgespielte „Schwarze Peter" von Norbert Schultze und „Godiva" von Ludwig Roselius. Gerade an der letztgenannten Oper ist mir dieser künstlerische Zwiespalt, der unsere junge Komponistengeneration innerlich zu durchrütteln scheint, aufgefallen. Halb ist er noch den atonalen Ideen verfallen, wo Kleckserei mit Malerei verwechselt wurde, halb sucht er sich daraus emporzuwinden und durch den Versuch zu einem versöhnlich klingenden Schluß dem Zuhörer die Meinung beizubringen: seht, ich kann auch Melodiker sein. Dabei hat der Mann ein entschieden dramatisches Talent, weiß als Musiker die Situation oft packend zu zeichnen. Daß der Hauptheld, der Graf, der Gemahl der Godiva, ein Charakter ist, wie ihn das Mittelalter wohl kaum kannte, das geht mehr den Dichter Roselius an (er ist nämlich sein eigener Textdichter) als den Musiker. Wie anders packt der englische Dichter Tennysson diese Gestalt an!

So konnte sich diese Oper auch keinen irgendwie dauernden Erfolg erringen, wiewohl der dirigierende Kapellmeister Wilhelm Franzen eine große Sorgfalt auf die mit unnötigen Schwierigkeiten gespickte Partitur verwandt hatte. Überhaupt muß auch den übrigen an der Spitze stehenden Kräften unserer Oper das Lob erteilt werden, daß sie sich ihrer Aufgaben mit großem Fleiß und Geschick annehmen. So im Kapellmeisterfach Carl Ueter und Max Schlager, als Spielleiter Arthur Schneider, Siegmund Matuszewski und Oskar Orth, als technischer Leiter In den Birken (der u. a. einen famosen 2. Akt der „Fledermaus" auf der Drehbühne stellte), als Bühnenmaler Leon Hornecker, als von uns scheidender Ballettmeister Hans Heinz Steinbach, der sich sonderlich in dem hier schon besprochenen Ballett „Landsknechte" von Julius Weismann voll bewährte. Das übrige Repertoire bewegte sich in gewohntem Geleise: viel Wagner (darunter eine hervorragende Aufführung des Parsifal unter Vondenhoff), Lortzing, Verdi, Puccini, Smetana u. a. Auch „Margarethe" von Gounod wurde neueinstudiert, bei deren dritter Aufführung eine junge Sängerin Edith Fils den geglückten Sprung von der Operette zur Oper machte. Von denen, die von uns gehen, ist in erster Linie Fritz Neumeyer zu erwähnen, der sowohl als Sänger wie auch als Darsteller ein langjähriges Vorbild für den „Nachwuchs" war. Er geht an das Magdeburger Stadttheater. Dann verlassen uns noch u. a.: die famose Altistin Ludmilla Schirmer (geht nach Essen), Dr. Preben-Rovsing, der sich als Florestan auszeichnete (verläßt die Bühne, um in Kopenhagen als Arzt zu wirken), Leonie Hauswald (sehr gute Sieglinde), Anni Eisner (in Soubrettenrollen sich auszeichnend), der Bassist Gottlob Frick, der als Mephisto besten Eindruck machte (er geht nach Königsberg) u. v. a.

Als hervorragende Gäste sind mir noch im Gedächtnis: Kammersängerin Marta Fuchs als „Fidelio", Kammersänger Windgassen als „Siegfried", Kammersängerin Hanne Schmitz als „Mignon", welche auch für die kommende Spielzeit einen längeren Gastvertrag abgeschlossen hat.

Die Verdienste der hier bleibenden Opernkräfte zu erwähnen, dafür fehlt hier der Raum. Intendant Dr. Nufer sorgt dafür, daß für die scheidenden Künstler neuer, möglichst vollwertiger Er-

satz geschaffen wird. In der Oper allerdings überläßt er die Verantwortung in der Hauptsache seinem Generalmusikdirektor.

Prof. Heinrich Zöllner.

HAMBURG. Mit einer Neuinszenierung von Verdis „Falstaff" läutete die Hamburgische Staatsoper den Spielzeitbeginn dieses Winters ein. Es hatte besondere Bedeutung, gerade dieses Meisterwerk eines 79jährigen zum Ausgangspunkt eines szenischen Auftaktes zu nehmen: die spielerischen Voraussetzungen, die das Werk in sich birgt, mochten die Staatsoper reizen, an ihnen die Mittel einer Ensemblekunst zu erproben, die bereits in den letzten Spielzeiten mehr und mehr künstlerische Geschlossenheit erfahren hatte. Und so wurde auch diese Neueinstudierung ein schöner Erfolg einer Ensemblekunst, die das sinnvoll staffelte, was der geistigen Ordnung dieser hohen Musik entspricht. Denn unter Hans Schmidt-Isserstedts feinnerviger Stabführung wurden die Verdischen Notenköpfe zu klingenden Widerhaken einer erlesenen Buffokunst, in denen sich die musikalischen Arabesken der Darsteller verfingen. Voran der Falstaff Hans Hotters: wie dieser noch nicht dreißigjährige Künstler, der im Reiche durch seine ständigen Gastspiele mehr und mehr Aufsehen erregt, das Komödiantentum der Rolle musikalisch durchtränkt, ist eine meisterliche Kabinettsleistung. Da innerhalb der Spielflächen, die Wilhelm Reinkings sauber-poetisches Bühnenbild aufbaut, unter Rudolf Zindlers Regie auch die übrigen Darsteller trefflich einbezogen werden, wird es das Lob einer Ensemblekunst zu Ehren eines greisen Meisters, der seiner nordischen Artverbundenheit durch die Stoffwahl des „Falstaff" eine letzte tönende Krönung aufsetzte.

Unter ein besonderes Gesetz war die diesjährige Tagung der „Vereinigung Niederdeutsches Hamburg" gestellt: unter der geistigen Leitung des Hamburger Volkskomponisten Otto Tenne sollte sie, die wie immer in den Vierlanden durchgeführt wurde, „Niederdeutsches Volkstum in Lied und Tanz" zeigen. Die Gefahr, dabei einer musikalischen Inzucht zu verfallen, war nicht gering. Galt es doch gerade in Hinblick auf die zeitgenössischen Musikbeiträge, sich dabei des vielseitigen Wesens der niederdeutschen Musik bewußt zu werden. Daß das nicht auf der Grundlage eines individuellen Abkommens geht, wie es Otto Tenne mit romantischen Vertonungen niederdeutscher Volksweisen zusammen mit zeichnerischen Illustrationen des Hamburger Kunstmalers Willy Thomsen schloß, stellte sich bald heraus. Einer übergeordneten Musizierhaltung dagegen kam der Hamburger Komponist Helmut Paulsen mit der Aufführung seiner „Jan Hinnerk"-Orchestervariationen wesentlich näher; haben sie doch, einerlei ob bewußt oder unbewußt, ein niederdeutsch verankertes Volkslied zur Grundlage, das in seinem strukturellen Aufbau, vornehmlich in der eigenartig wiederholten Stretta-Wirkung des Liedschlusses, den Einfluß der deutschen Singspielarie aus dem 18. Jahrhundert unverkennbar zeigt. Gerade zur Zeit der frühen Hamburger Oper aber, die als erste ständige deutsche Opernbühne bekanntlich dieses Jahr die Feier ihres 260jährigen Bestehens begehen kann, war eine Hochblüte niederdeutscher Musikkultur erstanden, die in der Harmonie zwischen Kunst und Volk ihren festen Ankerplatz hatte. Was also bei der musikalischen Ausgestaltung der nächsten Tagung erreicht werden müßte, ist, alles persönlich ausgerichtete musikalische Kunsthandwerk zugunsten einer gemeinschaftlichen Haltung auszumerzen, die aus der wechselvollen Geschichte niederdeutscher Musikkultur mehr und mehr zehrt.

Heinz Fuhrmann.

NEUSTRELITZ. Eine Freilichtbühne zu schaffen durch Gründung eines Sommertheaters bedeutet nationalsozialistische Kulturpolitik! Der rührige Leiter unseres Landestheaters, Intendant G. Burrow, der im vergangenen Jahre die ideale Eignung eines neuentstandenen Turn- und Sportplatzes, inmitten herrlicher Waldpartie gelegen, für Freilichtaufführungen entdeckte, hat dadurch neben einer Verlängerung der Spielzeit und wirtschaftlichen Besserstellung des Künstlerensembles eine Bereicherung künstlerischen Erlebens in der Bevölkerung und der Besucherschaft im kunstfreudigen Reiseland Mecklenburg erreicht. Rund 10 000 Volksgenossen haben hier Meisterwerke der deutschen dramatischen und musikdramatischen Literatur in Bildern von fesselnder Farbenpracht und szenischer Eindruckskraft an sich vorüberrollen lassen.

Nach dem Schauspiel der Massenszenen gab der C-dur-Akkord der Ouvertüre zu C. M. v. Webers „Freischütz" den Auftakt zur ersten Freilichtoper unterm Sternenzelt. Nirgendwo natürlicher und großartiger — die bezaubernde Stimmung abendlicher Dämmerung, tiefer sinkender Nacht, ein natürliches Echo schauriger Stimmen der Wolfsschlucht sich auf die einzelnen Bilder der Wiedergabe übertragend, Waldweben und Hörnerklang, Natur und Kunst vermählend — eine Wiedergabe und Ausschöpfung des dämonischen Spiels als in dieser Atmosphäre lebensvoller und volksnaher Romantik! Einen weiteren Erfolg auf der Naturbühne versprach und bewies Leoncavallos Gauklertragödie „Bajazzo" in mehreren Wiederholungen. Die lyrisch-melodischen Kostbarkeiten beider Opernwerke erstrahlten unter Otto Miehlers musikalischer Leitung in klanglicher Schönheit trotz gelegentlicher Schwankungen infolge der weiten Entfernung der Bühne vom versenkten Orchester. Annemarie Kaltenbrunner und Kammersänger Hendrik Appels in den

Hauptpartien zeigten Geſchick und Temperament auch auf der Naturbühne.

Und nun die Reihe der trefflichen Darbietungen: die Operette „Der Vogelhändler“ auf der Freilichtbühne, eine Aufführung, die für ſich ſelbſt wirbt. Rudolf Neuhaus leitet diesmal das Orcheſter und läßt mit vorzüglichen Solokräften — Hans Imhof (Baron Weps), M. Wientzek (Briefchriſtel), Alfred Jahn, Fritz Huber u. a. das bereits hier im Tonfilm gebotene Werk zur vollen Geltung kommen.

Mecklenburgs jüngſter Kurort, das neuentſtandene Oſtſeebad Kühlungsborn, hat im vergangenen Sommer durch Konzertveranſtaltungen des als Kurkapelle für mehrere Monate dort verpflichteten Landestheater-Orcheſters reiches Muſikleben unter ſeinen Gäſten entfaltet. Im vollbeſetzten Kurſaal am Adolf Hitler-Platz wurden wöchentlich unter Leitung ſeines Dirigenten Rudolf Neuhaus oft mit verſtärkter Beſetzung Sinfoniekonzerte durchgeführt. Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre — eine hervorragende Leiſtung, die „Unvollendete“ von Schubert, u. a. die VI. Sinfonie, h-moll von P. Tſchaikowsky, mit feſſelnder Muſizierfreudigkeit vom jungen Dirigenten interpretiert, waren von ſtarker Wirkung und brachten dem neuen Könner die gebührende Anerkennung der Kurgäſte. Die Uraufführung eines dem modernen Zeitgeiſt huldigenden Werkes „Thereſia-Symphonietina“ von dem Sudetendeutſchen Piſarowitz, der melodiſche Weiſen aus ſeiner böhmiſchen Heimat ſtimmungsvoll aufklingen läßt, bildete den Abſchluß des letzten Konzertabends. M. Warnke.

PLAUEN. Aus dem Opernſpielplan verdient während der Berichtszeit (April bis Auguſt) beſonders eine Neuinſzenierung des „Lohengrin“ hervorgehoben zu werden. Dr. Fritz Mahnke (Dortmund) hatte mit Hilfe des neuen Projektionsapparates eine überraſchende, aber durchaus annehmbare dekorative Löſung gefunden, an deren günſtigem Geſamteindruck auch kleine Eigenwilligkeiten, vor allem die auffällig dunkel gehaltene Beleuchtung, nichts abzuſchwächen vermochten. Muſikaliſch wurde die Aufführung durch die ausgezeichnete Orcheſterleitung Georg L. Jochums und die Beſetzung der Elſa mit Lotte Schimpke beſtimmt — bei dem ſonſtigen Rollenfach dieſer begabten jungen Sängerin gewiß ein Wagnis, das jedoch hervorragend glückte. Während für die Titelpartie ein Gaſt, Karl Koßler von der Berliner Volksoper, gewonnen werden mußte, konnten mit Ausnahme der Ortrud (Erna Seremi) die übrigen Rollen durch das einheimiſche Perſonal ausreichend, z. T. ſogar überdurchſchnittlich gut beſetzt werden. So beſtanden Friedrich Läuter als Heerrufer und Xaver Waibel als König Heinrich mit ganz beſonderem Erfolge. Der von KM H. Moltkau geleitete „Poſtillon von Longjumeau“ mit Otto Bley und Hanna Clauß (Magdalene) bildete den willkommenen Übergang zur Sommerſpielzeit, in deren Mittelpunkt eine Wiederaufnahme des „Barbier von Sevilla“ ſtand. Hier hatte Wilhelm Terboven mittels der Drehbühne einen amüſanten Einheitsſchauplatz geſchaffen und damit die Szenenfolge wohltuend konzentriert. In einer „Troubadour“-Neuinſzenierung zeichnete ſich außer Hugo Sauer (Manrico) namentlich die talentierte Altiſtin Gertrud Seydewitz (Azucena) aus. Zu einem beſonderen Feſttag wurde das Gaſtſpiel Helge Roswaenges als Manrico.

Die Sinfonie-Konzerte des benachbarten Bad Elſter, das ſeit Jahren während der Sommermonate in künſtleriſcher Perſonalunion mit Plauen verbunden iſt, übten unter der vorbildlichen Geſamtleitung Georg L. Jochums wieder ſtarke Anziehungskraft aus. Das Städtiſche Orcheſter Plauen zeigte ſich dabei den anſpruchsvollſten Aufgaben gewachſen und ließ allenthalben die ſorgſame Erziehungsarbeit ſeines Dirigenten erkennen. Gipfelwerke der ſinfoniſchen Literatur wie die Siebente von Beethoven und Bruckner, die Erſte von Brahms, die „Pathetiſche“ von Tſchaikowsky und Schuberts C-dur-Sinfonie erklangen in jener gewiſſenhaften Durchdringung, wie ſie von der Wiedergabe dieſer Werke im letzten Plauener Konzertwinter durchweg bekannt war. Soliſten von zum Teil internationalem Ruf konnten auch in dieſem Sommer gewonnen werden. So ſpielte Claudio Arrau das Klavierkonzert und Ludwig Hoelſcher das Cellokonzert a-moll von Schumann. Violinmuſik war mit dem Tſchaikowsky-Konzert (Sigmund Bleier, Stuttgart) vertreten, Geſang u. a. mit Opernarien des Dresdener Baritons Arno Schellenberg. Erfreulicherweiſe war der zeitgenöſſiſchen Muſik ein wenn auch beſcheidener Raum gegönnt. Außer Debuſſys „La mer“ und dem „Don Juan“ von Richard Strauß verdient in erſter Linie die beifällig aufgenommene Uraufführung der „Feſtlichen Muſik“ von Erich Anders (Freiherr Wolff v. Gudenberg) und ein Klavierkonzert des Augsburger Profeſſors Hanns Wolf genannt zu werden. Ein eigener Künneke-Abend mit der Lönsliederſuite und dem Klavierkonzert (Willy Stech) gab lohnenden Einblick in die Vielſeitigkeit dieſes vorwiegend durch ſeine Operetten bekannt gewordenen Komponiſten.

Glänzend bewährte ſich ebenfalls die Neueinrichtung koſtenfreier volkstümlicher Sinfoniekonzerte, bei denen noch unbekannten Soliſten der Weg in die Öffentlichkeit geebnet werden ſoll. So lernte man die Kölner Geigerin Nora Ehlert in einem Mozart-Konzert und Johannes Schneider-Marfels in Beethovens Klavierkonzert op. 58 kennen. Stärker als in der Meiſterkonzertreihe war hier die neuere Muſik vertreten. U. a. ſetzte ſich KM H. Moltkau für Paul Graener

(Sinfonia breve), Georg Vollerthun (Sinfonische Suite aus der Oper „Der Freikorporal"), Reznicek (Ouvertüre zu „Donna Diana") und Borodins „Polowetzer Tänze" ein. In der Vielseitigkeit seiner musikalischen Anregungen darf Bad Elster jedenfalls für sich in Anspruch nehmen, seinen künstlerischen Verpflichtungen vorbildlich nachzukommen. Dr. Hans Dietrich Hellbach.

SAARBRÜCKEN. (U A Robert Carl: „Das Hohelied von deutscher Arbeit", ein Oratorium für Männerchor, Baritonsolo, Kinderchor und Orchester. Dichtung von Walther Stein.) Die textliche Grundlage des abendfüllenden Oratoriums „Das Hohelied von deutscher Arbeit" schuf der seit langen Jahren in Saarbrücken wirkende Walther Stein, dem es in dieser Dichtung gelungen ist, den Wert der Arbeit in jeder Gestalt so darzustellen, wie es dem Geiste unserer Zeit entspricht, die das Wort vom Adel der Arbeit wirklich wahrgemacht hat. Und in dem ebenfalls im kulturellen Leben unserer Saargroßstadt seit einem Jahrzehnt als Chorleiter verschiedener bedeutender Gesangvereine eine wichtige Rolle spielenden Robert Carl hat diese Dichtung einen kongenialen Vertoner gefunden. Den vier Abschnitten: Der Bauer, der Werker, der Schaffer, der Denker vorangestellt ist eine kurze Ouvertüre, deren Thema wie ein Urmotiv in jedem der Abschnitte wiederkehrt und so diese Abschnitte zu einer großen Einheit bindet. Äußerlich formale Gegensätze werden stilistisch glänzend überbrückt. Obwohl man nicht von einem eigenen Stilwillen sprechen kann, den Robert Carl hier dartut, liegt doch so viel eigenes in dieser Musik, was melodische Erfindung, interessante Linienführung und reizvolle harmonische Sprache anbetrifft. Wie nur bei wenigen der zeitgenössischen Chorwerke ist hier die Gesamthaltung eine volksnahe und darum vielleicht den Forderungen einer zeitgemäßen Chormusik am nächsten kommend. Eine glutvolle Lebensbejahung atmet das ganze Werk, an das daher schon jeder der Ausführenden — es ist geschrieben für Männerchor, Baritonsolo, Kinderchor und Orchester — mit großer Freude herangeht.

Die Uraufführung des Oratoriums wurde zum Höhepunkt des Deutschen Sängertages 1938 in Saarbrücken. Eine sachverständige Hörerschaft, fast ausschließlich aus Sängerkameraden und Chorleitern aus dem ganzen Reich bestehend, bereitete dem Werk, das Josef Rhein-Neukirchen mit echt musikantischer Führung aus der Taufe hob, einen Empfang der an ursprünglicher Herzlichkeit nichts vermißen ließ. Er galt dem Werke und seiner vorzüglichen Wiedergabe. Reinhold J. Sartorius.

WIESBADEN. („Musik der Völker", Konzertzyklus im Kurhaus, Leitung MD August Vogt). Die städtische Kurverwaltung Wiesbaden veranstaltete unter Leitung von MD August Vogt einen Zyklus „Musik der Völker", in welchem an fünf Abenden insonderheit zeitgenössische Komponisten aus 10 europäischen Ländern zu Wort kamen. Der erste Abend: Griechisch-italienisch wurde mit einer „Griechischen Rhapsodie" Nr. 1 von Manolis Kalomiris eingeleitet. 1883 auf Samos geboren, ist er der Führer der heutigen nationalen Musikbewegung Griechenlands und als Konservatoriumsdirektor, Kritiker und Komponist von u. a. zwei Symphonien, zwei in Athen, Saloniki und Ägypten aufgeführten Opern tätig. Seine „Rhapsodie" bietet nationale Melodik und Rhythmik in französisiertem Orchestergewand. Etwas freier von diesem westeuropäischen Einfluß und daher arteigener wirkt Andreas Referitis' „Griechische Tanzsuite": „Balos", „Syrtos" und „Pidichtos". Die starke Begabung des Komponisten trat dann besonders in den vier Orchesterliedern hervor, deren erlebnistiefe Wirkung nicht zuletzt der ausgezeichneten Wiedergabe durch die Sopranistin Tycha Turlitaki zu danken war. Sie setzte ihre tragfähige Stimme und ihr großes Vortragstalent ferner für eine Arie aus Kalomiris' Oper „Der Baumeister" und im zweiten, italienischen Teil des Programmes für Verdis Arien aus „Aida" und „Macht des Schicksals" ein. Ermanno Wolf-Ferraris kürzlich erstaufgeführtes „Divertimento" op. 20, Verdis Ouverture zu „Macht des Schicksals" und Francesco Malipieros „Ommaga a Terpsichore" waren die italienischen Orchesterwerke des Abends. Hier interessierte Malipiero, der Herausgeber der großen Monteverdi-Ausgabe, welcher hier aus dem Nachlaß Monteverdis „baletti, arie un sinfonie" in ihrer Feingliedrigkeit wiedererstehen läßt, d. h. zu sinfonischem Ganzen bindet.

Die an dem schwedisch-finnischen Abend gespielten Werke waren durch die nordischen Festkonzerte, welche GMD Carl Schuricht und Dr. Helmuth Thierfelder hier wiederholt leiteten, bis auf zwei bereits bekannt. So August Södermanns (1832 bis 1876) „Nordische Volkstänze", die trotz der artgetreuen Herbheit der Tonsprache durch ihre innige Schlichtheit liebenswürdig wirken, dann Ture Rangström (1884), der Pfitzner-Schüler, mit seinem Scherzo „Troll-Runa" („Zauberrune") aus der 1914 entstandenen Strindberg-Symphonie: Spätromantische Sphäre mit reifer Meisterschaft gestaltet. Weiter Hugo Alfvens schwedische Rhapsodie „Midsommervaka", durch ihren stimmungsvollen Farbenreichtum und frohe Volkstümlichkeit längst in den deutschen Konzertsälen eingebürgert. Desgleichen des Altmeisters Sibelius sinfonische Dichtung „Finnlandia" und des nordischen Impressionisten Selim Palmgren „Vier sinfonische Bilder aus Finnland". Hier zeigt Palmgren wiederum seine schier unerschöpfliche Begabung farbigster Tonmalerei, die freilich nicht immer frei von Debussys Einfluß ist. Die beiden Erstaufführungen des Abends waren des

30jährigen Schweden Lars-Erik Larsson Konzert-Ouverture op. 13 Nr. 2, eine von einem kundigen Kontrapunktiker geschaffene, strenge, meist lineare Arbeit, herb und scharfkantig im Klang, und Kurt Atterbergs Cellokonzert op. 21. Es bekräftigt den Ruf des Komponisten einer der ersten, lebenden Sinfoniker Schwedens zu sein. Trägt das Werk auch deutliche Spuren von Atterbergs deutscher Lehrzeit, so bewahrt es doch die Eigensprache einer aus dem Vollen schöpfenden Persönlichkeit und ist eine technisch wie musikalisch gleich dankbare Aufgabe für den Solisten. In unserem Fall war es Anton Hoigt, welcher die ernste Schwermut und nie zum Selbstzweck werdende Brillanz dieser Musik mit reifem Können und Geschmack zum Erfolg führte.

Nach der herben Klangwelt der nordischen Musik wirkte die westliche des folgenden Konzerts in ihrer Buntheit und Eleganz leicht parfümiert. Das französisch-belgische Programm war weniger neu als vielseitig. Cortots Bearbeitung des reizenden Rokokowerkchens „Concert im theatralischen Stil" von François Couperin ist in unseren Konzertsälen ebenso heimisch wie Hector Berlioz' glanzvolles „Fest bei Capulet" aus „Romeo und Julia". Diesem war als zartgetönter Stimmungskontrast Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune" gegenübergestellt. Eine lohnenswerte Bekanntschaft machte man in der portugiesischen Pianistin Helena da Costa, einer Schülerin Edwin Fischers. Mit ausgeglichener, sicherer Technik und unbeirrbar rhythmischem Feingefühl spielte sie des 1912 geborenen Jean Françaix' liebenswürdig-witziges „Concertino für Klavier und Orchester" als Erstaufführung und im belgischen Teil die früher öfter gespielten, jetzt zu Unrecht vernachlässigten „Symphonischen Variationen" von César Franck. Des jungen Belgiers Marcel Poot „Allegro symphonique" für Orchester ähnelt in gewisser Hinsicht der jungfranzösischen Richtung Françaix', wirkt jedoch durch stärkere Farben derber, kraftvoller. Die Mezzosopranistin Erika Willemsen interessierte mehr durch die Auswahl französischer Gesänge von Fauré, Duparc, Debussy, Saint-Saëns und Berlioz, als durch ihre wohl weichklingende, aber technisch nicht genügend durchgebildete Stimme. Die Romanze der „Mignon" von Thomas hätte man schmerzlos entbehren können.

In dem folgenden englisch-holländischen Konzert lernte man in Hamilton Hartys (1869) „Lustspiel-Ouverture" ein gut gearbeitetes, klangvoll instrumentiertes, schwungvolles Opus kennen. Gut in der Wirkung, aber nicht unbedingt „neu". Mehr persönliche Eigenart weist die 2. Erstaufführung des Abends, des 1867 in London geborenen, daselbst als Maler und Komponist lebenden Herbert Bedford „Fanfare und Allegro" op. 55 auf. Neben impressionistischer Klangfreude und Melodik findet sich kraftvolle Lebendigkeit mit reifer Orchestertechnik dargestellt. Als dritter Brite war der längst anerkannte Musikprofessor der Universität Birmingham, Edward Elgar (1857—1934) vertreten. Sein Hauptverdienst um die englische Musik liegt bekanntlich auf dem Gebiet des Oratoriums, dessen liturgische Tonsprache er mit neuzeitlicher Instrumentation befruchtete. In dem diesmal gehörten Violinkonzert ist die liturgische Verinnerlichung über die Strecken der weitbogigen Melodik gebreitet, während in den lebhaften Teilen manche Äußerlichkeit mit unterläuft. Formale Gedrängtheit wäre dem Werk von großem Vorteil. Immerhin ist es ein Solistenkonzert im besten Wortsinn dank der Fülle virtuoser und musikalischer Möglichkeiten, welche Justus Ringelberg mit tiefschürfender Künstlerschaft auszunutzen verstand und dadurch großen Erfolg erntete. Von der holländischen Gruppe waren Johan Wagenaars (1862) Ouverture zu „Der Widerspenstigen Zähmung" in ihrer Richard Strauß'schen Farbigkeit und Peter Anroojs (1879) Orchester-Rhapsodie „Piet Hein", dies humorvoll volkstümliche, klare, mit großem Können gearbeitete Stück, bereits bekannt. Zwischen beiden wirkte Henk Badings' (1907 auf Java geboren, jetzt in Delft lebend) „Largo und Allegro" für Streichorchester fast intellektuell, ohne es zu sein. Denn Badings Werke tragen trotz alles Grüblerischen stets den Zug des Geborenwerden-Müssens, der inneren Notwendigkeit. Bei aller durch zeitweilige Linearität entstehenden klanglichen Härte baut er auf harmonischer Basis ernst und bewußt auf.

Als Abschluß kam die spanisch-ungarische Musik zu Wort in ihrer zutiefst in Volkstum und -tanz verwurzelten Ursprünglichkeit. Da waren die Spanier J. Albeniz (1860), der stark französisch Beeinflußte, mit seiner „Cordoba" und Larregla mit seinem „Jota" (beide von Boris Blacher instrumentiert). Dann von dem Debussy-Schüler Manuel de Falla drei Tänze aus dem Ballett „Der Dreispitz", französischen Impressionismus weiterführend, und eine Szene aus der früher entstandenen Oper „La vida breve", deren starke musikdramatische Werte die Szene ungern vermissen ließen. Die Sopranistin Martha Martensen hatte sich mit dieser undankbaren Aufgabe erstmalig hier vorgestellt und gewann sich dann später die Herzen der Hörer mit katalanischen Volksliedern von Juan Manén (am Flügel August Vogt) und im ungarischen Teil mit zwei Szenen aus des Geigers Hubay stark veristischer, aber gut durchgefeilter Oper „Anna Karenina" und drei ungarischen Volksliedern in der Bearbeitung von Köhler und Mayerhofer. Die ungarische Orchestermusik war mit Bela Bartoks „Bauernliedern", deren Ursprünglichkeit auch in der variierten Form nichts einbüßt, in Zoltan Kodalys rhythmisch aparten „Tänzen aus Galantha" und der den Abend beschließenden

2. Rhapsodie von Franz Liszt vertreten. MD August Vogt bewies mit dem Gesamtzyklus im Verein mit dem willig folgenden Kurorchester nicht nur künstlerisches Verantwortungsgefühl, sondern auch eine seltene Vielseitigkeit und innere Beweglichkeit. So wurde er zum getreuen Sachwalter der ihm anvertrauten künstlerischen Werte. Der Erfolg war unumstritten. Grete Altstadt-Schütze.

Die Senderberichte müssen wegen Raummangel für das nächste Heft zurückgestellt werden

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat bestimmt, daß Privatmusiklehrern und -lehrerinnen, die aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen worden sind, unverzüglich auch der Unterrichtserlaubnisschein entzogen wird.

Die nachstehend verzeichneten Werke, die von der Reichsmusikprüfstelle für unerwünscht erklärt worden sind, dürfen in Deutschland weder vertrieben noch öffentlich aufgeführt werden: 1. N. H. Brown: „Ich träume von Millionen", bearbeitet von Frank Skinner und D. E. Bayford, Text von Franz Baumann. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin; 2. Alec Osborne: „Help your neighbour", Text von Edward Clifton und Jack Stevens, bearbeitet von Claude Grant. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin; 3. Sherman Myers: „Vagabond Fiddler", Text von Stanley Damerell, bearbeitet von Claude Grant. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin. 4. Jimmy Kennedy und Michael Carr: „On linger longer island", bearbeitet von Stan Bowsher, Verlag: Adolf Robitschek, Wien. 5. Jimmy Kennedy und Michael Carr: „Take your Pick and swing", bearbeitet von Stan Bowsher. Verlag: Adolf Robitschek, Wien. 6. Mabel Wayne: „Granada", Text von Fred Barny, bearbeitet von Spud Murphy. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin. 7. Joe Burke: „Leben, Lachen, Lieben", Text von Edgar Leslie, bearbeitet von L. Clinton und D. E. Bayford, Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin. 8. Alberto Semprini und Roberto Leonardi: „Rosalie". Verlag: Piero Leonardi, Berlin. 9. Friedrich Holländer (Frederic Hollander): Musik zu dem Film „Die Dschungelprinzessin", insbesondere „Schlaflied". 10. Sholom Secunda: „Bei mir bist Du schön", Text von Jacob Jacobs, bearbeitet von L. Palex. Verlag: Chappell and Co., London. 11. Irving Berlin: Sämtliche Musikstücke (z. B. „I've got my love to keep me warm"). 12. Yvan Allouche und Roger Sarbib: Sämtliche Musikstücke (z. B. „Ever loving").

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Eine Sudetendeutsche Sing- und Volksmusikwoche fand in der Zeit vom 3. bis 14. August in Klein-Iser statt. Ihren würdigen Abschluß bildete eine Feierstunde im Rathaus zu Gablonz unter der musikalischen Leitung Dr. Adolf Seiferts, bei der eine nach Gedichten sudetendeutscher Dichter komponierte Kantate des Genannten zur Erstaufführung gelangte. E. J.

Die Sudetendeutsche Musikfestwoche, die ursprünglich für Mai d. J. geplant war (in Teplitz-Schönau), wegen der unklaren politischen Verhältnisse aber auf den September verschoben worden war, wurde nunmehr auf das kommende Frühjahr 1939 verlegt. E. J.

Anläßlich des 125. Geburtstages Richard Wagners fand unlängst in Franzensbad eine Gedenkfeier statt, bei der das Franzensbader Kurorchester unter Leitung von MD Max Thamm spielte.

Die 22. Burgmusik auf Schloß Burg a. d. Wupper war der Musik Finnlands gewidmet. Als Vertreter des zeitgenössischen Schaffens kamen Yrjö Kilpinen („Fjeldlieder") und Toivo Kuula (Trio A-dur, Werk 7) zu Wort.

Die wegen der großen Ereignisse in der Deutschen Ostmark seinerzeit verschobene Jubiläumsfestwoche der Hamburger Oper wurde nunmehr auf die Zeit vom 15.—23. Oktober festgelegt. Die Festwoche steht unter der Gesamtleitung von Generalintendant Heinrich K. Strohm und bringt folgende neun Werke zur Aufführung: G. Fr. Händel „Julius Cäsar", Chr. W. Gluck „Iphigenie", W. A. Mozart „Entführung aus dem Serail", L. van Beethoven „Fidelio", C. M. von Weber „Freischütz", R. Wagner „Tannhäuser", A. Lortzing „Zar und Zimmermann", R. Strauß „Ariadne auf Naxos" und H. Pfitzner „Palestrina".

Die Gaukulturwoche 1938 des Gaues Düsseldorf veranstaltet am 15. und 16. Oktober auf Schloß Burg bei Wupper ein zweitägiges Musikfest „Besinnliche Musik" im zeitgenössischen Schaffen, bei dem zu Gehör kommen: Hermann Simon „Aus der Kinderfibel" für Kinderstimmen und Klavier, Albrecht von Hohenzollern „Variationen und Fuge

für Klavier", Ottmar Gerster „4 Lieder für Altstimme und Bratsche" (UA), Otto Leonhardt „Streichquartett f-moll und Kammersinfonie für Soloinstrumente" (UA), Fritz Brandt „Streichquartett Nr. 3" und Paul Graener Rhapsodie „Sehnsucht an das Meer" für Bariton, Streichorchester und Klavier. Die musikalischen Veranstaltungen werden durch eine Rede Prof. Dr. Paul Graeners eröffnet, während der Landesleiter für Musik des Gaues Erhard Krieger über die „Grundfragen der Gegenwartsmusik" sprechen wird.

Der „Ständige Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten" tagt dieses Jahr vom 20.—26. November in Brüssel.

Bayreuth kündet für den Sommer 1939 folgende Festspielveranstaltungen an: „Der fliegende Holländer" am 25. Juli, am 4., 8., 16. und 26. August, „Tristan und Isolde" am 26. Juli, am 5., 10., 14., 17. und 27. August; „Parsifal" am 27. Juli, am 6., 12., 18. und 28. August. Der „Ring des Nibelungen", 1. Zyklus: „Rheingold" am 29. Juli, „Walküre" am 30. Juli, „Siegfried" am 31. Juli, „Götterdämmerung" am 2. August. 2. Zyklus: „Rheingold" am 20. August, „Walküre" am 21. August, „Siegfried" am 22. August, „Götterdämmerung" am 24. August.

Die Zoppoter Waldoper gibt jetzt bereits ihren Spielplan für das Jahr 1939 bekannt. Danach wird am 20. und 23. Juli „Rheingold", am 25. „Walküre", am 27. „Siegfried", am 30. „Götterdämmerung" und am 3., 6. und 8. August „Tannhäuser" zur Aufführung kommen.

Paris führt anläßlich des 100. Geburtstages von Georges Bizet am 25. Oktober eine große Musikwoche durch, in deren Rahmen „Carmen", „Die Perlenfischer" und „Djamileh" sowie eine Reihe sinfonischer Werke zur Aufführung kommen. Drei Ausstellungen in der Oper, der Opéra comique und der Nationalbibliothek, ergänzen das Gesamtbild der Persönlichkeit des Komponisten.

Im Oktober soll eine dreitägige Schubert-Feier unter Leitung Prof. Gustav Beckings in Prag stattfinden. Der hiebei erzielte Reingewinn soll zur Ausgestaltung des Schubert-Hauses in Schubert-Neudorf, der Ahnenheimat des großen Tondichters in Mähren, verwendet werden. In dem Geburtshause von Schuberts Vater soll auch ein Archiv für Erbhof-Forschung eingerichtet werden. Sind doch nach den bisherigen Forschungen an 1600 Schuberts dieser einen Familie entsprossen.

E. J.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Wiesbaden hat einen „Chor der Stadt Wiesbaden" geschaffen, der sowohl als „Gemischter" wie auch als „Frauen- oder Männerchor" alle großen Chorveranstaltungen der Stadt und der Partei übernimmt. Auch eine Städtische Chorschule wurde ins Leben gerufen, die stimmbegabten Nachwuchs heranbilden soll.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Dr. Arnold Schmitz, der Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Breslau, übernimmt die musikgeschichtliche Ausbildung der Studenten des Seminars für Privatmusiklehrer an der Schlesischen Landesmusikschule zu Breslau und wird dort auch eine Vortragsreihe über „Die großen Meister der deutschen Musik" durchführen.

Die Meisterschulen für musikalische Komposition an der Preußischen Akademie der Künste, die von Prof. Dr. Paul Graener, Prof. Dr. Gerhard von Keußler und Prof. Max Trapp geleitet werden, beginnen das Wintersemester Anfang Oktober. Die Aufnahme erfolgt durch die Meister selbst. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin C 2, Unter den Linden 3.

Der westdeutsche Pianist Erwin Bischoff, der außer für die Berliner jetzt auch für die Düsseldorfer „Stunde der Musik" verpflichtet wurde, hat eine Berufung als Lehrer der Ausbildungsklasse am Konservatorium der Stadt Duisburg angenommen.

Die diesjährigen Fortbildungslehrgänge für Chordirigenten, die von der Berliner Hochschule für Musik in Verbindung mit der Abteilung Chorwesen und Volksmusik der Reichsmusikkammer eingerichtet werden, finden statt: 7.—12. Oktober: Schulungslager in der Fichteschule Kettwig/Ruhr (Leiter: KM Erich Sauerstein, Lehrkräfte: Paul Gümmer und Dr. Wilhelm Ehmann); 10.—15. Oktober: Schulungslager in der Jugendherberge Schloßborn/Taunus (Leiter: Professor Dr. Jos. Müller-Blattau, Lehrkräfte: Hermann Dettinger und Karl Gerbert); 10. bis 15. Okt.: Schulungslager in der Jugendherberge Gr. Dammer Kr. Meseritz (Leiter: Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Lehrkräfte: Prof. Dr. Erwin Roß); 10.—22. Oktober: Staatlicher Chorleiterlehrgang für fortgeschrittene Chordirigenten an der Berliner Hochschule für Musik (Leiter: Prof. Dr. Fritz Stein, Lehrkräfte: Dir. Albert Greiner, Prof. Kurt Thomas, Prof. Theodor Jakobi, Prof. Walther Gmeindl, Dr. F. J. Ewens, Dr. Heinrich Spitta). Die Anmeldungen reichen die Chordirigenten durch die zuständigen Fachverbände, den Deutschen Sängerbund und den Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands ein. Auskünfte erteilt auch die Abteilung Chorwesen und Volksmusik der Reichsmusikkammer, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmanstraße 36/III.

Die Herbstschulungslager für Privatmusiklehrer finden statt: Anfang Oktober in Hamburg (Leiter: Prof. E. J. Müller); 6.—12. Oktober in Kettwig/Ruhr (Leiter: Dr. W. Ehmann); 6.—12. Oktober in Neiße/O.-S. (Leiter: Dr. K. F. Hirschmann); 9. bis 15. Oktober in Sachsen; 12.—18. Oktober in Frankfurt/O. Teilnehmergebühr Rm. 15.—. Meldungen an die Fachschaft Musikerziehung der Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19.

Prof. Josef B. A. Klein (Augsburg) erteilt Mitte Oktober in Dresden, Mitte November in Düsseldorf und Mitte Dezember in Berlin je einen Wochenkursus in seiner neuen naturbedingten Übungsweise für Violinisten und wurde von der Leitung der Musik-Hochschule in Berlin zu zwei Vorträgen eingeladen.

In Wien ist soeben eine „Musikschule der Stadt Wien mit den Musikschulen für Jugend und Volk" begründet worden, die sich in drei Abteilungen gliedert: Die Musikschule der Stadt Wien, die den Rang eines Konservatoriums hat, die Jugendmusikschule und die Musikschule des deutschen Volksbildungswerkes. Die Gesamtleitung der Schule wurde Othmar Steinbauer übertragen.

Die Westfälische Schule für Musik, Münster/Westf., eröffnete ihr Wintersemester mit einem Mozart-Abend, dessen Ausführung Mitglieder des Lehrerkollegiums und des Studienorchesters übernommen hatten. Das unter der Leitung von Dr. Richard Greß stehende Institut tritt nunmehr in das zwanzigste Jahr seines Bestehens als eine städtisch geleitete Kultureinrichtung ein. Zum Beginn des Wintersemesters wird es eine Vergrößerung erfahren durch die Übernahme weiterer Lehrkräfte und Unterrichtsgegenstände.

Die Übernahme des Konservatoriums der Musik Sondershausen in städtische Verwaltung am 1. April 1938 hatte zur Folge, daß durch die Initiative der städtischen Behörden, vor allem des 1. Bürgermeisters und Kreisleiters Krannich, ein Aufleben dieses Institutes zu verzeichnen war. Die Vortrags- und Prüfungsabende des Konservatoriums geben ein anschauliches Bild intensiver Arbeit. Besonders seien die anerkennenswerten Leistungen des Schülerorchesters hervorgehoben. Der Leiter der Dirigentenklasse und des Orchesters W. Nowack hatte sich mit der 2. und 7. Sinfonie Beethovens keine geringen Aufgaben gestellt. An solistischen Leistungen ist hier die ungewöhnlich gute Wiedergabe des Klavierkonzertes a-moll von Grieg durch den jungen Pianisten Walter König — Schüler von Gallitschke — zu vermerken. Walter König wurde auch der Preis für die beste instrumentale Leistung in Höhe von 100 Rm. zuerkannt. Als Abschluß des Semesters wurde ein Kammermusikfest veranstaltet, das von der Stadt großzügig unterstützt wurde. Mit einem Serenaden-Abend des Schülerorchesters im Lustgarten des Schlosses begann das Fest. Das erste Festkonzert im Landestheater brachte außer dem Streichquartett Es-dur von Beethoven (Nowack-Quartett, Sondershausen) und dem Forellenquintett Schuberts, Lieder von Gallitschke, Vollerthun und Wolf. Prof. Albert Fischer-Berlin, ein ehemaliger Lehrer des Konservatoriums, war Solist des Abends. Für das zweite Festkonzert im Landestheater war das Zernick-Quartett, Berlin, gewonnen, das mit dem Streichquartett C-dur von Mozart, dem f-moll-Quartett von Schlemm und dem A-dur-Quartett von Schumann Proben seines herrlichen Könnens ablegte.

## KIRCHE UND SCHULE

Organist Artur Kalkoff an der Regler-Kirche zu Erfurt begann das 8. Jahr seiner kirchenmusikalischen Veranstaltungen mit einem J. S. Bach-Abend unter Mitwirkung von Prof. Robert Reitz (Weimar).

Prof. Hanns Schindler hat soeben seine auch in diesem Jahre wieder stark besuchten sommerlichen Orgelfeierstunden in der Universitätskirche zu Würzburg beendet, die diesmal u. a. eine „Nordische Stunde" mit Gurli Svedman-Stockholm, eine „Italienische Stunde" mit Leda Benigni-Rom und eine Max Regerstunde bescherten.

Alfons Schmid-Stuttgart hatte unlängst als Gastorganist auf der Heldenorgel in Kufstein mit Werken von Händel und Rheinberger und mit eigenen Schöpfungen, sowie mit freien Improvisationen über Volkslieder schönen Erfolg.

Das Winkler Vokal-Quartett in Leipzig (Käthe Winkler-Sopran, Elly Hartwig-Correns-Alt, Willy Heese-Tenor und Rich. Franz Schmidt-Baß) ist eingeladen worden, zum Tag der Kirchenmusik anläßlich der anhaltischen Gaumusikfestwoche in Dessau zu singen.

Domorganist Hermann Zybill-Zwickau spielte in einem Orgelkonzert „Zeitgenössische Orgelmusik" Erstaufführungen von Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Karl Marx, Hans Friedrich Micheelsen, Rudolf Quoika und Hermann Schroeder.

## PERSÖNLICHES

Der Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln, Prof. Dr. Theodor Kroyer, der am 9. September seinen 65. Geburtstag feierte, tritt in den Ruhestand. Der verdiente Gelehrte wirkte früher in München, Heidelberg und Leipzig.

Oskar Erhardt, der Mitbegründer und langjährige Leiter der Heidelberger Singchule wurde in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Heidelberger Singschule sowohl als auch der volksmusikalischen und gesanglichen Pionierarbeit weit

über die Grenzen Heidelbergs hinaus, zum Direktor ernannt. Die von Oskar Erhardt seit 1927 geleitete Singschule ist heute nach dem Urteil der Fachpresse und dem Urteil maßgebender Persönlichkeiten (Prof. Jochum, Greiner etc.) nicht nur neben Augsburg eine der erfolgreichsten Singschulen im Reich, sondern vor allem auch eine der modernsten und volksverbundensten Singschulen im neuen Deutschland. Sie ist gerade dadurch in den letzten Jahren häufig Anlaß der besonderen Anerkennung und Bewunderung des In- und Auslandes geworden.

KM Heinz Schubert, der bisherige Flensburger Kapellmeister, der aus der Schule Arthur Seidls, Franz von Hoeßlins und Siegmund von Hauseggers hervorgegangen ist, wurde mit der Führung des Rostocker Musiklebens, in Nachfolge des kürzlich verstorbenen GMD Adolf Wach, betraut.

GMD Hans Gelbke verläßt aus Gesundheitsrücksichten seinen Posten als städtischer Musikdirektor von München-Gladbach. Die städtischen Konzerte dieses Winters liegen in den Händen von Gastdirigenten.

Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler hat die künstlerische Oberleitung der Wiener Philharmoniker übernommen, sodaß er seine Hauptwirksamkeit im kommenden Winter zwischen Berlin und Wien teilen wird.

Der bisherige kommissarische Leiter der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Univ.-Prof. Dr. Alfred Orel, hat dieses Amt niedergelegt; an seine Stelle wurde der Professor des Orgelspiels an der gleichen Anstalt, Franz Schütz, berufen.

Prof. Günther Ramin ist auf eigenen Wunsch von der Leitung des Leipziger Gewandhauschores zurückgetreten.

Unser Mitarbeiter Prof. Dr. Hermann Unger wurde von der Organisationsleitung des Reichsparteitages als Ehrengast nach Nürnberg eingeladen.

Konzertmeister Karl Gehr vom Landestheater Altenburg/Thür. wurde als 1. Konzertmeister an das Landestheater Meiningen verpflichtet.

Generalintendant Oskar Walleck gab bekannt, daß er München mit Ablauf der Spielzeit verläßt.

*Geburtstage.*

Am 13. September feierte unser verehrter Mitarbeiter, der bekannte Geigenmeister Adrian Rappoldi, seinen 60. Geburtstag. Als Sohn des hochgeschätzten Geigers Eduard Rappoldi geboren, wurde man schon frühzeitig auf seine geigerische Begabung aufmerksam. Er genoß seine Ausbildung bei seinem Vater und bei August Wilhelmj, war zunächst als Konzertmeister in Berlin, Helsingfors, Chemnitz und Riga tätig, bis er sich ganz der solistischen Tätigkeit widmete. Schließlich folgte er einer Berufung an das Dresdener Konservatorium, wo er auch heute als Leiter der Violinklasse wirkt. Groß ist die Zahl seiner Schüler, die heute an führenden Posten wirken.

Am 18. August wurde der bekannte Schweizer Komponist Fritz Brun, der Leiter des Berner Musiklebens, 60 Jahre alt.

*Todesfälle.*

† am 30. August völlig unerwartet im 73. Lebensjahr der kgl. Musikdirektor und einstige Kantor und Organist an St. Nikolai zu Potsdam, Wilhelm Kempff, der Vater des Erlanger Universitätsmusikdirektors Georg Kempff und des Pianisten Wilhelm Kempff.

† kurz nach Vollendung des 75. Lebensjahres Bruno Heydrich, der Leiter des ehemaligen Halleschen Konservatoriums, der sich als Wagner-Sänger wie auch als Komponist einen Namen gemacht hat.

## BÜHNE

Das Nationaltheater Mannheim, das seine Spielzeit mit einer Neuinszenierung der „Carmen" unter der musikalischen Leitung des neuverpflichteten Kapellmeisters Hollreiser begann, bringt jetzt unter GMD Karl Elmendorff E. Wolff-Ferraris „Schalkhafte Witwe".

Die Berliner Volksoper hat ihre Pforten mit W. A. Mozarts „Zauberflöte" wieder geöffnet. An weiteren Aufführungen stehen u. a. bevor: A. Lortzings „Zar und Zimmermann", Chr. W. Glucks „Alkeste", E. v. Rezniceks „Gondoliere des Dogen".

Als erste Neuinszenierung der Spielzeit bereitet das Deutsche Opernhaus zu Berlin C. M. von Webers „Euryanthe" in der neuen Textbearbeitung von Franz Benecke und der musikalischen Leitung von GMD Arthur Rother vor.

Das Hessische Landestheater zu Darmstadt eröffnete die diesjährige Spielzeit mit einer Erstaufführung von W. A. Mozarts „Idomeneo" in der Neufassung von E. Wolff-Ferrari und E. L. Stahl.

Das Ulmer Stadttheater (Intendant: Reinhold Ockel) bringt in der Spielzeit 1938/39 folgende Erstaufführungen: „Der goldene Harlekin" von Mozart, Webers „Oberon" in der Düsseldorfer Bearbeitung, „Das Herz" von Hans Pfitzner und „Schwarzer Peter" von Norbert Schulze.

GMD Philipp Wüst dirigierte an der Wiener Staatsoper mit großem Erfolg „Arabella" von Richard Strauß und wurde von Staatsoperndirektor Dr. Kerber zu weiteren Dirigenten-Gastspielen eingeladen.

Die Gründung eines für Gießen und Bad Nauheim gemeinsamen Orchesters gibt dem Gießener Stadttheater in diesem Jahre zum erstenmal die Möglichkeit auch große Opern mit eigenen Kräften aufzuführen. So sind für die kommende Spielzeit „Fidelio", „Aida", „Der Rosenkavalier",

„Der fliegende Holländer", „Don Juan", „Rigoletto" und „Spaniſche Nacht" geplant.

Joſeph Haas' Oper „Tobias Wunderlich" ſteht für dieſen Winter auf den Spielplänen der Städte Königsberg, Danzig, Bonn, Harburg-Hamburg.

Werner Egk hat die Kompoſition ſeiner neuen Oper „Peer Gynt" (nach Ibſen) beendet. Die Uraufführung iſt für Ende November an der Staatsoper in Berlin vorgeſehen.

Die nächſten Aufführungen von Othmar Gerſters Oper „Enoch Arden" ſind in Bremen, Erfurt, Chemnitz, Krefeld und Wuppertal.

Das ſtaatliche Landestheater in Gotha-Sondershauſen bringt im diesjährigen Spielplan an Sonderveranſtaltungen anläßlich Richard Wagners 125. Geburtstag „Triſtan und Iſolde" und zur Feier des 75. Geburtstages von Richard Strauß ſeine „Sinfonia domestica" unter gemeinſamer Mitwirkung der Staatskapelle Meiningen und des ſtaatlichen Lohorcheſters.

Die Württembergiſchen Staatstheater eröffneten die Spielzeit mit Hermann Reutters Oper „Dr. Johannes Fauſt".

Aus den bisher vorliegenden Arbeitsplänen der ſudetendeutſchen Theater für die kommende Spielzeit 1938/39 geht hervor, daß da und dort auch mit beſonderen Erſt- oder Uraufführungen auf dem Gebiete der Oper zu rechnen iſt. So bringt das Prager Deutſche Theater: Milhauds „Der arme Matroſe" und Strawinskys Ballett „Les noces"; die Theater in Teplitz-Schönau und Reichenberg (beide ſtehen in der kommenden Spielzeit unter der Leitung eines Direktors): Strauß' „Roſenkavalier" und Wagners „Triſtan" und „Parſifal"; das Theater in Gablonz: Lortzings „Die Glücksnarren", Mark Lothars „Schneider Wibbel" und Marſchners „Hans Heiling"; das Theater in Auſſig: Kienzls „Kuhreigen", Egks „Zaubergeige" und Reutters „Dr. Johannes Fauſt". E. J.

50 000 Deutſche in Brünn werden in der kommenden Spielzeit 1938/39 ohne Theater ſein, da das als Theater verwendete Redoutengebäude durch den Verrat der deutſchen Marxiſten an die ſogen. „demokratiſche" Theatergemeinde des Neuen deutſchen Theaters in Brünn vergeben wurde. Ein Proteſt der SdP-Stadträte als Vertreter der Deutſchen Brünns blieb leider erfolglos. E. J.

„Lanzelot vom See", eine neue Oper von Maestro Pino Donati, dem Generalintendanten der Veroneſer Opernfeſtſpiele, wird dieſer Tage im Donizetti-Theater zu Bergamo uraufgeführt werden. Donati iſt ſchon früher mit einer Oper „Konradin von Schwaben" erfolgreich hervorgetreten und ging mit einem Orcheſterwerk, der ſymboliſchen Tondichtung „Il Presepio della Trincea", bei einem Wettbewerb, der vom Komitee für die Vereinigung der im Kriege Gefallenen zu Rovereto ausgeſchrieben wurde, als Sieger hervor. n.

## KONZERTPODIUM

Außer den 10 Städtiſchen Philharmoniſchen Konzerten der Münchener Philharmoniker unter Leitung von Oswald Kabaſta, deren Programme bereits bekanntgegeben wurden, führt das Orcheſter der Hauptſtadt der Bewegung im Konzertwinter 1938/39 eine Reihe weiterer Veranſtaltungen durch. In einem außerordentlichen Konzert wird Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger ſeiner treuen Hörergemeinde Beethovens „Achte" und Bruckners „Fünfte" (in der Originalfaſſung) vermitteln. Maestro Bernardino Molinari bringt Werke führender italieniſcher Komponiſten unter Mitwirkung der jungen, in Italien bereits ſehr gefeierten Geigerin, Gioconda De Vito als Soliſtin. In einem Sonderkonzert „Münchener Haydn-Renaiſſance" macht Geheimrat Adolf Sandberger mit einer Reihe von ihm aufgefundener und für den Vortrag eingerichteter unbekannter Werke von Joſeph Haydn bekannt. — Auch in die Reihe der Volks-Symphonie-Konzerte, die unter der Geſamtleitung von Adolf Mennerich ſtehen, werden zum erſten Mal bedeutende Gaſtdirigenten mit einbezogen. Zwölf der im geſamten 20 jeweils für Donnerstag vorgeſehenen Konzerte dieſer Reihe ſtehen unter Leitung von Adolf Mennerich und bringen neben dem Beſtand an klaſſiſchen und romantiſchen Werken die Erſtaufführung des Violinkonzertes von Robert Schumann und die Urfaſſung der 2. Symphonie von Anton Bruckner; ferner an Erſtaufführungen aus dem zeitgenöſſiſchen Schaffen: Gottfried Müller „Kleine Muſik für Kammerorcheſter", Max Trapp „Cello-Konzert", Wolfgang v. Bartels „Frauentanz-Kantate" und Maurice Ravel „Ma mère l'oye". Als Soliſten dieſer Konzerte wurden eingeladen: die Pianiſten: Rosl Schmid, Friedrich Queſt, Julian v. Karolyi, Alfred Lueder, Hugo Steurer, Annemarie Heyne, Liſelotte Oehlert, Fritz Hübſch und Guſtav Groſch, die Geiger: Edith von Voigtländer und Rudolf Schöne, der Celliſt Hermann v. Beckerath und der Sänger Heinrich Rehkemper. Die übrigen Volks-Symphonie-Konzerte werden von den Gaſtdirigenten: Prof. Carl Ehrenberg (eigene Werke und Werke von Richard Wagner; Soliſtin: Armella Kleinke, Sopran), Prof. Joſef Pembaur („Weibliche Geſtalten in Tongemälden aus den Jahren 1772—1905"), Hans Pfitzner, (Romantiſche Muſik), Dr. Heinz Drewes (Violin-Konzert von Graener mit Siegfried Borries, Haydn und Beethoven) geleitet. Auch mit Dirigenten des befreundeten Auslandes wurden Verträge abgeſchloſſen. Ungarn entſendet den Kapellmeiſter an der Budapeſter Staatsoper Jenö Keneſſey (Soliſtin dieſes Konzertes: die Münchener Geigerin Palma von Paſzthory), Polen den Dirigenten Dr. Zygmunt Latoſzewſki (Soliſt:

der Warschauer Cellist Kazimierz Wilkomirski). Aus Brasilien kommt Francisco Mignone, ein Vorkämpfer deutscher Musikkultur (Solistin in diesem Konzert die aus Mexiko stammende Pianistin Angelica Morales). Ferner sind an besonderen Feiertagen Konzerte mit geschlossenen Vortragsfolgen geplant, so z. B. ein Opernabend mit beliebten Solisten der Münchener Staatsoper, ein heiterer Operetten-Abend zum Faschingsbeginn, ein Abend mit Ausschnitten aus den Musikdramen Richard Wagners. Die Leitung dieser Konzerte, die rein äußerlich durch Hereinnahme von Stuhlreihen in einen Teil des Saales ein verändertes Bild erhalten, hat Willy Haenel-Christiansen.

Das Städtische Orchester zu Meißen eröffnet unter seinem bewährten Führer, KM Herbert Nerlich, die Konzertreihe des Winters 1938/39 mit einem Konzert im Bankettsaale der Albrechtsburg und bringt dabei Haydns Sinfonie „La reine", Tschaikowskys Violinkonzert (Toni Faßbender von der Dresdener Philharmonie) und Dvořáks Sinfonie in e-moll („Aus der neuen Welt") zu Gehör. Die folgenden Konzerte stellen außer bereits früher hier aufgeführten Werken von Bach, Beethoven, Gluck, Mozart, Reger, Schubert und Vivaldi als Erstaufführungen in Aussicht: Kurt Atterberg „Rhapsodie auf schwedischen Volksmotiven", H. Erdlen „Finnische Suite", P. Graener „Divertimento", M. Ravel „Introduktion und Allegro für Harfe, Flöte und Orchester", E. Reinstein „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema", O. Respighi „Alte Arien und Tänze", Scarlatti-Tommasini „Suite" („Die fröhlichen Damen"), J. Sibelius: „Der Schwan von Tuonela" und H. Wunsch „Kleine Lustspielsuite". Als Solisten sind bis jetzt verpflichtet worden der Meistersänger Karl Otto Zinnert aus Dresden, Toni Faßbender (1. Konzermeister der Dresdener Philharmonie), Kammervirtuos Artur Gottschalk von der Staatsoper Dresden (Harfe) und der Soloflötist Otto Muschter vom Städtischen Orchester zu Meißen. Auch dieser Spielplan gibt wieder Zeugnis von dem idealen Streben der Kapelle und ihres zielbewußten Leiters Herbert Nerlich getreu dem Wahlspruch: „Rastlos vorwärts! Unentwegt aufwärts!" M. M.

Die Konzerte der Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz bringen als Neuheiten u. a. des Dresdener Staatskapellmeisters Kurt Striegler neuestes Werk „Romantische Phantasie" Werk 77 als Uraufführung, die Partita von J. N. David, Werke von Werner Trenkner, Fritz Brandt. Als Solisten sind verpflichtet Karl Freund, Karl Gehr, Otto von Beckerath, Willy Hülser, Raoul von Koczalski, Amalie Merz-Tunner, Elly Ney, Max Strub, Ludwig Hölscher; als Gastdirigent Herman Abendroth. Aus Anlaß von Richard Strauß' 75. Geburtstag kommt seine „Symphonia domestica" und von Hans Pfitzners 70. Geburtstag dessen romantische Kantate „Von deutscher Seele" zu Gehör. Für die Kammermusikabende wurde als Gast-Quartett das Fritzsche-Quartett-Dresden verpflichtet.

GMD Philipp Wüst bringt innerhalb der zehn Philharmonischen Konzerte der Schlesischen Philharmonie Breslau im Konzertwinter 1938/39 zehn Werke zur Breslauer Erstaufführung und zwar: O. Respighi: „Antiche Danze ed Arie", Mussorgski-Ravel „Bilder einer Ausstellung", A. P. Borodin „Symphonie Nr. 2", J. N. David „Symphonie a-moll", J. Sibelius „Symphonie Nr. 2", H. F. Schaub „Passacaglia und Fuge", P. Stefan „Musik für Geige und Orchester", J. Rivier „Symphonie für Streicher", E. v. Dohnanyi „Orchester-Suite", M. Trapp „Cellokonzert". Als Solisten wurden Dusolina Giannini, Gaspar Cassado, Wilhelm Kempff, Prof. Elly Ney, Prof. Georg Kulenkampff, Ginette Neveu, Prof. Ernst v. Dohnanyi und Prof. Ludwig Hoelscher verpflichtet. Einen Beethoven-Abend leitet Prof. H. Knappertsbusch. Die 8 Volkssymphonie-Konzerte, die unter Leitung von Prof. Hermann Behr stehen, bringen folgende 5 Erstaufführungen: K. Atterberg „Ballade und Passacaglia", H. Zielowsky „Variationen und Rondo über ein Volkslied" in der Instrumentierung von Dr. Fritz Koschinsky, H. Zilcher „Tanzphantasie für Orchester", A. Kusterer „Suite für Orchester" und ein Klavierkonzert von H. Buchal. Weiter sind sechs Kammer-Symphoniekonzerte im Schloß und im Remter des Rathauses und 6 Kammermusikabende im Schloß vorgesehen.

Das Programm der 6 Sinfoniekonzerte der Stadt Ulm unter MD Karl Hauf enthält Werke von Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Reger, Richard Strauß und Erstaufführungen von Cl. Debussys „Nocturnos", J. Strawinskys Pulcinella-Suite, J. N. Davids „Partita" und H. Pfitzners „Duo für Violine und Cello" mit Orchester. Solisten sind: Frédéric Lamond, Alfred Hoehn, Alma Moodie, Gaspar Cassado, Lore Fischer und Lea Piltti. Ferner veranstaltet die Stadt 5 Kammermusikabende, die zum Teil vom Städtischen Trio (Karl Hauf, Franz Bischof, Folkmar Längin) bestritten werden.

Im Rahmen der kommenden Gaukulturwoche Hessen-Nassau findet eine Aufführung der „Kleinen Suite" des jungen Frankfurter Komponisten K. Hessenberg in Frankfurt/M. statt.

MD Bittner-Essen bringt Anfang Oktober Henk Badings neues Orchesterwerk „Heroische Ouvertüre" zur Uraufführung.

Die SdP-Kulturgemeinschaft in Prag beabsichtigt zur tatkräftigen Förderung des deutschvölkischen Zusammenlebens in der Hauptstadt in der

kommenden Konzertzeit die Veranstaltung von drei Symphoniekonzerten mit namhaften Dirigenten, einen Abend der Magdeburger Madrigalvereinigung und allmonatliche musikalische Feierstunden. Als aktive Arbeitsgruppen sind eine Arbeitsgemeinschaft und eine Spielgruppe (Orchester) vorgesehen. E. J.

Hans Brehmes Orchesterwerk „Triptychon", Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel bringt Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern zur Aufführung.

GMD Robert Manzer brachte in einem Außerordentlichen Symphoniekonzert des Karlsbader Kurorchesters folgende Werke sudetendeutscher Tondichter zur Erstaufführung: R. Pilz „Noldenzwerg-Sage", H. Zitterbart „Langsamer Symphoniesatz" und K. Striegler „Kleine Symphonie in einem Satz". E. J.

Die Kölner Sopranistin Adelheid Holz sang mit großem Erfolg das Sopransolo im Requiem von Brahms unter Leitung von Prof. Josef Meßner bei den diesjährigen Salzburger Festspielen.

Prof. Ludwig Hoelscher ist als Solist mit Trapps Cellokonzert für den Konzertwinter 1938/1939 bisher verpflichtet worden für: Berlin (Berliner Philharmonie), Bielefeld, Flensburg, Kassel, Reichssender München, Osnabrück und Solingen.

Die Robert Schumannstadt Zwickau/Sa. bringt in dieser Spielzeit unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Kurt Barth von 22 Erstaufführungen für Zwickau 13 Werke von zeitgenössischen Tonsetzern, darunter als Uraufführung die 4. Sinfonie von Hammer.

Das „Feierliche Vorspiel" von Julius Kopsch wird Anfang Oktober im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Hermann Abendroth zur konzertmäßigen Uraufführung gelangen.

Im Kurhaus Wiesbaden hörte man in einem sommerlichen Kurkonzert unter Leitung von GMD G. E. Lessing Walter Niemanns „Kocheler Ländler".

Die Dresdner Philharmonie plant auf Einladung des Bundes der Deutschen in Böhmen in den Tagen vom 24. bis 27. November eine Gastspielreise durch sudetendeutsche Städte. E. J.

GMD Erich Böhlke-Magdeburg wurde eingeladen, das Festkonzert zum 130. Bestehen des Musikinstituts Koblenz zu dirigieren.

Das Dresdner Streichquartett (Cyrill Kopatschka — Fritz Schneider — Gottfried Hofmann-Stirl — Georg Ulrich von Bülow) veranstaltete im Lingner Schloß einen Beethovenabend, der von der zahlreichen Zuhörerschaft begeistert aufgenommen wurde.

Konzertstücke aus Hermann Henrichs Oper „Melusine" wurden in diesem Sommer von zahlreichen Kurorchestern gespielt. Die Ouvertüre zur „Melusine" wird Präsident Prof. Dr. Peter Raabe im kommenden Winter dirigieren. Das Violinkonzert erklingt in Badenweiler (unter Schmidt-Jescher) und Salzbrunn (Kaden) mit der Solistin Lätitia Henrich-Forster, die das Werk auch seinerzeit aus der Taufe hob.

MD Ignaz Herbst-Wien hatte als Gastdirigent des Württemberger Landesorchesters bei der Auslandsdeutschen Tagung in Stuttgart mit seinen Schöpfungen „Totengräber-Hochzeit" und „Rethel" großen Erfolg.

Die Pfälzer Geburtsheimat Friedrich Sanders beabsichtigt, des in München verstorbenen Komponisten zu seinem 40. Todestage in 1939 durch Aufführung seiner Werke in Konzert und Funk zu gedenken.

Zu einer besonders festlichen Veranstaltung wurde das 8. Meisterkonzert in Bad Orb durch die Teilnahme von Frau Prof. Elly Ney, die den Solopart von Beethovens Klavierkonzert Es-dur und Liszts Klavierkonzert E-dur übernommen hatte.

Heinrich Zöllners Orchesterwerk „Waldphantasie" Werk 83 (nach Turgenieff) erklang im Rahmen der Schloßkonzerte zu Hannover unter der Leitung von Ebel von Sosen.

Die junge Münchener Pianistin Marlott Vautz hatte in einem Konzert der Münchener Künstlerstunde mit Robert Schumanns „Papillons" und im Zusammenspiel mit ihrem gleichgestimmten Partner Joachim Storck mit Walter von Forstners neuem Konzertino für zwei Klaviere einen vollen Erfolg.

Anläßlich des bevorstehenden 60. Geburtstages von J. Haas kündigten Prof. Oswald Kabasta (München) und Hermann Abendroth für das Gewandhaus in Leipzig die Aufführung seines Werk 45 „Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied" für Orchester an.

Das Städtische Orchester Bielefeld (Leitung: MD Werner Gößling) kündet für den kommenden Winter an Erstaufführungen aus dem zeitgenössischen Schaffen an: Hans Wedig „Nachtmusik", Richard Strauß „Bürger als Edelmann" und „Don Quixote", Max Trapp „Cellokonzert", Rudi Stephan „Violinkonzert", Hans Pfitzner „Von deutscher Seele" (Solisten: August Schäfer-Violine, Hans-Herbert Winkel-Violoncello). Unter den aufgeführten klassischen Werken interessiert besonders die Erstaufführung der 2. Sinfonie von Anton Bruckner.

Hermann Grabners „Segen der Erde" erlebte in Königsberg i. Pr. am Erntedankfest seine Erstaufführung durch den Schubertchor in Arbeitsgemeinschaft mit dem Chor „Thalia" unter Leitung von Heinz von Schumann.

Im Winterprogramm der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen begegnet man der Erstaufführung von J. N. Davids „Symphonie a-moll", Max Trapps „Cellokonzert" und Richard Schwarz' „Partita für Orchester".

Islands zeitgenössisches Musikschaffen war auf dem soeben in Kopenhagen stattgefundenen nordischen Musikfest durch eine Klaviersonate Hall-

# DEUTSCHES BRUCKNER-FEST

**veranstaltet von der Stadt Mannheim**

29. Okt. — 3. Nov. 1938. Gesamtltg: Staatskap. **K. Elmendorff**

Samstag, 29. Okt., 20 Uhr im Musensaal: **Festakt.** Leitung: Kapellmeister Dr. E. Cremer, Nationaltheater-Orch., Mannheim. Friedrich Klose, Phantasie u. Fuge über ein Thema von Bruckner für Orgel und Bläser. Ansprache von Prof. Dr. Fr. Grüninger: „Anton Bruckner der Mensch u. Meister". Dritte Symph., D-moll

Sonntag, 30. Okt., 11 Uhr im Nationaltheater: **Morgenfeier.** Kergl-Quartett, Mannheim, Streichquintett, F-dur. Motetten, Beethovenchor Ludwigshafen a. Rh. Leitung: Prof. Fr. Schmidt

Sonntag, 30. Okt., 19 Uhr i. Nationaltheater: **Festvorstellung.** Leitung: Staatskapellmeister Karl Elmendorff

Montag, 31. Okt., 17 Uhr im Konferenzsaal des Schlosses: **Festversammlung des Brucknerbundes.** Begrüßung durch Oberbürgermeister Carl Renninger. Friedrich Klose-Ehrung, Prof. Dr. Grüninger. Friedrich Klose, Streichquartett Es-Dur. 2. Satz, Adagio, ma non troppo - 4. Satz, Moderato. Kergl-Quartett. Festrede: Univ.-Prof. Heinrich Besseler, Heidelberg.

Montag, 31. Okt., 20 Uhr im Musensaal: **Symphonie-Konzert.** Leitung: Dr. Siegmund v. Hausegger, München. Nationaltheater-Orchester, Mannheim. Vier Orchesterstücke. Fünfte Symphonie, B-dur, Originalfassung

Dienstag, 1. Nov., 20 Uhr im Musensaal: **Akademie-Konzert.** Leitung: Staatskapellmeister Karl Elmendorff. Nationaltheater-Orchester-Mannheim. Erste Symphonie, C-moll, Linzer Fassung. Vierte Symphonie, Es-dur, Originalfassung.

Mittwoch, 2. Nov., 20 Uhr im Nibelungensaal: **Chor-Konzert.** Leitung: Direktor Chlodwig Rasberger. Städt. Chor in Verbindung mit dem Lehrergesangverein Mannheim, verstärktes Philharm. Orchester, Mannheim. F-moll-Messe. Solisten: Susanne Horn-Stoll, Darmstadt, Sopran; Johanna Egli, Berlin, Alt; Walter Sturm, Berlin, Tenor; Heinrich Hölzlin, Mannheim, Baß.

Donnerstag, 3. Nov., 20 Uhr i. Musensaal: **Symphonie-Konzert** Leitung: Staatskapellm. Karl Elmendorff. Nationaltheater-Orchester, Mannheim. Beethovenchor Ludwigsh. a. Rh. 150. Psalm Solistin: Susanna Horn-Stoll, Darmstadt, Sopran. Achte Symph.

# MUSIKALISCHE AKADEMIE

DES NATIONALTHEATER-ORCHESTERS MANNHEIM

## 8 Akademiekonzerte

Gesamtleitung:
Staatskapellmeister **Karl Elmendorff**
Gastdirigenten:
Bernardino Molinari, Herbert v. Karajan

1. 11. Okt.: Solist: Georg Kulenkampff, Violine / Bach: Brandenburgisches Konzert G-dur für Streichorchester / Schumann: Violinkonzert d-moll / Tschaikowsky: 6. Sinfonie h-moll.
2. 1. Nov.: Bruckner-Abend / Sinfonie Nr. 1, Linzer Fassung / Sinfonie Nr. 4, Urfassung.
3. 22. Nov.: Solist: Alfred Cortot, Klavier / Debussy: Prélude à „L'Après — Midi d'un Faune" / Chopin: Klavierkonzert Nr. 2 / Berlioz: Phantastische Sinfonie.
4. 13. Dez.: Dirigent: Herbert v. Karajan / Solist: Gaspar Cassado, Violoncello / Cherubini: Ouvertüre zu „Anacreon" / Haydn: Violoncello-Konzert / Beethoven: Sinfonie Nr. 3.
5. 10. Jan.: Solist: Cecilie Hansen, Violine / Schubert: Sinfonie Nr. 8 (Unvollendete) / Tschaikowsky: Violinkonzert D-dur / Sibelius: 2. Sinfonie D-dur.
6. 7. Febr.: Dirigent: Bernardino Molinari, Rom / Vivaldi: Der Winter aus den „Vier Jahreszeiten" Beethoven: Sinfonie Nr. 1 / Richard Strauß: Tod und Verklärung / Respighi: Die Pinien von Rom.
7. 28. Febr.: Solistin: Gertrude Rünger, Sopran / Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart / Wagner: Wesendonck-Lieder / Gottfried Müller: Orchesterkonzert in a-moll (Uraufführ.).
8. 21. März: Solist: Adrian Aeschbacher, Klavier / Joh. Nep. David: Partita (zum ersten Male) / Brahms: Klavierkonzert B-dur / Beethoven: Sinfonie Nr. 5.

# Stadt Heidelberg und Bach-Verein

## 7 Städt. Symphonie-Konzerte

**Leitung: Generalmusikdirektor Kurt Overhoff**

1. 7. Nov.: Werke von Mozart, Schumann und Brahms / Solist: Alfred Cortot, Klavier.
2. 7. Dez.: Werke von Beethoven, Haydn und Schubert / Solist: Prof. Ludwig Hoelscher, Cello.
3. 11. Jan.: Werke von Beethoven und Schumann / Solist: Prof. Georg Kulenkampff, Violine.
4. 23. Jan.: Werke von Bach, Beethoven und Höller / Solistin: Irmgard Weiß, Klavier.
5. 1. Febr.: Werke von Richard Strauß / Solist: Prof. Alfred Höhn, Klavier.
6. 6. März: Werke von Pfitzner, Dvořák und Tschaikowsky / Solist: Joachim Loeschmann, Cello.
7. 1. April: Werke von Wolf und Bruckner.

## 4 Kammermusik-Konzerte

1. 25. Nov.:
   **Stross-Quartett**
2. 27. Jan.:
   **Alma Moodie - Eduard Erdmann**
3. 13. März:
   **Kurpfälzer Kammermusik-Vereinigung**
   (Leitung: Konzertmeister Adolf Berg)
4. 24. März:
   **Kölner Kammertrio für Alte Musik**

## 2 Chor-Konzerte

Leitung: Univers.-Musikdir. Dr. H. Meinh. Poppen

1. 26. Febr.:
   **G. Verdi, Requiem**
2. 26. März:
   **J. S. Bach - Johannes-Passion**

# „Deutsches Nationaltheater Weimar"

## Sechs Symphoniekonzerte

der Weimarischen Staatskapelle. Leitung: GMD Paul Sixt

**1. Konzert: 21. Oktober 1938**
Solist: Frederic Lamond (Klavier). Bach: Suite D-dur Beethoven: Klavierkonzert Es-dur. Beethoven: 7. Symphonie.

**2. Konzert: 2. Dezember 1938**
Solist: Marianne Krasmann (Klavier). Kurt Rasch: Toccata. Curt Rücker: Symphonischer Prolog. Graener: Turmwächterlied. Rachmaninoff: Klavierkonzert c-moll. Ravel: Bolero

**3. Konzert: 13. Januar 1939**
Solist: Marcel Wittrisch (Tenor). Hermann Unger: Alt-Niederland. H. J. Sobanski: Bratschenkonzert. Lieder und Arien. Brahms: 3. Symphonie.

**4. Konzert: 17. Februar 1939**
Solist: Enrico Meinardi (Cello). Rossini: Scala della seta. Pizetti: Cellokonzert. Bruckner: 4. Symphonie (Urfassung).

**5. Konzert: 3. März 1939**
Solist: Maria Neuß (Violine). Draesecke: Ouvertüre zu „Gudrun". Schumann: Violinkonzert. Schubert: Symphonie C-dur.

**6. Konzert: 24. März 1939**
Gastdirigent: Richard Strauß. Solisten: Lea Piltti (Sopran), Willy Störring (Tenor). Richard Strauß: Also sprach Zarathustra, Zerbinetta-Arie oder Hölderlin-Gesänge, Gesang aus „Guntram", Tod und Verklärung, Till Eulenspiegel

grimur Helgaſons aus Reykjavik, dargeboten durch den Lehrer am kgl. Konſervatorium in Kopenhagen, den Isländer Haraldur Sigurdsſon, vertreten.

Die Dresdner Philharmonie veranſtaltet im kommenden Konzertwinter unter Leitung ihres Dirigenten Paul van Kempen zwölf Abonnementskonzerte, bei denen eine Reihe namhafter deutſcher und ausländiſcher Soliſten mitwirken wird, u. a. Elly Ney, Wilhelm Kempff und der franzöſiſche Pianiſt Robert Caſadeſus, Georg Kulenkampff und die franzöſiſche Künſtlerin Ginette Neveu (Violine), ferner Max Strub und Ludwig Hoelſcher (Doppelkonzert von Brahms für Violine und Cello und die Sänger: Max Lorenz, Emmi Leisner, Karl Schmitt-Walter und die Sopraniſtin der Mailänder Scala Licia Albaneſe.

MD Heinrich Weidinger-Liegnitz eröffnet den Konzertwinter 1938/39 mit einem Beethoven-Abend unter Mitwirkung des Dresdener Trios, das des Meiſters ſelten geſpieltes „Tripelkonzert" zu Gehör bringen wird. Im Rahmen dieſes Eröffnungskonzertes wird der unter der Leitung des Muſikdirektors ſtehende 1937 gegründete Städtiſche Chor, der zur Zeit 200 aktive Sänger und Sängerinnen zählt, mit Beethovens „Meeresſtille und glückliche Fahrt" und „Chorfantaſie" erſtmalig vor die Öffentlichkeit treten.

Der Anfang September veröffentlichte Konzertplan 1938/39 für Aachen ſieht u. a. eine Aufführung der Bachſchen Matthäuspaſſion „in hiſtoriſcher Beſetzung (Kammerorcheſter und Kammerchor)" vor. Damit erfüllt GMD Herbert von Karajan einen an dieſer Stelle wiederholt geäußerten Wunſch, und zwar nun auch gleich in „radikaler" Weiſe. Jedenfalls darf man auf das 9. Städtiſche Konzert freudig geſpannt ſein. R. Z.

Prof. Oswald Kabaſta bringt Anfang des kommenden Jahres in einem Konzert der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien die „Sinfoniſche Muſik für obligate Trompete" von Robert Wagner (Wien) zur Uraufführung. Wenige Wochen ſpäter erklingt das Werk unter Operndirektor Moralt in Graz.

Im Berliner Bachſaal findet Anfang Oktober ein Sonderkonzert ſtatt, deſſen Reinertrag dem Sudetendeutſchen Winterhilfswerk zufließt. Der Philharmoniſche Chor und das Ufa-Sinfonieorcheſter unter Leitung von Prof. Günther Ramin führen das Dettinger Tedeum von Händel, den „Wachauf-Chor" aus den Meiſterſingern und die Schlußanſprache des Hans Sachs auf. Soliſt iſt Rudolf Watzke, der außerdem auch noch Lieder ſudetendeutſcher Komponiſten ſingt.

Hans Pfitzners Kantate „Von deutſcher Seele" erlebt im kommenden Konzertwinter zahlreiche Aufführungen. U. a. ſehen die Erſtaufführung des Werkes die Städte Auſſig, Hildesheim, Karlsbad, Eiſenach vor, die das Stück in der vom Komponiſten ſelbſt vorgenommenen verkleinerten Orcheſterfaſſung bringen werden. Die große Orcheſterfaſſung wird in Bremen, Breslau, Dortmund, Dresden, Eſſen, Frankfurt/M., Hamburg, München, Saarbrücken erklingen.

Das anläßlich des diesjährigen Internationalen Muſikfeſtes in Baden-Baden uraufgeführte „Symphoniſche Konzert" von Helmut Degen bringt GMD Volkmann in ſeinem erſten diesjährigen Sinfoniekonzert in Duisburg.

Ottorino Reſpighis ſinfoniſches Werk „Le Fontane di Roma" wurde in einem Sinfoniekonzert in Bad Pyrmont mit der Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz ſehr beifallsfreudig aufgenommen.

In einem Kurkonzerte des deutſchen Oſtſeebades Kühlungsborn gelangte Ende Auguſt die „Thereſia - Symphonietina" des ſudetendeutſchen Tonſetzers Karl Maria Piſarowitz zur Uraufführung. Piſarowitz ſelbſt hatte im Auguſt am ſelben Orte ein ſudetendeutſches Sonderkonzert mit Werken der ſudetendeutſchen Operettenklaſſiker Brandl, Oelſchlegel und Dellinger veranſtaltet.

E. J.

Die Muſikpflege in Bad Landeck/Schleſ. unter Leitung des Städtiſchen MD Max Giernoth — dem dieſer Badeort u. a. eine ganz beſonders ſinnvolle und einmalige künſtleriſche Ausgeſtaltung durch muſikbezügliche Holzſchnitzereien verdankt — hat es ſich zur Aufgabe gemacht, lebende Tonſetzer ſtark in den Vordergrund zu rücken. Etwa 1/3 des ganzen Programms in dieſer Spielzeit gehörte den Werken der Zeitgenoſſen ernſter und heiterer Richtung.

Kurt Atterbergs „Ballade und Paſſacaglia" wird in der bevorſtehenden Spielzeit u. a. aufgeführt in Amſterdam, Ankara, Breslau, Chicago, Eſſen, Hannover, Stockholm.

Das Streichquartett der Münchener Staatsoper (Hans König, Karl Rittner, Philipp Haaß, Oswald Uhl) wird Anfang Oktober ein Streichquartett von Walter Seifert aus der Taufe heben.

Die Städtiſchen Konzerte Recklinghauſen (Leitung: MD Bruno Hegmann) bringen im kommenden Winter neben den Standardwerken der Klaſſik eine reiche Auswahl aus dem zeitgenöſſiſchen Schaffen: Chorwerke von Hermann Grabner, Hugo Hermann, Werner Egk, Hans Wiltberger; Orcheſterwerke von Boris Blacher, Hero Folkerts, Paul Höffer, Karl Höller, Ottmar Gerſter, Max Trapp, E. N. v. Reznicek und Kammermuſik von Hermann Dvořák, Johannes Klein, Helmut Meyer von Bremen.

Paul Höffers „Altdeutſche Suite" kam durch das Grenzlandtheater-Orcheſter in Hof und das

# Staatsorchester Oldenburg

# KONZERTE 1938/39

**Leitung:**

**Generalmusikdirektor Leopold Ludwig**

## 8 Anrechtskonzerte im Staatstheater

**1. Konzert: 10. Oktober 1938**
**Solist: Hugo Kolberg (Violine)**
Beethoven: Ouvertüre zu „Coriolan"
Beethoven: Violinkonzert
Brahms: Symphonie Nr. 1 c-moll

**2. Konzert: 7. November 1938**
**Solist: Willi Stech (Klavier)**
*Mussorgsky-Ravel: Bilder einer Ausstellung
Busoni: Indianische Phantasie
Tschaikowsky: Symphonie Nr. 4 f-moll

**3. Konzert: 28. November 1938**
**Festkonzert im Rahmen der Gaukulturwoche**
Schumann: Symphonie Nr. 1 B-dur
Bruckner: Symphonie Nr. 8 c-moll

**4. Konzert: 12. Dezember 1938**
**Solist: Friedrich Wührer (Klavier)**
Debussy: Iberia
Pfitzner: Klavierkonzert Es-dur
Brahms: Symphonie Nr. 4 e-moll

**5. Konzert: 5. Januar 1939**
**Verdi: Requiem**
Mitwirkend: Oldenburger Singverein und der gesamte Chor des Staatstheaters

**6. Konzert: 13. Februar 1939**
**Solistin: Elly Ney (Klavier)**
*Fr. Schmidt: Variationen über ein Husarenlied
Brahms: Klavierkonzert d-moll
Beethoven: IV. Symphonie B-dur

**7. Konzert: 6. März 1939**
**Solist: Volkmar Fiecken (Violine)**
*Graener: Violinkonzert
Bruckner: Symphonie Nr. 5 B-dur

**8. Konzert: 17. April 1939**
**Solist: Ludwig Hoelscher (Cello)**
L. Maurick: Symphonische Suite (Uraufführung)
*Pfitzner: Cellokonzert
R. Strauß: Don Quixote

## 3 Symphoniekonz. im großen Schloßsaal

**1. Konzert: 24. Oktober 1938**
**Solisten d. Oldenburgischen Staatsorchesters**
Haydn: Symphonie Nr. 5 D-dur
Mozart: Konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester
Mozart: Haffner-Serenade D-dur
Beethoven: Symphonie Nr. 2 D-dur

**2. Konzert: 2. Januar 1939**
**Solist: Tibor de Machula (Cello)**
*Respighi: „Die Vögel", Suite für kleines Orchester
Haydn: Cellokonzert
*Wolf-Ferrari: Divertimento
R. Strauß: Suite aus „Bürger als Edelmann"

**3. Konzert: 8. Mai 1939**
**Solist: Leopold Ludwig (Klavier)**
Händel: Concerto grosso g-moll
Beethoven: Klavierkonzert Es-dur
Mozart: Symphonie Es-dur

## 3 Außerordentl. Konzerte i. Staatstheater

**1. Konzert: 20. März 1939**
Haydn: „Die Jahreszeiten"

**2. Konzert: Ende Mai 1939**
Wiener Abend

**3. Konzert: 12. Juni 1939**
Beethoven: IX. Symphonie

## 3 Konzerte für die HJ im Staatstheater

*Erstaufführung

# Württ. Staatstheater Stuttgart

**Festsaal der Liederhalle**

## Konzertprogramm 1938/39

# 10 Sinfonie-Konzerte

**1.** 3. Okt.: Solist: Gaspar Cassadó (Cello) / J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 2 / Max Reger: Solosuite / Luigi Boccherini: Cello-Konzert / Johannes Brahms: IV. Sinfonie e-moll.

**2.** 17. Okt.: Solist: Walter Gieseking (Klavier) / Claude Debussy: Nocturnes für Orchester / Cesar Franck: Sinfonische Variationen für Klavier und Orchester / Franz Liszt: I. Klavierkonzert Es-dur / Josef Haydn: Sinfonie D-dur.

**3.** 31. Okt.: Solist: Georg Kulenkampff (Violine) / L. van Beethoven: Sinfonie Nr. 6 F-dur (Pastorale) / Robert Schumann: Violinkonzert / Maurice Ravel: Rhapsodie Espagnole.

**4.** 28. Nov.: Dirigent: Maestro Vittorio Gui, Italien / A. Corelli: Concerto grosso II F-dur / L. van Beethoven: IV. Sinfonie / Bach (Gui): 2 Choräle / C. Franck: Psyches Schlaf, Nos und Psyche / Respighi: Fontane di Roma.

**5.** 12. Dez.: Solistin: Erna Berger (Sopran) / W. A. Mozart: Eine kleine Nachtmusik / Richard Strauß: Ariadne-Arie / Lieder am Klavier / P. J. Tschaikowsky: VI. Sinfonie h-moll.

**6.** 9. Januar: Solist: Willi Kleemann (Violine) / „Die Jubilare": Hans Pfitzner: Scherzo für Orchester (70. Geburtstag 5. Mai 1939) / Siegfr. Wagner: Konzertstück für Violine und Orchester (70. Geburtstag 6. Juni) / Richard Strauß: Ein Heldenleben (75. Geburtstag Juni).

**7.** 23. Januar: Solist: Eduard Erdmann (Klavier) / R. Oboussier: Sinfonie für großes Orchester / Hermann Goetz: Klavierkonzert / Hector Berlioz: Ouvertüre „Römischer Karneval".

**8.** 27. Febr.: Solist: Günther Ramin (Orgel) / Joh. Seb. Bach: „Toccata und Fuge" / G. F. Händel: Orgelkonzert B-dur / Anton Bruckner: 1. Sinfonie c-moll.

**9.** 27. März: Solistin: Cäcilia Hansen (Violine) / Richard Strauß: Don Quixote (Solocello: Ferdinand Merten) / P. Tschaikowsky: Violinkonzert / Joh. Brahms: Akademische Festouvertüre.

**10.** 17. April: L. van Beethoven: IX. Sinfonie.

Die 10. Sinfonie-Konzerte außer dem 4. Konzert werden v. H. Generalmusikdirektor Albert dirigiert

Städtiſche Orcheſter in Koblenz zur Aufführung. Seine „Drei Volkstänze für Orcheſter" erklangen unter MD Scheffer in Gronau, ſeine „Sinfonie der großen Stadt" in Dresden unter Paul van Kempen, in Köln unter GMD Schulz-Dornburg und kommt demnächſt in der Berliner Singakademie und am Reichsſender Köln zur Wiedergabe.

Die Hauptverſammlung des Muſikvereins Eiſenach, der aus dem Singverein hervorgegangen iſt und dadurch ſeit Jahrhunderten mit dem Muſikleben der Wartburgſtadt aufs engſte verbunden iſt, genehmigte jetzt die am 16. Juli beſchloſſene Arbeitsgemeinſchaft mit dem Städtiſchen Orcheſter und traf damit eine für das geſamte muſikaliſche Leben Eiſenachs und Weſtthüringens durch die nun erzielte Einheitlichkeit ſegensreiche Entſcheidung. Die bisher zerſplitterten Kräfte werden nun zuſammengefaßt und dem Erfüllen großer Aufgaben zugeführt. Das Programm der beiden, im übrigen völlig ſelbſtändigen Organiſationen wird auf ſieben Konzerte beſchränkt und wird in dieſem Winter beſonders die Klaſſik pflegen. Der Städtiſche MD Walter Armbruſt wird drei große Orcheſterkonzerte, der Dirigent des Muſikvereins, Conrad Freyſe zwei Chorkonzerte leiten. Drei Kammermuſikabende werden außerdem vom Muſikverein vermittelt. Die bisherige Entſchädigung an das Städtiſche Orcheſter für die Mitwirkung an den Chorkonzerten entfällt in Zukunft, dafür wird der Zuſchuß der Stadt an das Orcheſter von 12 000 Mark auf 15 000 Mark erhöht. Die beiden Dirigenten gehören dem Vorſtand nicht an, der ſich im übrigen aus je zwei Vertretern der Stadt, des Muſikvereins und des Städtiſchen Orcheſters zuſammenſetzt und dem außerdem noch der Städtiſche Muſikbeauftragte und ein Vertreter des Chores angehört. Oberbürgermeiſter Dr. Müller-Bowe, der ſich mit aller Energie für die Verwirklichung der Arbeitsgemeinſchaft, die von beiden Seiten ſehr große Opfer zum Wohle der Allgemeinheit verlangte, einſetzt, übernahm einſtweilen kommiſſariſch den Vorſitz. Da die Arbeitsgemeinſchaft auf drei Jahre feſtgelegt iſt, wurde eine Stetigkeit der Entwicklung von vornherein geſichert. In Zukunft ſind Sonderveranſtaltungen der beiden Organiſationen ausgeſchloſſen, nur für dieſen Winter wird, weil die betreffenden Abmachungen ſchon feſtſtanden, eine Ausnahme geſtattet. Am 7. Oktober wird Peter Raabe einen Beethoven-Abend (Triple-Konzert, 4. Symphonie und 2. Leonoren-Ouverture) dirigieren. Am 20. September ſetzt dann die eigentliche Reihe mit einem Orcheſterkonzert ein, bei dem Kammervirtuos Zimolong von der Staatsoper Dresden das Mozartſche Hornkonzert bläſt. Das Programm verzeichnet außerdem noch eine Symphonie von Haydn und die Eroica. Das Salzburger Mozart-Quartett bringt am 2. November Streichquartette von Mozart und Schubert und das Brahms'ſche Klavierquintett mit Edmund Schmid am Flügel. Am 1. Dezember folgt dann eine Aufführung der romantiſchen Kantate Pfitzners „Von deutſcher Seele", am 13. Januar ein Orcheſterkonzert, bei dem Profeſſor Schiering-Würzburg mit ſeinem früheren Schüler Rolf Armbruſt-Wiesbaden Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen, außerdem das D-dur Violinkonzert von Mozart ſpielen wird. Die vierte Symphonie von Brahms rundet den Abend ab. Rudolf Watzke und Liliana Chriſtowa ſind für einen Lieder- und Klavierabend im Februar gewonnen worden. Das Programm ſieht Lieder von Beethoven, Schubert, Pfitzner und Strauß und Klavierwerke von Bach, Beethoven und Debuſſy vor. In einem Orcheſterkonzert im März, das Schuberts C-dur Symphonie bringt, ſpielt Profeſſor Saal-Berlin Vidors Variationen für Harfe und Schuberts Phantaſie für Harfe. Im März folgt der Ausklang mit einem Bach-Händel-Abend, bei dem „Der zufrieden geſtellte Aeolus" und „Acis und Galathea" zur Aufführung gelangen. — Aus dieſem Programm geht bereits hervor, daß die neue Arbeitsgemeinſchaft dem Eiſenacher Muſikleben ſtarke Anregung und einen bedeutenden Aufſchwung geben wird, und es iſt zu erwarten, daß die Vereinheitlichung ſich im Laufe der Zeit immer ſegensreicher auswirkt. Martin Platzer.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Oberſpielleiter des Chemnitzer Opernhauſes, Dr. Fritz Tutenberg, der ſich wiederholt mit nordiſchen Stoffen beſchäftigte, hat ein Opernbuch „Es gärt in Smoland" geſchrieben, das Albert Henneberg vertonte. Intendant Dr. Schaffner nahm das Werk zur Uraufführung am Chemnitzer Opernhaus im kommenden Winter an.

Hermann Reutter arbeitet ſoeben an einer neuen Tanzdichtung „Spiel von Liebe und Tod".

Prof. Walter Gieſeking beendete ſoeben ein neues Variationenwerk für Flöte oder Violine und Klavier über ein Thema von Edvard Grieg.

Gerhart von Weſterman hat ſoeben eine neue Sonate für Violoncello und Klavier beendet, die im Oktober durch Emmy Braun und Hermann von Beckerath aus der Taufe gehoben wird.

Henk Badings erhielt den Auftrag, eine Feſtmuſik zum 40jährigen Regierungsjubiläum der holländiſchen Königin zu ſchreiben.

## VERSCHIEDENES

Willy Stark-Leipzig hat in mehrjähriger Arbeit die originale Faſſung von Händels „Meſſias" hergeſtellt, auf Grund von Händels Urſchrift und auf Grund der von Händel ſelbſt benutzten Partituren und Stimmen. Da die bisher gebräuchlichen

Bearbeitungen sehr frei und willkürlich verfuhren, wird dieses musikalische Meisterwerk somit erstmalig in wirklich authentischer Gestalt erschlossen. Die Aufführung der Originalfassung, die Willy Stark am 20. November 1938 in der Johanniskirche zu Leipzig veranstaltet, verspricht deshalb zu einem musikalischen Ereignis zu werden.

Die Schaffung neuer deutscher Werkstoffe hat auch auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaues unvorhergesehene Entwicklungsmöglichkeiten mit sich gebracht. Die diesjährige Leipziger Herbstmesse bot Gelegenheit, dies an eindrucksvollen Beispielen zu verfolgen. Um einige der bereits erreichten Ergebnisse auch praktisch unter Beweis zu stellen, fand im Rahmen der Messe ein Musikabend unter dem Motto „Hausmusik mit allerlei Instrumenten" statt. In diesem Konzert gelangten durch Leipziger Künstler verschiedene Instrumente aus neuem Werkstoff (Plexiglas) zur Vorführung.

Die Düsseldorfer Cembalistin und Pianistin Adelheid Kroeber schuf eine Bearbeitung der „Kunst der Fuge" für zwei Cembali, die sie in der Weihehalle des Hauses der deutschen Erziehung zu Bayreuth erstmals spielte.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Prof. Walter Niemann spielte mit großem Erfolg im Reichssender seiner Vaterstadt Hamburg aus eigenen Klavierwerken (Erstaufführungen: Rokoko-Ballettsuite op. 148a, Zwei Hamburger Barkarolen nach Bindings Novelle „Der Opfergang" op. 144, Musik für ein altes Schlößchen op. 147).

Der Reichssender Köln widmete Anfang September eine Liederstunde dem Schaffen Ludwig Neubecks. Ende des Monats wird Frau Marianne Ammerpfohl drei seiner Lieder („Nachtgebet", „In Träumen", „Nun steh'n die gold'nen Tage") gemeinsam mit vier Liedern Paul Graeners zu Gedichten von Goethe (am Klavier: Wilhelm Scholz) am Deutschlandsender singen.

Das neue (2.) Streichquartett von Victor Junk, betitelt „Kleine Tanzmusik für Streichquartett", gelangt Mitte Oktober im Reichssender Wien durch das Mildner-Quartett zur Uraufführung.

Das große Orchester des Deutschlandsenders spielte unter Rudolf Kraffelt E. N. von Rezniceks Ouvertüre zu „Donna Diana" und Franz Schmidts Erste Sinfonie in E-dur.

Heinrich Laber, der in Stuttgart kürzlich in einem Festlichen Abend „Spanischer Musik" mit dem Landesorchester einen durchschlagenden Erfolg hatte, dirigiert demnächst im dortigen Reichssender, mit Otto Sonnen als Solist, „Musik alter deutscher Meister".

Der Reichssender München setzte sich für Franz Dannehls neuen Goethe-Liederzyklus ein, dessen Erstaufführung dort durch Ernst Konrad Haase und Gustav Grosch erklang.

Der Reichssender Breslau bringt im Winterhalbjahr 1938/39 eine neue Sendereihe „Kammermusikwerke von Johannes Brahms" zur Ausführung.

Das große Orchester des Reichssenders Berlin brachte soeben Paul Höffers neue „Sinfonie der großen Stadt" unter Heinrich Steiner zur Erstaufführung.

Im Reichssender Hamburg kam soeben Hans Hermanns neues Klavierkonzert f-moll durch Friedel Hermanns zur Ursendung.

Der Deutschlandsender vermittelt dieser Tage Robert Schumanns „Paradies und Peri".

In einem Nachtkonzert des Reichssenders Stuttgart, das auch vom Deutschlandsender übernommen wurde, hörte man unter Leitung von Gustav Görlich Friedrich des Großen Dritte Sinfonie in D-dur.

Das große Orchester des Deutschlandsenders spielte unter Hermann Stange Anton Bruckners 4. Symphonie.

Prof. Hans Chemin-Petit leitete im September Gastkonzerte an den Reichssendern München und Hamburg.

Der Reichssender Berlin vermittelte Werke lebender Komponisten der deutschen Ostmark: Hanns Holenias (Graz) „Musikantensuite", Rudolf Kattnigs (Kärnten) „Scherzo für Orchester" und Julius Bittners (Wien) „Tänze aus Österreich". Zwischen diesen Orchesterstücken sang J. M. Hauschild Lieder von Hugo Wolf.

Das Alma Moodie-Erdmann-Trio spielte soeben am Deutschlandsender Schuberts Klaviertrio B-dur Werk 99.

G. Puccinis lyrische Komödie „Die Schwalbe" erschien kürzlich im Spielplan des Deutschlandsenders.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Carl Schuricht beschloß soeben die große holländische Sommermusiksaison, die 20 Konzerte umfaßte, mit einer gewaltigen Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven.

Die Große Oper in Paris eröffnet die Spielzeit mit R. Wagners „Fliegendem Holländer". Im Oktober folgen zwei Festaufführungen des „Tristan" und im Januar „Siegfried" und „Parsifal".

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 3. Vj. 1938: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

**Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik**

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1938 HEFT 11


## INHALT

### 2. GEIGER-HEFT



Bildbeilagen:




## BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349 Öſterreichiſche Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Anna Charlotte Wutzky: Der Wanderer. Ein Schubert-Roman (Band 4 der Reihe „Muſikaliſche Romane und Novellen“. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg).

Joſef von Spaun und Johann Mayrhofer klopften an die Stubentüre. Nichts regte ſich drinnen.

Sie meldeten ſich kräftiger. Niemand lud ſie von innen ein.

„Er muß drinnen ſein“, beſtätigte die hübſche Thereſia, die aus der Küche kam.

Sie öffneten die Tür uneingeladen.

„In ſeinen Armen das Kind war tot!“ ſagte Franz mit dumpfer Stimme, grade als ſie eintraten.

Ratlos blickten ſie auf den von Fieberſchauern Gejagten, der im Zimmer hin und her lief, lautlos, auf behutſamen Sohlen, um nichts zu zertreten, nichts zu wecken . . .

„Das Singſpiel enthält doch nicht derartiges“, ſuchte Mayrhofer ſpöttelnd ſich zu faſſen. Die Blätter der Partitur lagen zerſtreut am Boden.

„Kommt — wartet — laßt mich noch . . . Da — kennt ihr das?“ rief Franz ihnen zu, und ſie ſahen, daß ihn das Erlebnis ſchüttelte.

„Was haſt du?“ Spaun griff nach dem Buch.

„Lies das! Nein, ich will es vorleſen, damit Mayrhofer, — — nein, laßt mir einen Augenblick Zeit — ich muß es aufſchreiben, es zerſtört mich ſonſt . . .“

Spaun zog Mayrhofer zu dem einzigen Stuhl, der umgeſtoßen lag, richtete das Sitzmöbel auf und drückte ſich neben den Zenſoren und Dichter darauf nieder. Franz war ſchon über das Schreibpult hergefallen, die Ellenbogen ſchoben den Notenreſt hinunter, der Federkiel kratzte über das Papier. Fieberröte lag auf Stirn und Wangen des in raſendem Tempo Schreibenden.

Die Freunde meinten, den Atem eindämmen zu müſſen.

Unter der Wucht überjagender Gedanken gekrümmt, ohne aufzuſehen, mit ſpritzendem Federkiel ließ Franz die Singſtimme entſtehen, darunter zugleich Triolen, Akkorde . . .



„So — ihr ſeid ſchon da, ihr zwei? Wann ſeid denn ihr hereingekommen?“ Er ſtrich ſich das Haar aus dem Geſicht. „Jetzt möcht’ ich das ausprobier’n. Aber drüben in der Wohnſtuben — an meinem Klavier — ſtört’s vielleicht. Drunter iſt grad Leſeſtund’ beim Vater.“

„Das packt ſchon beim Leſen ganz g’waltig, was du da in einem Rauſch niederg’ſchrieben haſt“, ſagte der muſikaliſche Spaun nach kurzem Einblick in die feuchten Noten.

„Können wir’s nicht gedämpft durchnehmen?“ fragte Mayrhofer voll Begierde.

„Wir laufen raſch ins Konvikt!“ entſchied Franz kurz entſchloſſen. „Dort warten ſ’ ſowieſo ſchon lang, daß ich ihnen was Neues bring’. Sind eh verſeſſen drauf, daß ich komm, ſeit ſ’ mich los ſind, die Herrn Lehrer, ganz zu ſchweigen von den einſtigen Genoſſen, die ſich auf Abwechſlung freuen.“ Er gab ſich wieder munter und frei. „Iſt’s euch recht?“

„Komm nur, komm!“ drängte Spaun. „Der Einfall iſt net uneben.“

„Wird euer Gefängnis meine düſtere Seele nicht noch mehr belaſten?“ ſcherzte Mayrhofer, ſich den beiden anſchließend, die ſchon auf dem Wege waren.

Der Oſt durchkältete ſie auf dem langen Wege. Sie dachten nicht daran, daß es ſinnvoller geweſen wäre, im Schulhaus auf die Beendigung der Leſeſtunde zu warten. Sie eilten durch das windige Gelände zwiſchen den kahlen Baſteien und der inneren Stadt mit hochgeſpannter Ungeduld.

Wenzel Ruziczka erteilte den Fortgeſchrittenen Geigenunterricht, als die drei hereinplatzten.

„Bitt’ ſchön, Herr Hoforganiſt, verzeihen S’ die Störung! Bitt’ ſchön, ſchauen S’ nur, was wir da haben!“ Spaun ſchwang die Notenblätter.

Der Unterricht war im Nu unterbrochen, die Zöglinge umdrängten den Flügel.

„Spiel es ſelbſt, Schubert“, forderte Ruziczka auf.

Ein Zauberſchlag geſchah in dem halbdunklen Konviktsſaal. Mit den erſten Triolenoktaven wich er der grenzenloſen Öde nächtlicher Heide. Sturm flog daher. Weit ausholend jagte ein Roß. Erzittern nebelumdräuter Natur griff über in das Menſchenherz.

„Wer reitet ſo ſpät durch Nacht und Wind?“

Das geſpenſtige Drama entſpann ſich. Über Nebelgebrodel, hinter verzerrtem, windgebogenem Geſträuch geiſtert der Erlkönig. Schwimmende bleiche Bahn zieht tiefhin ſein Schweif. Ungreifbar ſchwebt ſeine betörende Stimme. Aufbäumend wehrt ſich das Herz, geängſtigt flatternd, preisgegeben in dem ſporngetriebenen Ritt. Die Heide füllt ſich mit Geiſtern, zerfließenden, geballten. Mitten hindurch im raſenden Ritt —! Eingekreiſt von dem dräuenden Elf, ſeiner Schemenſtimme, ſeiner niederſtürzenden Gebärde. „Mein Vater! Mein Vater!“ Zerſchrillt an dieſem Schrei nicht

die furchtbare Spukgestalt? Hindurch durch den Nebelkreisel auf fliegendem Roß —! Umtost vom Ächzen des Sturmes, gepeitscht von Dämonen der Lüfte . . .

Am Ziel ist der Ritt. Bricht zusammen wie kraftlose Knie.

Totenstille. „— — das Kind — war tot."

Dumpfes Stöhnen in zwei Mollakkorden . . .

Die Konviktisten starrten in das Halbdunkel des Musiksaales. Einige waren vom Flügel zurückgewichen, berührt von Grauen. Andere drängten sich aneinander, Halt zu finden vor der Wirkung des Ungeheuerlichen. Dies und jenes Gesicht verbarg sich in Händen.

Wenzel Ruziczka gehörte zu denen, die — vornübergebeugt — sich eingewühlt hatten in die Musik dieser Ballade. Schwerfällig kam er zum Klavier, nahm er die Noten, las sie durch, Takt um Takt. An manchen Stellen griff er in die Tasten, ließ er noch einmal die Harmonien aufklingen; einen Teil des Rittes; den Sang des Elf; den Fieberschrei, diese ins Mark treffende Dissonanz.

Er wischte sich mehrmals über die Augen.

„Schubert!" sagte er, sich nach dem still Dastehenden umwendend, „das hat dich Gott gelehrt."

## EHRUNGEN

Eine weitere Ehrung des deutschösterreichischen Altmeisters Josef Reiter wird soeben bekannt: seine Heimatstadt Braunau/Inn ehrte ihren großen Sohn mit einer Weihestunde, an der Vertreter der Partei, des Staates und der Wehrmacht teilnahmen. Unter Leitung von Prof. Sompek brachten 600 Sänger und das Salzburger Mozarteums-Orchester vier seiner Werke zur Aufführung.

Der Leipziger Schubertbund hat als erster Sängerbund des Altreiches die Ostmark besucht und wurde überall herzlichst aufgenommen und mit Ehrungen überhäuft. So überreichte ihm die Stadt Salzburg die Michael Haydn-Plakette, Klagenfurt die silberne Medaille des Kärntner Sängerbundes für Verdienste um das deutsche Lied, der Grazer Männergesangverein die Hugo Wolf-Plakette, der Grazer Schubertbund die Schubert-Plakette und der Steirische Sängerbund das Erinnerungs-Fahnenband.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Belgien schreibt soeben einen internationalen Musikpreis aus. Anläßlich der internationalen Ausstellung, die 1939 in Lüttich stattfindet, werden alle Musiker unter 35 Jahren eingeladen, an einem internationalen Preisausschreiben für Komposition teilzunehmen. Der Preis, den die Regierung ausgesetzt hat, beträgt 30 000 Franken, der Preis der „Internationalen Ausstellung Lüttich 1939" 20 000 Franken. Die Stadt Lüttich hat noch einen weiteren Preis in Höhe von 15 000 Franken ausgesetzt. Außerdem sollen eine Reihe von Preisen in Höhe von 1000 Franken verteilt werden.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Ein neuaufgefundenes Jugendwerk von Johannes Brahms wurde soeben erstmals der Öffentlichkeit übergeben. Es handelt sich um ein Trio in A-dur für Klavier, Violine und Violoncell, das aus der Zeit der großen Kunstreife des Meisters im Sommer 1853 stammt. Die Herausgabe besorgten Ernst Bücken und Karl Hasse im Verlage Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Firma Anton Böhm u. Sohn, Musikverlag-Augsburg, kündigt in einem dem Heft beiliegenden Prospekt „Neues zum Singen und Spielen" an.

Im Herbst dieses Jahres kann die Firma J. C. Neupert, Bamberg — Nürnberg ihr 70jähriges Bestehen feiern. Hatte sich der Gründer der Firma ursprünglich die Aufgabe gestellt, stets nur qualitativ hochwertige Pianos und Flügel herzustellen, so entwickelte sich im Laufe der Jahrzehnte die Firma nicht nur zu einer angesehenen Klavierfabrik, sondern sie befaßte sich auch in unermüdlicher Tätigkeit mit der Rekonstruktion historischer Tasteninstrumente. Auch auf diesem Gebiete ist ihr ein voller Erfolg beschieden gewesen, auf den sie in diesen Tagen mit berechtigtem Stolz blicken darf.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Der Badische Brucknerbund hat sein Bundesblatt anläßlich des soeben in Mannheim stattfindenden Bruckner-Festes besonders reich ausgestattet. Wir entnehmen aus der Fülle der Aufsätze folgenden kleinen Beitrag eines Bundesmitgliedes, der die Verbundenheit des Mitgliederkreises besonders schön zum Ausdruck bringt:

### Wie wir zu Bruckner und in den Bund kamen.

Von Frau Marianne v. Herold, Baden-Baden.

Oft tönte meinem Mann und mir diese Frage entgegen. Rückschauend waren es zwei kleine Ursachen, die uns zum tiefsten Erlebnis wurden und uns den Schlüssel gaben, die Pforte zu dem beglückenden Kunstwerk, das die Lebensarbeit Bruckners im Reiche der Musik bedeutet, immer weiter zu erschließen.

Im Jahre 1928 wurde von der erweiterten Quartett-Vereinigung unseres Baden-Badener Symphonie- und Kur-Orchesters im kleinen Kreis das Quintett des Meisters gespielt. Es war wohl ein besonders günstiger Stern, der über diesem Abend, den Musikern und Hörern, stand. Wir empfanden diese Stunde unbeschreiblich schön und im erhabensten Sinne beglückend. Da wollte es weiterhin ein gütiges Geschick, daß bald darauf hier Herr Prof. Dr. Fritz Grüninger über die Persönlichkeit Bruckners, die tiefe Tragik seines Lebens, seinen Kampf für sein Werk mit all den Niederlagen und dem trotzdem unverrückbaren Glauben an seinen späteren Sieg sprach. Es sollte ein Werbevortrag zugleich sein zum Eintritt in den kurze Zeit vorher in Freiburg i. Br. gegründeten Badischen Brucknerbund. Ebenso wie das Quintett brachte uns die schlichte, herzenswarme Art des Vortragenden Meister Bruckner so nahe, daß wir uns sogleich in die aufliegende Mitgliederliste eintrugen.

Der der Anton Bruckner-Gesellschaft eingegliederte Badische Brucknerbund wurde ein Meilenstein und Wegweiser zugleich in unserem Leben.

Viele der Brucknerfeste, die wohl immer nur mit großen Mühen und Schwierigkeiten in selbstlosem Einsatz des engeren Vorstandes der Bruckner-Gesellschaft ermöglicht werden konnten, durften wir miterleben, und sie ließen uns immer mehr mit dem Werk des Meisters und den Freunden seines Schaffens verwachsen. Es waren ja diese Zusammenkünfte keine rauschenden Feste, sondern Feiern der Einkehr und Heimkehr in die Gebiete edelster, reiner Kunst. Damit war auch die Ebene gegeben, auf der man sich mit den Mitgliedern des Bundes traf. Vielleicht würde da Goethes tiefer Gedanke auch sinnvoll für die Atmosphäre beim Zusammensein der Brucknerfreunde gedeutet werden können: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein".

Daß es uns vergönnt war, auch bei vielen internationalen Brucknerfeiern zu sein, dafür sind wir dankbar. Die geschlossene Einheit in der Vermittlung der Werke, wirklich mit Brucknerschem Geist gesegnete Dirigenten, die mit Liebe und Ehrfurcht ihr Bestes uns schenkten in der Auslegung der Schöpfungen Bruckners, die wechselnden Bilder der Städte und Landschaften im Verein mit den für das tiefe Erlebnis aufgeschlossenen Menschen, das gab die unvergeßliche Note im Erleben dieser Feste.

Ob wir in Karlsruhe, München, Mannheim, Aachen, Freiburg, Zürich, Wien, Regensburg oder Linz waren, um einige selbsterlebte Höhepunkte herauszugreifen, immer war man in unserem Brucknerkreis heimatlich zu Hause im Geiste des Meisters.

Wie herrlich war es, als in Regensburg 1937 unser Führer dem so lange verkannten Meister Anton Bruckner die höchste Ehrung in der Walhalla zuteil werden ließ und alle Freunde von nah und fern gekommen waren, diesen Tag mitzuerleben. Ein Wort, das mir schon Jahre vorher Professor Max Auer in einem Gespräch sagte, es war zur Erfüllung herangereift: „Unser guter Bruckner wird noch eine „Brucken" bilden",

Möge diese Brücke, die alle großen Meister im engen und weiten Umkreise durch ihre Ewigkeitswerke bilden, sich immer kühner wölben dem Lichte entgegen, und mögen wir in starkem Glauben durch Kampf zum Sieg gelangen, wie es uns Leben und Werk Anton Bruckners vorbildlich lehren.

*

Mannheim veröffentlicht zum Deutschen Bruckner-Fest, das soeben (29. Oktober bis 3. November) dort stattfindet, ein besonders reich ausgestattetes Programmheft, das neben der ausführlichen Festfolge Geleitworte aus den Kreisen der Bruckner-Vorkämpfer, kurze Beiträge über das Werk des Meisters, sowie seines Schülers Prof. Dr. Friedrich Klose, der auf dem Fest besonders herausgestellt wird, mit zahlreichen Bildern enthält.

Dr. Erich Valentin: Musik und Volk („Völkischer Beobachter", 4. Sept.).

Hans Dettelbach: Hans Pfitzner. Der Bewahrer und Vollender deutschen Musikschaffens („Tagespost", Graz, 25. Sept.).

Dr. Hans E. Schneider: Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst („Preußische Zeitung", Königsberg i. Pr., 6. Okt.).

Grete Altstadt-Schütze: Der Wegbereiter dramatischer Kunst Italiens („Hessische Landeszeitung", 8. Okt.).

Albert Pfeiffer: „Dem Gedenken Martin Plüddemanns". Mit Verwertung von bisher ungedruckten Briefen von seiner Hand („Völkischer Beobachter", 8. Oktober 1938):

In den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts veröffentlichte Richard Batka als Musikschriftleiter des von Ferdinand Avenarius herausgegebenen „Kunstwart" nachgelassene Balladen eines bis dahin ganz unbekannten Komponisten: Martin Plüddemann. Der wunderbare, warmherzige Ton, der aus seiner Musik herausklang, die mustergültige Deklamation seiner Gesangsführung und kurz gesagt: die vollendete Gestaltung, die sich in seiner mir zuerst bekannt gewordenen Ballade „Schön Margret und Lord William" (Fontane) ausprägte, ergriffen mich in so hohem Maße, daß ich damals in meinem 19. Lebensjahre beschloß, mir den Komponisten, sein Werk und sein Schicksal genauer anzusehen. Im weiteren faßte ich den Plan der Herausgabe der Biographie des Meisters und seiner von mir gesammelten Briefe.

Im Verlaufe meiner ausgedehnten schriftlichen und mündlichen Forschungen trat ich denn auch mit des Balladenkomponisten Carl Loewe Tochter Julie Hepburn von Bothwell anfangs 1904 in Verbindung, bei der ich, nachdem ich durch den Bad Honnefer Pfarrer Karl Röhrig, den Schwiegersohn des kaiserlichen Hofpredigers Dryander, bei ihr eingeführt war, in den Monaten Mai bis August 1904 in ihrem in Unkel am Rhein gelegenen Heim, dem früheren Freiligrathschen Hause, der ehemaligen „Strolchenburg", oft zu Gaste war. Die damals 85-Jährige sang und spielte mir mit einer vom Vater abgelauschten und von ihm übernommenen Stilreinheit ersten Ranges Loewes Balladen vor und berichtete in Anwesenheit des Loeweforschers und Herausgebers der Gesamtausgabe von Loewes Werken, Dr. Maximilian Runze, den ich damals bei ihr in Unkel kennenlernte, auch über ihre Begegnung mit Plüddemann.

Auf Einladung eines der größten Vereine, die Deutschland damals hatte, des Berliner „Vereins zur Förderung der Kunst“, hielt ich dann am 31. März 1905 meinen Gedenkvortrag über Martin Plüddemann im kleinen Rathaussaal zu Berlin, und ich war oben auf dem hohen Podium von einem merkwürdig mich erhebenden Bewußtsein getragen, als ich dort als damals Dreiundzwanzigjähriger just an einer Stelle stand, an der der Meister, Martin Plüddemann selbst, für das Berliner Schillertheater in den letzten Jahren seines Lebens volkstümliche Kunstabende veranstaltet hatte. Nachdem ich diesen Vortrag gerade ein Jahr darauf am 31. März 1906 im Karlsruher Konservatorium wiederholt hatte, kam ich durch meine früh einsetzenden wandelbaren Schicksale eine Zeit lang in niedere Verhältnisse, die mich zu Pfingsten 1908 mit einer Gesangsgesellschaft in das Ostseebad Colberg führten. Als ich dort am letzten oder vorletzten Tage unseres Aufenthaltes im Garten des schönen Hauses in die dem Meere abgewandte Seite ins Land hinein, in die weite Ferne blickte, antwortete ich auf die seitens des jetzigen Besitzers, des Wirtes Witter, an mich gerichtete Frage: „Na, was stehen Sie denn da mit so sinnender Miene, Herr Kapellmeister?“ — „Oh, ich denke darüber nach, wie ich vor acht Jahren mit den Forschungen nach dem Lebenswerke eines Colberger Sohnes, Martin Plüddemann, begann“, worauf dieser mir innerlichst tief Bewegtem erwiderte: „Hier wohnen Sie in seinem elterlichen Hause, hier stehen Sie in seinem Garten, denn dies hier ist das alte Plüddemannsche Haus mit seinem Garten!“

Wenn es mir noch nicht vergönnt war, mein Plüddemannwerk wie ebensowenig meine anderen früh von mir begonnenen Lebenswerke zu vollenden, so mag inzwischen des kürzlich verstorbenen Ludwig Schemann bei Bosse in Regensburg erschienenes Buch: „Martin Plüddemann und die deutsche Ballade“, in dem dieser auch ausdrücklich meiner Erwähnung tut, als Ersatz für mein bisher unvollendetes Werk gelten.

Martin Plüddemann wurde am 29. September 1854 in Colberg an der Ostsee als Sohn eines Reeders geboren. Mit 23 Jahren ließ er im Jahre 1877 in Colberg seine Broschüre: „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft“ erscheinen, die er mit den Worten schloß: „Wagner rief uns zu: ‚Wollt, und wir haben eine Kunst!‘ — So wollt denn!“ — In den nächsten Jahren studierte er Theorie, Kontrapunkt und Komposition bei Ernst Friedrich Richter in Leipzig, wo unter anderen der unter dem Namen Peter Gast bekannte Heinrich Köselitz sein Mitschüler war, und bei Wilhelm Hey in München Gesang und gehörte in den letzten Lebensjahren Richard Wagners mit Heinrich von Stein, Paul von Jukowsky, Hans von Wolzogen und Engelbert Humperdinck zu Wagners letztem Jünger- und Schülerkreis. Über seine Beziehungen zu Richard Wagner hat er selbst in Joseph Kürschners erstem und einzigem Jahrgang seines Richard Wagner-Jahrbuches 1866 berichtet. Von seinem Umgange mit Richard Wagner leitet es sich auch her, daß Martin Plüddemann dessen Leitmotiv auf die Ballade übertrug. Überhaupt erscheint, wie kein anderer vor noch nach ihm, Martin Plüddemann in so hohem Maße als Spiegelbild Richard Wagners, daß man beim ersten Anhören und Kennenlernen von Plüddemanns Ballade „Jung - Dieterich“ (Felix Dahn) annehmen könnte, sie sei von Richard Wagner selbst komponiert worden.

Seine glücklichste Zeit erlebte Martin Plüddemann in Graz, wo auch eine Martin Plüddemann-Gasse nach seinem Namen benannt ist. Siegmund von Hausegger, der dort Martin Plüddemanns begabtester Schüler war, gedenkt seiner in seinen „Betrachtungen zur Kunst“ mit folgenden Worten: „Anfangs der neunziger Jahre kam der Balladenkomponist Martin Plüddemann als Gesanglehrer des ‚Steiermärkischen Musikverein‘ nach Graz. Er versammelte um sich einen Kreis stimmbegabter Anhänger seiner Werke und veranstaltete mit ihnen Balladen-Abende. Mit Begeisterung schloß ich mich diesem Kreis als Klavierspieler an und erging mich in den orchestral gedachten Begleitungen seiner großangelegten Balladen, in denen Plüddemann auf eine seit Karl Loewe nur wenig gepflegte Kunstgattung mit glücklichem Gelingen zurückgriff. Der Verkehr mit dem geistreichen und warmherzigen Manne wirkte auf mich ungemein anregend. Unter seinem Einflusse versuchte ich mich vorübergehend in der Komposition der Ballade.“

1894 verließ Plüddemann Graz wieder und wandte sich nach Berlin. Dort leitete er in den letzten Lebensjahren die volkstümlichen Kunstabende des Schillertheaters und war zugleich Musikberichterstatter der „Deutschen Zeitung“. Leider verfeindete er sich dort mit Wilhelm Tappert und Otto Leßmann, die ihn von da an durch das System der Totschweigetaktik zugrunde richteten, so daß er sich dem Trunke ergab und Aufenthalt in der Charité suchen mußte. In den nachfolgenden Briefen werden seine letzten Lebensnöte deutlich ersichtlich.

(An Cyrill Kistler.) Breslau, 28. 6. 1893. Verehrter Herr und Freund!

Ein aufrichtig beistimmendes „Wacker“ rufe ich Ihnen zu bei Ihrem Kampfe gegen ausländische Opernkomponisten und einheimische Viehloloki-Dummheit. „Der Deutsche ist niederträchtig“, hat

Arnold Ruge geſagt. Ich füge hinzu: kleinlicher, erbärmlicher Neid auf jeden Landsmann, der ſich auszeichnet, iſt ihm angeboren, im Unterſchied von Ruſſen und Franzoſen, die wieder übermäßig ſtolz ſind auf jeden ihrer Landsleute, mit dem nur halbwegs etwas anzufangen.“ —

(An den gleichen.) Krummhübel am Rieſengebirge, 1. Juli 1893.

„Leider kann ich zu den vorzüglichen Aufführungen nicht kommen. Ich habe mich bei den endloſen Mühen, die Herausgabe meiner Balladen zu ermöglichen, überanſtrengt, und bedarf nun längerer Erholung und tiefer Ruhe, bis es im September wieder ſcharf losgeht.“ —

Am 26. November 1893 ſchrieb Plüddemann an Muſikdirektor Theodor Röhmeyer in Pforzheim aus Graz:

„Hochgeehrter Herr! Ihr werthes Schreiben erhalten! Sende Ihnen anbei 1 Exemplar ‚Lieder‘. Sängern ſende nicht gerne mehr irgend etwas gratis, die Verſprechungen werden zu ſelten gehalten. Wo meine Sachen ‚gemacht‘ werden, iſt's auf die Initiative wirklich tüchtiger Muſiker zurückzuführen. Von den Sängern und -innen ſind nur wenige, die ‚Intelligenz!‘ genug zum ſelbſtändigen Handeln beſitzen.“

(An den gleichen.) Schöneberg bei Berlin, 8. 1. 1895.

„Leider ſitze ich immer noch in Berlin, habe eigentlich m e h r und lohnender zu thun, wie in Graz, bin aber doch ungern hier, denn gerade hier ſitzen die von Ihnen mir ſo ſympathiſch mit einem ſeit Bülow claßiſchen Ausdruck benamſeten Schw. — ſehr dicht geſäet. Ich ſehne mich nach irgend einer f e ſt e n Anſtellung als Dirigent, Geſanglehrer oder — wenn es nicht anders ſein kann, Recenſenten-Hund.

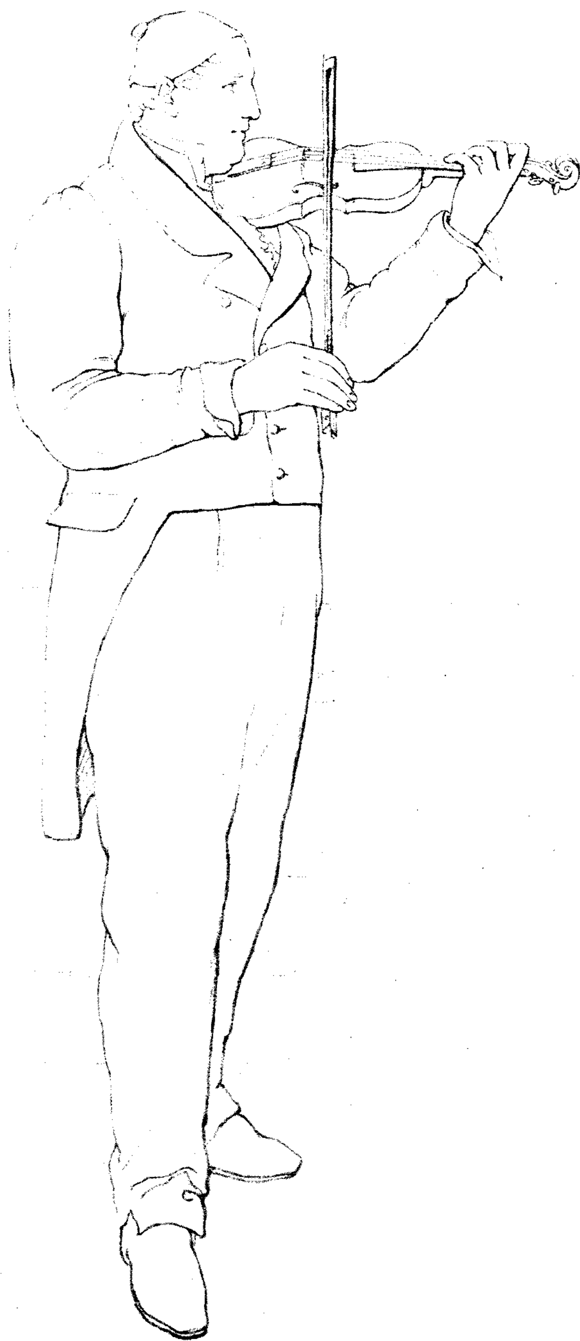
Ich muß doch ſehr mit der Exiſtenz ringen!“

(An den gleichen.) Berlin W, Yorkſtraße 44, 16. 11. 95.

„Das Geſindel ſchweigt mich einfach todt! — Das Concert des Wagner-Vereins war ſo überfüllt, daß kein Apfel zur Erde konnte — Aufnahme erſt kühl, dann großartig. — Nachher großes „Lumpen“, wobei ich von den Vorſtandsmitgliedern als „Nachfolger Loewes“ etc. pp. gefeiert. — Preße ſagte keinen Ton, während ſie zu gleicher Zeit die langweiligſten Concerte zum Davonlaufen ausführlich beſprechen. Hab's nicht anders erwartet. — Seh aber nicht ein, warum ich die Sachen meiner Gegner nicht ‚machen‘ ſoll, ſoweit ſie mir gefallen. Einiges von E. E. Taubert, v. Koß, ſogar einiges Wenige von den ‚Erzſchurken‘ und ‚Oberſchuften‘ Tappert und Leßmann gefällt. Ich bin keine ſo kleine und enge Seele, wie meine Widerſacher zu ſein ſcheinen! — Adio! Ich ringe mit der ‚Exiſtenz‘! O weh!“

*

Am 8. Oktober 1897 ſtarb Martin Plüddemann zu Berlin, wie die Todesanzeige ſagte: „Zu früh für die Hoffnungen, die auf ihm ruhten.“



Ludwig Spohr

Nach einer Zeichnung im Besitz von Dr. Wittich in Dresden

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN/NOVEMBER 1938 HEFT 11

## Ludwig Spohrs Stellung in der Geschichte des Violinspiels.[1]

Von Folker Göthel, Dresden.

Es scheint, als ob die Frage der Schulzugehörigkeit bisher in der Geschichte des Violinspiels viel mehr im Hinblick auf die Zusammenhänge von Lehrer und Schüler als nach stilistischen Beziehungen beantwortet worden ist. Berücksichtigt man den dauernden geistigen Umwandlungsprozeß, sowie die verschiedenen Rassen- und Stammeseigenschaften, von denen auch der Geiger abhängig ist, so können namentlich über Generationen hinwegreichende Schulverbindungen nicht viel besagen. Gerade für Spohr trifft dies zu. In gewisser Hinsicht gehört er als Schüler Ecks zur Mannheimer Schule und stellt in seiner überragenden Bedeutung gleichsam die Krönung dieser Schule dar, wie Moser schreibt; sein Spiel muß aber, soweit wir uns heute eine Vorstellung davon machen können, von einem ganz anderen Geist erfüllt gewesen sein, als ihn die Mannheimer Schule vertrat.

Über die Anfänge von Spohrs künstlerischer Ausbildung wird sich nie klarer Aufschluß geben lassen. Höchst wahrscheinlich wurde er zunächst im Geist der norddeutschen Schule unterrichtet. Soviel ist aber sicher, daß er namentlich von Maucourt eine sehr gute technische Grundlage erhalten hat. Dafür spricht seine überaus schnelle Vervollkommnung bei Eck. Der künstlerische Einfluß Maucourts, von dem die örtliche Kritik, sowie Gerber und Schilling sehr anerkennend sprechen, ist schwer zu ermessen. Zeigt er sich in seinem A-dur-Konzert op. 3 noch vorwiegend als Vertreter der alten Spielweise, so läßt doch sein Trio brillant für Violine, Viola und Violoncello, das 1812/13 geschrieben ist, erkennen, daß er mit dem neuen Geist in mancher Beziehung sehr wohl Schritt halten konnte.

Mit dem eigentlichen neuen Violinstil wurde Spohr erst durch Franz Eck bekannt, der Angehöriger der jüngeren Mannheimer Schule ist, aber sich unzweifelhaft, namentlich auf seinen Reisen, die ihn auch nach Paris führten, mit der neuen Spielweise vertraut gemacht hatte. Spohrs Bericht, daß Eck vor allem an seiner Bogentechnik auszusetzen gehabt habe, sowie seine Bewunderung des Eckschen Spieles hinsichtlich der Dynamik und des Ausdrucks dürften das beweisen. Zum Unterricht dienten französische Konzerte; ferner wissen wir aus der Selbstbiographie, daß Spohr die Kompositionen Friedrich Ecks kennen lernte. Die Konzertante für zwei Violinen spielte er mit Eck in Petersburg in einem Privatkonzert, mit Markmann 1804 in Braunschweig und mit Fesca in Magdeburg. Die bisher wenig beachteten Konzerte Friedrich Ecks gehören wirklich, wie Moser meint, zu den Verbindungsgliedern zwischen Franzosen und Deutschen, doch die etwas altväterliche geistige Haltung, die Freude an intimeren Wirkungen, die sich auch in der Komposition ausspricht, weisen ganz deutlich auf die deutsche Abstammung. Diese Eigenheiten scheinen, soweit es sich auch nach den Kompositionen Canna-

[1] Aus des Verfassers: „Das Violinspiel Ludwig Spohrs", Berliner Dissertation 1935.

bichs und Fränzls[2] verfolgen läßt, noch lange für die jüngeren Mannheimer bezeichnend gewesen zu sein, spricht doch noch 1820 Poißl in der Wiener Allgem. Mus. Zeitung von dem „Hang zum Lieblichen und Angenehmen" und der „Kälte gegen das Große, Erhabene", die die Münchner Kapelle kennzeichneten. Die technischen Anforderungen sind etwa die gleichen wie in den frühen Konzerten Viottis. Nach Spohrs Zeugnis war Friedrich Eck zu Anfang des Jahrhunderts nach Viotti der berühmteste Geiger. Eine Kritik der Allgem. Mus. Zeitung 1802 rühmt sein großes und edles Spiel und stellt ihn weit über seinen Bruder Franz. Da man sich aus Mangel an Quellen kein deutliches Bild von Franz Ecks Spiel machen kann, sind wir auf die Vermutung angewiesen, daß es ähnlich dem seines Bruders, wenn auch nicht so vollkommen, war.

Die große Offenbarung, die die Bekanntschaft mit Rodes Spiel für Spohr bedeutete, beweist, wie sehr sich dessen künstlerische Eigenschaften von denen Ecks unterschieden haben müssen. Gleichzeitig läßt aber die Tatsache, daß Spohr in der Folgezeit zu einem genauen Nachahmer Rodes wurde, darauf schließen, daß hier verwandte Naturen zusammentrafen. Wirklich scheint der Charakter Rodes und Spohrs vielfach gemeinsame Züge getragen zu haben. Berichte der Allgem. Mus. Zeitung 1800 und 1803 heben an Rode die Viottische Manier hervor, doch kennzeichne ihn im Gegensatz zu dessen urwüchsiger Kraft mehr Milde und feineres Gefühl. Ähnlich urteilt auch Reichardt (Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben 1802/03): „Er hat sich seines Lehrers Viotti originelle Spielart ganz angeeignet, und verbindet damit, besonders im Adagio, und am angenehmsten im Vortrag der Romanze, etwas lieblich Naives, das seinen eignen zarten Sinn und Charakter wohl ausdrückt". Wenn 1804 dem Frankfurter Geiger Hofmann die besonders gelungene Nachahmung Rodes im Adagio nachgesagt wird (Allgem. Mus. Zeitung 1804), so deutet das ebenfalls darauf, daß hierin sich Rodes Eigenart am deutlichsten aussprach. Bezeichnend ist aber vor allem noch eine Stelle bei Spohr (Selbstbiographie II, 45), wo er die Sängerin Grassini[3] erwähnt, „welcher Rode durch Nachahmen ihres Gesangs das ihm Eigentümliche seiner Spielart, was von der Viottischen Schule abweicht, zu danken haben soll". Rückschlüsse von den Rollen der Grassini auf Rodes Spiel sind im Einzelnen wohl kaum möglich, da gerade hier durch das Notenbild unausdrückbare Vortragseigenheiten bestimmend gewesen sein mögen. Allerdings zeigt eine Oper wie Cimarosas „Horatier und Curiatier", in der die Grassini debütierte, neben bestrickendstem Belcanto starke dramatische Züge, die alle Möglichkeiten stimmlichen Ausdrucks zulassen und sehr wohl auf den instrumentalen Vortrag Einfluß üben konnten. Die Meisterschaft in der gefühlvollen, gesangsmäßigen Spielart wird uns auch heute noch an Rodes Kompositionen verständlich. Gewisse technische Eigentümlichkeiten, die sowohl Rodes als auch Spohrs Spielweise gemeinsam waren, dienen ebenso vorwiegend dem kantablen Spiel. Wie groß die Spohrsche Abhängigkeit von seinem Vorbild in der Zeit der ersten Konzertreisen war, beweisen Kritiken aus Leipzig, Berlin und anderen Städten, die ohne weiteres die Rodesche Manier an ihm erkannten. Reichardt bezeichnet in der Berliner Mus. Zeitung 1805 als Merkmale dieser Eigenart das Gleiten, sowie das Unacordaspiel. Daß Spohr mit dieser Anlehnung keineswegs allein stand, zeigen Kritiken der Zeit, die an manch anderem Spieler mit Rode verwandte Züge zu erkennen glaubten. Auch F. Moser urteilte 1831: „. . . on s'efforcait de jouer à la Rode; on y reussissait plus ou moins; les uns se bornaient à une imitation servile, les autres parvenaient, à saisir en partie l'esprit de sa méthode"; Spohr schreibt in der Selbstbiographie (I, 67), daß er sich nach und nach eine eigene Spielweise gebildet habe. Bereits 1807 glaubte er, den Rodeschen Einfluß überwunden zu haben (I, 118). Das berührt nicht auffällig, wenn man bedenkt, daß der erste große Eindruck des Rodeschen Spieles am Ende seiner Studienzeit, die künstlerische Reife aber erst an der

[2] Von Fränzl schrieb Spohr selbst 1815, als dieser sein Konzert mit Janitscharenmusik spielte: „Die Komposition ist in dem süßlich-faden Geschmack der Pleyelschen Epoche und kann jetzt unmöglich noch gefallen. Ebenso veraltet ist auch sein Spiel, von dessen früheren Vorzügen nur noch das Feuer übrig geblieben ist, das ihn aber jetzt oft zur Undeutlichkeit und unreinen Intonation fortreißt." In der Allg. Mus. Zeitung 1802 wird Fränzls Spiel als stiller und ruhiger als das Ecksche bezeichnet. Schmeichelnde Verzierungen, das Adagio fast im Nardinistil.

[3] Giuseppa Grassini 1775—1850. Kontraaltistin, ab 1794 an oberitalienischen Bühnen, seit 1800 in Paris und zeitweilig in London. Vgl. die biographischen Notizen bei Gerber, Fétis und Grove.

Wende vom ersten zum zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts erfolgte. Wie in seinem Schaffen wird jetzt die persönliche Eigenheit in seinem Spiel deutlicher zum Ausdruck gelangt sein. Inwiefern er sich damit von seinem Vorbild entfernte, läßt sich im einzelnen nicht beurteilen. Als Spohr 1813 in Wien wieder mit Rode zusammentraf, der damals den Höhepunkt seiner Laufbahn bereits überschritten hatte, fand er sein Spiel „kalt und manieriert, vermißte die frühere Kühnheit in Besiegung großer Schwierigkeiten und fühlte sich besonders unbefriedigt vom Vortrag des Kantabiles". Später ergänzte er sein Urteil folgendermaßen: „Durch die ewige Wiederholung derselben und immer derselben Kompositionen hatte sich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeschlichen, die nun nahe an Karikatur grenzte". Sicherlich wollte er damit auf die Einseitigkeit hinweisen, die das ständige solistische Spiel, wie es die meisten damaligen Virtuosen bevorzugten, zur Folge haben kann, im Gegensatz zu sich selbst, der jederzeit das Kammermusikspiel pflegte.

Die Konzertreisen, die Spohr im Laufe der Jahre in fast alle größeren Länder Europas führten, machten ihn auch mit der gesamten damaligen Geigerwelt bekannt. Müssen wir namentlich von den Reisen in frühen Jahren annehmen, daß sie seinen Blick und sein Urteil erweiterten, neue große Anregungen brachten sie ihm nicht. Weder die nähere Berührung mit der Mannheimer Schule in München, noch die Bekanntschaft Rovellis, dessen hohe Künstlerschaft er rühmt, konnten auf ihn ähnliche Wirkungen ausüben wie Rode. Der Wiener Aufenthalt, der ihm 1813 den Sieg über Rode brachte und ihn zur vollsten Entfaltung seiner Künstlerschaft führte, wirkte sich kaum auf sein Spiel stärker aus, war doch Spohr neben seiner beruflichen Tätigkeit als Kapellmeister des Theaters an der Wien damals stark kompositorisch beschäftigt. Auch spricht er in der Selbstbiographie kaum von den Wiener Geigern. Das Wiener Violinspiel, das auf einer Seite mehr auf das virtuose, rein solistische Spiel ausging, — Wasielewski meint, an ihm zeige sich der natürliche Gegensatz zwischen süddeutschem, mehr sinnlich-äußerlichem, wenn auch spirituellem, und norddeutschem ernsten, innerlich geartetem Wesen — konnte nicht stärker auf ihn einwirken. Daß Spohr umgekehrt nicht ganz ohne Einfluß auf das Wiener Violinspiel war, ist sicher anzunehmen. In der Folgezeit steht Spohrs Eigenart fest ausgeprägt da, und weder die italienische Reise, auf der er Paganini wohl kennenlernte, aber zunächst nicht hörte, noch die Bekanntschaft mit der Pariser Schule 1820 konnten sein Spiel in neue Bahnen lenken.

Manche Hörer wollten nach seiner Rückkehr eine zartere, feinfühligere Spielart an ihm bemerken und glaubten, dies beruhe auf der Bekanntschaft mit Italien. Soweit wir Spohr kennen, scheint dies jedoch vielmehr in seinem ureigenen Wesen seinen Grund gehabt zu haben. In Paris fand er durchaus nicht jenen Geist, der auf seine Ausbildung als Komponist und Geiger 20 Jahre früher eingewirkt hatte. Vielmehr mußte das französische Musikleben, der Hang zur Virtuosität und Brillanz seinen Anschauungen widersprechen. In den vier Briefen aus Paris finden sich viele für Spohrs Kunstauffassung bezeichnende Stellen, die sein Bild ergänzen können. „Es ist aber auffallend, wie alles hier, jung und alt, nur danach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Wert hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei solchem Verfahren der Geist getötet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich" (Selbstbiographie II, 121). Ferner schreibt er über Lafont, dessen Repertoir nur einige Stücke umfaßte und der nur diese übte: „Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Exekution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln, doch fühle ich mich außer Stande, es nachzuahmen, und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich 4 bis 6 Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, daß man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe" (II, 137). Fand er für die technische Vollendung der Pariser Geiger, die sich nach seinem Urteil bei Lafont am deutlichsten zeigte, volle Anerkennung, so vermißte er doch ein wärmeres Musikempfinden, wie es Deutsche, Italiener, Holländer und Engländer an ihm schätzten. „Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es

gut vortragen kann, scheint ihm (Lafont), wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er doch dabei ziemlich kalt. . . . Dieser Gleichgültigkeit dafür, sowie überhaupt der Unempfindlichkeit der Franzosen für alles, was das Gefühl anregt, schreibe ich es auch zu, daß mein Adagio und die Weise, wie ich es vortrage, hier weniger Eindruck machte, als die brillanten Allegrosätze" (II, 136). Unnatürliche Akzentuation tadelte er bei Lafont und gekünstelten Ausdruck bei Baillot, „sowie überhaupt sein Vortrag durch das scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck maniriert wird". Spohrs geigerischen Standpunkt kennzeichnet ferner sein Urteil über den jungen Kreutzer: „Die Weise, wie er es (ein Trio seines großen Bruders) vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren, und überzeugte mich, daß sie die gediegenste von allen der Pariser Geiger sei" (II, 139).

Will man nun die Stellung Spohrs unter den Geigern seiner Zeit stilistisch festlegen, so muß in erster Linie der starke Einfluß des altfranzösischen Violinspiels berücksichtigt werden, hinter dem etwaige Mannheimer Züge zurücktreten. Hat er sich zwar in frühen Jahren an die französischen Vorbilder angelehnt, so zeigt er sich doch sehr bald als eine in sich geschlossene Persönlichkeit. Besonders für die Entwicklung seines Stiles muß Mozart von Bedeutung gewesen sein, schreibt er doch in der Selbstbiographie, mit welcher Liebe er dessen Werke studiert habe. Mozartsche Sangbarkeit vereinigt mit dem innerlichen Wesen des Norddeutschen scheinen dem Spohrschen Spiel den Hauptreiz verliehen zu haben. Ein Neuerer in technischer Hinsicht war Spohr nicht. Wir finden ihn, soweit es seiner Kunstauffassung entsprach, vertraut mit allen zu seiner Zeit gebräuchlichen Ausdrucksmitteln, nur macht er sie sich in selbständiger Weise zu eigen und gibt damit seinem Spiel das bestimmte persönliche Gepräge. Die Spielart der klassischen französischen Schule wird durch ihn aufgenommen und unter seinen Händen mit deutschem romantischen Geist erfüllt.

# Üben auf Streichinstrumenten nach neuen Grundsätzen.

Von Folker Göthel, Dresden.

Mehr und mehr setzt sich in der Musikpädagogik der Gedanke durch, das überwiegend mechanische Üben durch planmäßiges, überlegtes Studieren zu ersetzen oder doch weitgehend einzuschränken. Das Wiederholen von Fingerübungen oder von schwierigen Stellen der Literatur nach festgelegter Zeit oder Anzahl, worin viele Lehrer einen Nutzen erblickten, und das sogar namhafte Pädagogen ihren Schülern auferlegten, wird man heute wohl kaum noch antreffen. Daß es nicht auf die Anzahl der Wiederholungen, sondern auf das vollständige geistige Erfassen des Musikalischen wie des Technischen ankommt, ist erkannt worden. In erster Linie wird man heute bestrebt sein, dem Schüler ein rasches Erlernen der Spielbewegungen zu ermöglichen, damit die Aufmerksamkeit darüber hinaus auf das Musikalische gerichtet werden kann. Dazu ist es notwendig, daß der Schüler mit dem Bewegungsablauf vertraut gemacht wird. Wie wichtig dies ist, beweist die Tatsache, daß nur ein geringer Teil der Studierenden die zum Erzielen einer bestimmten musikalischen Wirkung nötigen Bewegungen von selbst findet oder vom Lehrer absehen kann. Die Möglichkeiten, auf welche Weise der Schüler die Art der Bewegungen erlernen kann, sind von Fall zu Fall verschieden und können hier nicht näher besprochen werden.

Ist die betreffende Bewegung vom Lehrer erklärt und vorgeführt, so kann sie vom Schüler auf zweierlei Art geübt werden. Entweder indem der Bewegungsablauf rein geistig, also nur in der Vorstellung vergegenwärtigt wird, oder durch Bewegungsübungen, die vom Streicher teils mit, teils ohne Instrument, aber ohne Tonerzeugung, vorgenommen werden können. Diese Arbeitsweise mag auf das Musizieren angewandt zunächst neu und ungewohnt erscheinen, auf dem Gebiet der Leibesübungen, wo man auf die zweckvollste Ausnützung der vorhandenen Möglichkeiten bedacht ist, ist sie bei weitem bekannter. Auch dort lassen sich mehr oder weniger diese zwei Methoden beobachten. So ist ein Werfen nach einem Ziel oder Springen in die Weite oder Höhe nur möglich, wenn vorher die auslösende Bewegung vorgestellt, sowie die Entfernung geistig durchmessen wird, also in der Vorstellung der Verlauf des Fluges beim
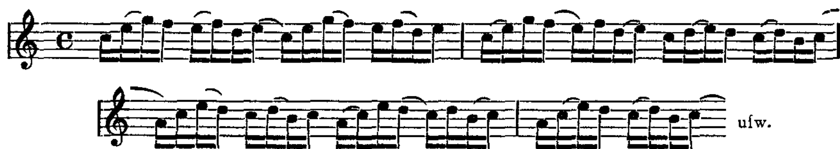
Springen oder die notwendige Armbewegung beim Werfen vergegenwärtigt wird. Andererseits sind Bewegungsübungen, z. B. Wurfbewegungen ohne Kugel oder die sogenannten Trockenskiübungen nichts Ungewöhnliches. Wie gerade beim Schneeschuhlauf dem Anfänger viel Mühe erspart bleibt, wenn er zunächst ohne die langen Hölzer die Grundbewegungen ausführt, so wird auch der Streicher später weit weniger Schwierigkeiten haben, wenn er zunächst Streichbewegungen ohne Bogen erlernt.

Mit der bloßen Vorstellung des Ablaufs einer oder auch einer Reihe zusammenhängender Spielbewegungen, ja des Bewegungsablaufes während eines ganzen Musikstückes ist schon immer gearbeitet worden. Jeder Solist hat wohl schon Repertoirenummern, die er nicht am Instrument repetieren konnte oder wollte, in Gedanken durchgenommen und dabei nicht nur das Gedächtnis kontrolliert, sondern auch mehr oder weniger genau gleichzeitig die erforderlichen Bewegungen in Gedanken ausgeführt. Es ist klar, daß das rein vorstellungsmäßige Üben die höhere Stufe bedeutet und daß der natürliche Weg zu ihm im allgemeinen über das Bewegungsüben führt. Wie weit Spielbewegungen ohne Tonerzeugung beim Studium der verschiedenen Instrumente geübt werden können, soll hier nicht entschieden werden, jedenfalls erscheint ihre Anwendung beim Streichinstrumentenspiel, wo das Nebeneinander von rechtem und linkem Arm viele Schwierigkeiten bietet, besonders wichtig, vielleicht sogar am weitesten durchführbar.

J. Klein hat als erster eine vollständige Methodik des tonlosen Übens für die Violine entwickelt. Seitdem 1934 der erste Band seiner Violinschule erschienen ist, hat wohl die Mehrzahl der Streicher von der neuen Übungsweise gehört. In der Schule sind zwar Anweisungen für den Anfangsunterricht gegeben, doch ist die Anwendung ohne genauere Kenntnis der Methode für fortgeschrittene und fertige Geiger schwieriger, als dies zunächst erscheinen mag. Welche Mißverständnisse unterlaufen können, beweist der Umstand, daß es z. B. vorgekommen sein soll, daß Geiger ihre Instrumente mit dem Boden nach oben an das Kinn setzten, mit dem Bogen auf dem Boden strichen und auf diese Weise glaubten nach Kleinscher Weise zu üben.

In verschiedenen Aufsätzen[1] sowie den Besprechungen der Schule sind die Grundzüge der neuen Methodik beschrieben worden. Diese sollen hier nicht wiederholt werden. In den folgenden Ausführungen, die sich im Wesentlichen auf das Praktische beschränken werden, steht die Technik des rechten Armes im Vordergrund, da sie viel mannigfaltiger als die des linken, und bei ihr die Anwendung des tonlosen Übens von besonderer Bedeutung ist. Kleins Übungsweise kann selbstverständlich für alle Streichinstrumente angewandt werden und braucht dabei nur im rein Technischen die Abänderungen zu erfahren, die die jeweilige Bauart und Spielweise bedingen. Der Übungsweg, dessen Verlauf beim Studium einiger bekannter Stellen der Violinliteratur hier gezeigt werden soll, muß bei allen Streichinstrumenten derselbe sein.

Aus einer kurzen Stelle im ersten Satz des Beethoven-Konzertes ist die „Paganinische Strichart" bekannt, bei der jeweils auf einen Einzelstrich zwei gebundene Töne folgen. Das Auffällige ist, daß diese rhythmisch dreiteilige Strichart auf Vierergruppen angewandt wird. Eine dauernde Unregelmäßigkeit der Strichverteilung ergibt sich daraus, so daß bei Sechzehnteln im C-Takt erst der vierte Takt die gleiche Stricheinteilung zeigt wie der erste. Wenden wir die Strichart bei Kreutzers zweiter Etude an, so lauten die ersten Takte:
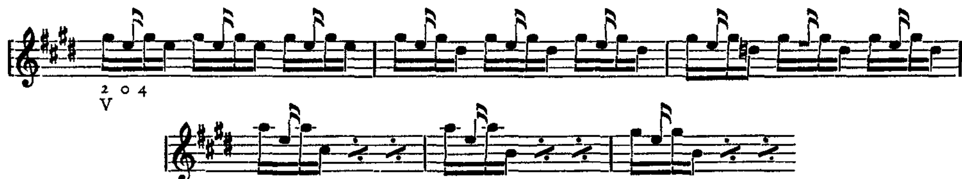



Da der Einzelstrich ebensoviel Strichlänge erhält wie die Bindung, bekommt er beim Spiel eine gewisse Betonung. Beim „Paganinistrich" findet demnach eine fortwährende Akzentverschiebung statt, worauf die besondere Schwierigkeit der Ausführung beruht. Kommen komplizierte Tonfolgen, Saitenübergänge und Lagenwechsel hinzu, so wird der Schüler bei der gewöhnlichen Studierweise im allgemeinen lange Zeit brauchen, ehe er es bei ausgedehnterem Vorkommen,

[1] Vgl. d. Verf. Beitrag in der Allgemeinen Musikzeitung, 63. Jg. Nr. 41 „Eine neue Methodik des Violinspiels".

wie z. B. in der angeführten Kreutzer-Etude, zu einem fehlerfreien Abſpielen bringt. Nach der Methode des tonloſen Übens iſt der Übungsweg folgender: Der Schüler greift mit der linken Hand wie beim Spiel, führt die Streichbewegungen aber ohne Bogen aus. Hat er bisher noch nie ohne Bogen geübt, wird ihm dies zunächſt ſehr ſchwer fallen. Nur die Vorſtellung lenkt jetzt die Folge von Ab- und Aufſtrich und das gleichzeitige Zuſammenfallen der Greifbewegungen. Höchſte Aufmerkſamkeit iſt dabei notwendig, um rechten und linken Arm genau zuſammen arbeiten zu laſſen. Wird ſie nicht aufgebracht, was vom Lehrer ſofort bemerkt werden kann, iſt das Weſentliche der neuen Übungsweiſe noch nicht erfaßt. Es braucht nun nicht befürchtet zu werden, daß beim Üben ohne Bogen der Schüler dauernd gezwungen iſt, ſich verſtandesmäßig den Spielablauf vorzuſtellen. Von dem Anfangsſtadium ausgehend, bei dem in langſamem Zeitmaß zunächſt die Strichfolge ⊓ V ⊓ V ⊓ V peinlich genau mit den Griffen der linken Hand in Einklang gebracht werden muß, findet ſchneller, als man glaubt, eine Verſelbſtändigung der Bewegung ſtatt, ſo daß das für viele unangenehme Gedankliche bald gar nicht mehr empfunden wird. An einer ſolchen zuſammengeſetzten Strichart läßt ſich die neue Übungsweiſe beſonders gut erproben. Vor allem beobachte man hierbei, wie ſich das von Klein empfohlene Pauſieren beim Üben auswirkt. Die Vorſtellungsfähigkeit, die zunächſt ſehr raſch ermüdet, wird nur dadurch am ſchnellſten entwickelt, und man wird erſtaunt ſein, wie ſich der Bewegungsablauf, in den ſich beim dauernden mechaniſchen Wiederholen nur zu leicht Fehler einſchleichen, dadurch überraſchend ſchnell feſt einprägt.
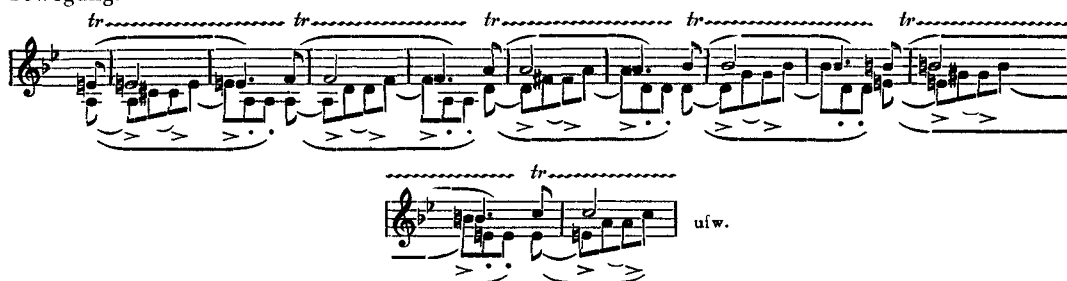
Beſondere Wichtigkeit kommt der Bogenführung beim Saitenwechſel zu. Bei ihm finden häufig falſche Bewegungen ſtatt. Das Heben des Armes in die den vier Strichebenen entſprechenden Stellungen iſt ſomit beim Üben ohne Bogen von großer Bedeutung. Es wird oft bezweifelt, daß man ohne Bogen erlernen könne, dieſe Stellungen genau einzunehmen. Dies trifft in Wirklichkeit aber nicht zu. Allerdings wird man ſelbſt bei fortgeſchrittenen Geigern in den allermeiſten Fällen zunächſt von den Grundübungen, wie ſie von Klein in ſeiner Schule beſchrieben worden ſind, ausgehen müſſen. Die Vorſtellungsfähigkeit iſt meiſt viel zu wenig entwickelt, als daß ſogleich an einem Beiſpiel aus der Literatur der Saitenwechſel ohne Bogen mit Erfolg ſtudiert werden kann. Eine längere Folge von Saitenübergängen bieten die folgenden Takte aus Bachs E-dur-Präludium für die Violine allein, die als beſonders heikel bekannt ſind:




Um eine klare Wiedergabe dieſer Stelle im Détaché zu erzielen, erſcheint für den Kenner der Kleinſchen Methode das Üben mit dem Bogen an der Saite als beſonderer Umweg. Der Wechſel der gegriffenen Töne mit der leeren E-Saite kann ſo ſtörend wirken, daß eine auffällige Behinderung der Armbewegung eintritt. In drei Saitenebenen nacheinander abwechſelnd gehen die Streichbewegungen vor ſich: A-, E-, A-, D-Saite. Es empfiehlt ſich, um das Hinderliche der Griffe auszuſchalten, zunächſt die Strichart ohne Bogen bei Vorſtellung der leeren Saiten in dieſer Aufeinanderfolge zu üben. Dabei zeigt ſich, daß die Schwierigkeit beſonders darin zu liegen ſcheint, daß die mittlere der drei Saiten auf den betonten Taktteil fällt. Man übe zum Vergleich die Aufeinanderfolge D-, A-, E-, A-Saite. Da beim Spiel in den verſchiedenen Teilen des Bogens das Heben des Armes je nachdem verſchieden ausgeprägt in Erſcheinung tritt, iſt es nützlich, gelegentlich ohne Bogen die Strichart z. B. auch an der Spitze oder am Froſch zu üben. Wird die Saitenwechſelbewegung bei Vorſtellung der leeren Saite beherrſcht, kann die linke Hand dazukommen. Man wird überraſcht ſein, wieviel beſſer der rechte Arm bei dieſem Übungsweg arbeiten kann, trotzdem jetzt die zunächſt nicht einfache deutliche Tonvorſtellung hinzutreten muß. Geradezu automatiſch kann ſich nun die Spielfolge von rechtem und linkem Arm abwickeln. Erſt nach ſolchen Vorübungen nehme man den Bogen in die Hand. Daß beim

Spiel mit Bogen der wiederholte Saitenwechſel Handbewegungen bedingt, die ohne Bogen nicht geübt werden können, iſt kein Nachteil. Ihnen kommt bei weitem nicht die Bedeutung zu, die man ihnen einräumen möchte. Wird ſpäter mit Bogen ſtudiert, ſo machen ſie bei Lockerheit des Armes, richtiger Bogenhaltung und guter Ausführung der Armbewegungen durchaus nicht ſolche Schwierigkeiten, wie im allgemeinen angenommen wird. (Vgl. hierzu den ſchon erwähnten Aufſatz in der Allgem. Muſikzeitung.)

An Tartinis „Teufelstriller" ſoll das Zuſammenwirken von linkem und rechtem Arm ausführlicher gezeigt werden. Zuvor ſei bemerkt, daß man nicht erwarten darf, daß die Kleinſche Methode einen guten Triller im Nu erreichen kann. Durch die natürliche Arm-, Hand- und Fingerſtellung laſſen ſich wohl die Vorausſetzungen zur leichten Erzielung ſchaffen, doch iſt beim Triller eine beſtimmte phyſiſche Veranlagung ſowie ein gewiſſes Training nicht ohne Bedeutung. Übrigens haben wohl gerade beim Triller ſchon von jeher die meiſten Geiger gelegentlich tonloſe Übungen angeſtellt. Über das ſichere Intonieren ſoll ſpäter noch ausführlicher geſprochen werden. Man übe zunächſt tonlos die Griffe der linken Hand allein ohne Triller, darauf, wenn die Intonation geſichert iſt, dazu den Triller in langſamer Zweiunddreißigſtelbewegung.
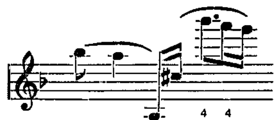



Die Bewegung des rechten Armes iſt dabei durchaus nicht ohne Bedeutung für die linke Hand. Die langen Bindungen in den erſten Takten können bei einem ſo breiten Zeitmaß zu ſchädlichen Anſpannungen im rechten Arm führen, die ſich auch im linken bemerkbar machen müſſen. Es iſt daher unbedingt notwendig, daß der rechte Arm die Strichart, deren Schwierigkeit in den deutlichen Unterteilungen auf der Nachbarſaite liegt, vollkommen beherrſcht, wenn der linke die Trillerbewegung mit der erforderlichen Leichtigkeit ausführen ſoll. Deshalb ſtudiere man zunächſt ohne Bogen die Strichart . Dann laſſe man dazu zuerſt ohne, dann aber mit Bogenanwendung die linke Hand die liegenden Griffe ausführen. Darauf kann die Trillerbewegung im Zweiunddreißigſteltempo bei gleichzeitiger Streichbewegung ohne Bogen ſtudiert werden. Erſt nach dieſen Vorſtudien erſcheint die Anwendung des Bogens zur endgültigen Ausführung zweckvoll. Die Steigerung des Tempos hängt nunmehr lediglich von der Trillerfähigkeit ab, rechter Arm und die liegenden Griffe können dabei nicht mehr hinderlich ſein.

Die meiſten Streicher, die Kleins Methode noch nicht näher kennen gelernt haben, denken zunächſt an ihre Anwendung beim linken Arm. Obgleich die Bewegungen des rechten Armes viel mannigfaltiger und komplizierter ſind, beſchäftigt man ſich vor allem mit der Frage, ob die Grifftechnik auf dieſem Wege erleichtert werden könne. Greifübungen der linken Hand allein ohne Zutun des rechten Armes ſind an ſich nichts Neues. Jeder Geiger hat, wie beim Triller erwähnt wurde, ſie gelegentlich wohl ſchon angeſtellt. Auch einzelne Pädagogen haben ſchon früher über ihren Gebrauch geſchrieben, ohne jedoch dabei an eine ſo konſequente Ausnützung zu denken, wie ſie Klein durchführt. Zuſammenfaſſend kann man ſagen, daß die neue Methodik darauf ausgeht, das Taſtgefühl der linken Hand ſoweit zu verfeinern, daß ſelbſt ohne ausdrückliches Anſtreichen oder Anreißen der Saite eine ſichere Beherrſchung des Griffbretts möglich iſt. Es iſt leicht einzuſehen, daß, wenn dies erreicht werden kann, genau wie bei den Streichbewegungen ein deutliches Erfaſſen der Bewegungen des linken Armes eher zum Erfolg führt, als ein mehr oder weniger auf Gewöhnung hinauslaufendes Üben. Obgleich die Durchführbarkeit eines „tonloſen" Übens des linken Armes zunächſt bezweifelt wird, iſt es doch
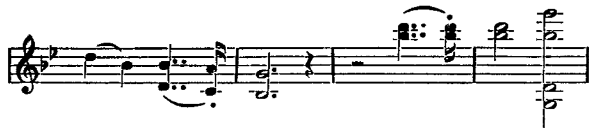
möglich, das Muskelgefühl soweit zu steigern, daß schon geringe Abweichungen von der richtigen Tonhöhe bemerkt werden können. Man wird feststellen, daß dabei ein Gefühl der Sicherheit aufkommt, wie es nicht rascher erworben werden kann, und daß andererseits falsche Bewegungen sofort unangenehm empfunden werden. Gerade beim linken Arm wird es sogar sehr bald möglich sein, das rein geistige Üben, also ohne Bewegungsübungen, wie es anfangs erwähnt worden ist, anzuwenden. Über die Einzelheiten beim Üben gibt Kleins Schule Aufschluß. Hier sei nur bemerkt, daß neben der richtigen Haltung des linken Armes möglichste Lockerheit besonders erforderlich ist. Sie gewährleistet das schnelle, aber ruhig bestimmte Gleiten zum Zielton beim Lagenwechsel, sowie die entspannte Haltung beim Verharren auf bestimmten Griffen und die Unabhängigkeit der Finger voneinander. Diese Lockerheit läßt vor allem eine viel bessere Entwicklung des Muskelgefühls zu, als sie bei unnützem Kraftaufwand im linken Arm möglich ist.

Der Übungsweg bei Anwendung der Kleinschen Methode für die Technik des linken Armes wird schon durch einige charakteristische Beispiele verständlich, da hier letzten Endes nur eines zu berücksichtigen ist: die deutliche Tonvorstellung, die vorhanden sein muß in Verbindung mit der Vorstellung für den Ort, wohin der Finger zu greifen hat, ehe die Greifbewegung begonnen wird. Vorstellungsvermögen für die Intervalle ist dabei natürlich erforderlich oder muß durch fortschreitende Übungen entwickelt werden, bei denen vom Anfangsstadium ausgehend zunächst immer mit Tonkontrolle gearbeitet wird. Während das Spiel in einer Lage verhältnismäßig weniger Schwierigkeiten bietet, ist deutliche Tonvorstellung und, damit verbunden, Treffsicherheit vor allem notwendig, wenn die linke Hand ihre Stellung ändert. Bei weitem Lagenwechsel, wie dem folgenden aus dem Adagio von Spohrs 9. Konzert, gelangt man zum Zielton mit Unterstützung eines Hilfstones, den man beim Gleiten erreicht.
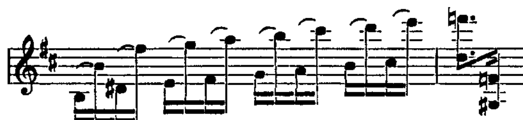



Es ist deshalb in diesem Beispiel außer der Vorstellung des hohen B erforderlich, das cis''' (auf der A-Saite) sich deutlich zu vergegenwärtigen. Die Entfernung cis''—cis''' kann durch folgende Übung in der Vorstellung festgelegt werden: Gleiten von cis'' nach cis''' in langsamem Tempo, nicht vorsichtig probierend, sondern mit Bestimmtheit — Prüfen der erreichten Stellung durch Anzupfen der Saite — ruhiges Aushalten dieses Griffes einige Augenblicke lang, während denen das Gefühl für die Armhaltung sich einprägen soll. Wiederholungen des Lagenwechsels mit eingelegten Pausen, in denen, um die Aufmerksamkeit nicht zu ermüden, die Geige am besten abgesetzt wird, werden schnell die Ortsvorstellung des zweiten Fingers in der 8. Lage festigen und später ein schnelleres Gleiten ermöglichen. Das hohe B wird danach keine Schwierigkeiten mehr bereiten, wenn zunächst die Aufmerksamkeit nach wie vor auf den Hilfston cis''' gerichtet und dann ruhig übergegriffen wird, wenn die Hand in der 8. Lage angelangt ist.

Ein unvermittelter Einsatz in hoher Lage wird nach ähnlichen Gesichtspunkten geübt. Die bekannte Stelle aus Bruchs g-moll-Konzert verlangt Einsetzen in der 6. Lage. Bevor die Treff-



sicherheit soweit entwickelt ist, daß der Einsatz ganz frei gelingt, wird man mit einem Hilfsgriff, in diesem Falle am besten aus der ersten Lage, in die 6. gleiten. Es wird dadurch ein bestimmter Ausgangspunkt geschaffen, von dem die Hand sicher nach oben gehen kann. Welcher Finger zum Hilfsgriff benutzt wird, ist an sich gleichgültig. Individuelle Verschiedenheiten lassen mehrere Möglichkeiten zu. Da hier der erste Finger das d''' erreichen soll, liegt es nahe, ihn zu benutzen. Er ist ohnehin bei der vorausgehenden Doppelgriff-Sext nicht beteiligt und kann daher zeitig genug seine Stellung einnehmen. Ob er nun f'' oder fis'' in der 1. Lage greift, ist gleichfalls dem Spieler freigestellt. Je nachdem wird der eine lieber eine kleine, der

andere eine große Sext zum d‴ hinaufgleiten. Der Sprung f″—d‴ wird nach denſelben Grundſätzen ſtudiert, wie ſie beim vorigen Beiſpiel beſchrieben worden ſind. Erſt wenn der erſte Finger ſicher die 6. Lage erreicht, wird die Unterterz vom dritten Finger dazugegriffen. Nachdem man ſich der Reinheit des b″ vergewiſſert und gegebenenfalls die Stellung des dritten Fingers verbeſſert hat, wird der Doppelgriff eine Weile gehalten, wobei alle Aufmerkſamkeit darauf gerichtet werden muß, den Abſtand vom erſten zum dritten Finger möglichſt genau in der Vorſtellung zu erfaſſen: Große Terz b″—d‴, alſo ziemlich enger Griff. Einige Wiederholungen, bei denen nacheinander auf ſauberen Ausgangston f″, ſicheres Erreichen der Sext d‴ und deutliche Vorſtellung der Unterterz b″ zu achten iſt, werden es ermöglichen, dieſe drei Vorgänge bald zuſammenhängend auszuführen. Auf dieſe Weiſe wird auch am raſcheſten die Fähigkeit entwickelt werden, ſich die Stellung von erſtem und drittem Finger in der 6. Lage gleichzeitig zu vergegenwärtigen, worauf es ankommt, wenn ohne Hilfsgriff eingeſetzt werden ſoll. Daß in Wirklichkeit auch in dieſem Fall die Aufmerkſamkeit zunächſt mehr auf den einen als den anderen Griff gerichtet wird und das Zuſammengreifen der beiden Finger im Grunde nacheinander, wenn auch in ſehr raſcher Aufeinanderfolge, ſtattfindet, ſoll nicht verſchwiegen werden. Beim Feſthalten eines Doppelgriffes muß eine gewiſſe Fixierung eintreten, die ſich aber beim Auf- oder Abwärtsbewegen der Hand, während dem ſich die Entfernung der Griffe ändert, ſchon in der Vorſtellung nicht einſtellen darf, wenn eine ſichere Intonation erzielt werden ſoll. Eine Folge von Doppelgriffen kann dies deutlich zeigen. Ein Dezimengang wie der folgende aus dem erſten Satz von Spohrs 9. Konzert



wird am ſicherſten nicht gebrochen, ſondern als Doppelgriff-Folge geübt. Die Ausgangsdezime dis-fis wird durch Feſthalten des Griffes eingeprägt, wie es oben beſchrieben worden iſt. Zur nächſten Dezime e-g muß die Hand um einen Halbton verſchoben und der Griff dabei enger werden. Um die für dieſe geringe Veränderung der Fingerſtellung notwendige Lockerheit zu erzielen, wird der vierte Finger möglichſt leicht auf der Saite gehalten. Der erſte Finger iſt gleichſam der führende Teil, während der vierte geſchoben wird. Dieſe Nachgiebigkeit in der Fingerſtellung, die dadurch erreicht wird, ermöglicht überhaupt erſt den ſicheren Lagenwechſel, da hierdurch der vierte Finger die höchſte Feinfühligkeit erhält. Die Dezimenfolge wird nun ſtufenweiſe geübt, zunächſt mit Prüfen der Reinheit und Aushalten der Griffe, wie es bei den vorhergehenden Beiſpielen beſchrieben worden iſt.




Jedesmal ſoll dabei genau die Entfernung, ob Ganz- oder Halbton, bedacht werden. Gerade dies muß bei Doppelgriff-Folgen in gleichartigen Intervallen ſcharf beobachtet werden. Nur zu leicht ſetzt z. B. im Laufe eines Terzganges die deutliche Tonvorſtellung aus, und die verſchiedene Fingerſtellung bei großer und kleiner Terz, nämlich enger und weiter Griff, mißglückt. Beim langſamen Üben ohne Ton, bei dem jede zukünftige Handſtellung vorher überlegt werden muß, prägen ſich dieſe Veränderungen am ſicherſten ein.

Wenn hier auch nur an einigen Fällen die Anwendung der Kleinſchen Übungsmethode gezeigt wurde, ſo iſt doch dabei wohl das Weſentliche, ſoweit es ſich in Kürze ſagen läßt, berührt worden. Wie ſich aus ſolchen Einzelſtudien der Übungsweg für längere Bewegungsfolgen entwickelt, kann nicht mehr unverſtändlich ſein. Die Befürchtung, daß man auf dieſe Weiſe vielleicht zu ſehr vom Üben der Einzelheiten abhängig werden könnte, iſt unbegründet. Im Gegenteil, das überlegte Üben der einzelnen Bewegungsvorgänge führt am eheſten dazu, daß man aus ihnen das Ganze aufbauen kann. Durch die konzentrierte Arbeit, die bei der neuen Methode notwendig iſt, wird am ſchnellſten eine Beherrſchung des rechten Armes und eine Sicherheit auf dem Griffbrett entwickelt, die ſich auch beim Vomblattſpielen bewährt.

# Meine Methode des Violinfpiels.

Von Jofef B. A. Klein, Augsburg.

In mehreren Auffätzen, einer Brofchüre und in meiner im Steingräber Verlag erfchienenen Violinfchule habe ich die allgemeinen Grundzüge meiner neuen Übungsweife für alle Streichinftrumente dargeftellt. Im Rahmen diefes Auffatzes foll nun verfucht werden, einen gedrängten Überblick über die Violintechnik und die Anwendung meiner Methode zu geben.

Ein Geräufch oder ein Ton kann nur durch eine vorausgehende Bewegung erzeugt werden. Die Art der Bewegung ift entfcheidend, ob das vorgeftellte Tonrefultat erreicht wird oder nicht. Ein gewolltes Tonrefultat entfteht zunächft aus der Vorftellung für dasfelbe und aus den dazu notwendigen Bewegungen. Inneres Hören und Vorftellung für die Bewegung find rein geiftige Angelegenheiten, während das tongebende Inftrument eine Angelegenheit des Materials ift. Ein Ton kann nur dann in möglichfter Vollkommenheit erklingen, wenn die geiftigen und bewegungstechnifchen Fähigkeiten auf hoher Stufe ftehen und das Inftrument von guter Qualität ift. Deshalb ift es unumgänglich notwendig, daß Vorftellungsvermögen, inneres Hören und Bewegungstechnik geweckt und gefchult werden. Wo das nicht möglich ift, fehlt zur künftlerifchen Betätigung jede Anwartfchaft, wenigftens im Sinne höherer Kunftauffaffung.

Mit meiner Methode zeige ich den Weg, wie der naturbedingte Werdegang im Dienfte unferer Kunft verwirklicht werden kann. Wenn auch von anderen Vorausfetzungen aus, find gewiffe Bewegungsfunktionen insbefondere für die linke Hand, fchon früher mit Erfolg angewendet worden. In fynthetifcher Form umfaßt meine Methode des geiftig, tonlofen Übens zum erften Mal die ganze Technik des Violinfpiels; fo daß es letzten Endes möglich ift, den ganzen Bewegungsablauf eines großen Kunftwerkes getrennt vom Ton zu üben und gefchloffen darzuftellen; und zwar unter Berückfichtigung von Ausdruck und aller gegebenen Dynamik. Es kann nun die Frage aufgeworfen werden, warum ein neuer Weg? Diefe heikle Frage muß notwendig mit aller Begründung beantwortet werden. Alles Neue hat nur dann einen Sinn, wenn es an Stelle des Bisherigen Befferes bringt. Geift, Vorftellung und Natur find Dinge allerhöchfter Art. Je reichlicher fie bei unferer Betätigung eingefetzt werden, defto beffer wird das Refultat. Weil die klangliche Vorftellung ebenfo wie die Bewegungsvorftellung dem Ton vorangeht, war es bei der bisher üblichen, vom Ton ausgehenden Arbeitsweife nicht möglich, fich diefer hochwertigen Dinge zu bedienen. Dies konnte auf die Zielficherheit und Qualität der Arbeit nicht ohne Einfluß fein. Der winzige Prozentfatz wirklich einwandfreier Geiger beweift es. Ein weiterer wertvoller Faktor liegt darin, daß man fich durch die Trennung vom Ton ausfchließlich auf das Bewegungsgefchehen konzentrieren kann, es mit aller Deutlichkeit kennen lernt und dasfelbe in einer Weife kontrollieren kann, wie es anders nicht möglich ift. Wie fehr der Ton die Kontrolle über das Bewegungsgefchehen behindert, hat noch jeden überrafcht, der fich mit meiner Übungsweife auseinander gefetzt hat. Was vom Geift erfaßt und in ihm feft verankert ift, ift unverlernbar. Auch daraus ergibt fich ein ungeheuerer Vorteil gegenüber dem mechanifchen Üben. In weitgehendftem Maße erübrigt fich nun das ftändige tönende Wiederholen gewiffer Bewegungsarten. Aus diefen Faktoren zufammengefaßt erzielt man mit meiner geiftig, tonlofen Übungsweife im Vergleich zum üblichen Üben eine ganz bedeutende Arbeitsficherheit und Arbeitsverkürzung. Wenn ich die Einfparung an Nervenverbrauch nur nebenbei erwähne, fo weiß doch jeder, daß das keine nebenfächliche Angelegenheit ift.

Es ift klar, daß zum tönenden Spiel neben den erlernten Bewegungen die Beeinfluffung des Tones durch die Haltung des Bogens, fowie durch deffen Gewichts- und Druckausbalancierung, Kanten, Anfatzftelle und noch manches andere gehört. Diefe Dinge find aber um vieles leichter zu erreichen, wenn die Natur der Bewegungen zuerft erfaßt und geiftiges Eigentum geworden ift.

Ohne weiteres kann fich aber der Neuling nicht vorftellen, daß z. B. alle Bewegungen des rechten Armes ohne Bogen und Ton geübt werden können, da hierbei die Verbindung mit der Geige fehlt. Trotzdem es nur die vier Saitenebenen find, die man beim Spiel berückfichtigen muß, ftößt er auf Schwierigkeiten, wenn er die Haltung des rechten Armes diefem anpaffen foll. Es fehlt zunächft noch die nötige Vorftellung, wie hoch der Arm gehoben werden muß. Wie man fich diefe aneignet wird im folgenden erklärt.

Wenn es infolge vieljähriger anderer Gewohnheit auch manchem widersinnig erscheinen mag, Musik in der Hauptsache ohne Ton zu erlernen, so ist doch zunächst alles zu vermeiden, was vom reinen Bewegungsvorgang ablenkt; das ist wie schon erwähnt die gleichzeitige Erzeugung des Tons. Bei den ersten Strichversuchen mit dem Bogen in der Hand, wirken die unschönen, kratzenden Geräusche ablenkend und enttäuschend. Entfernt man aber den Bogen und stellt sich die betreffende Saite und den Ton vor, so wird die Bewegung frei von den Schwierigkeiten, die sich durch gleichzeitige Bogenhaltung und Tongestaltung ergeben. Der Bogen ist nur das Werkzeug, die gekonnten Armbewegungen tonvermittelnd umzusetzen. Erst müssen die Bewegungen vollkommen beherrscht werden, bevor der Bogen benutzt werden darf. Alsdann ergibt sich auch die natürliche Haltung des Bogens und die Bewegungen von Hand und Finger um Beträchtliches leichter.

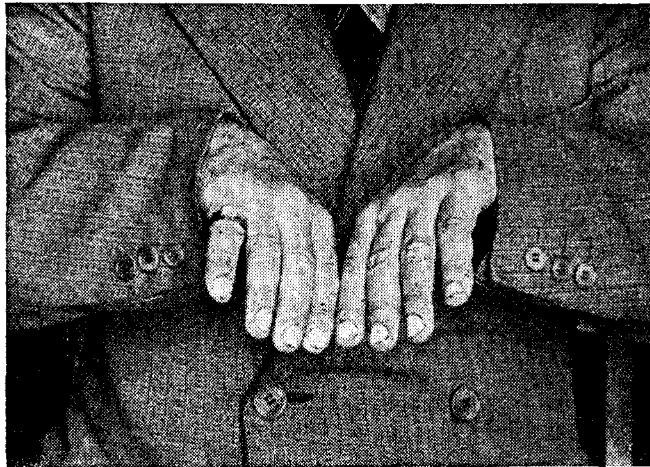
Selbstverständlich ist beim geistig, tonlosen Üben die spätere tonliche Auswirkung immer zu bedenken. Deshalb werden, von einigen allerersten Übungen abgesehen, die Bewegungen in Verbindung mit dem gut gehaltenen Instrument gebracht. Die Natur des Instrumentes, insbesondere die Krümmung des Steges, sowie die Entfernung von einer Saite zur anderen, sind ausschlaggebend für das richtige Bewegen des rechten Armes. Für die linke Hand kommt außer diesen Faktoren noch die Länge der klingenden Saite hinzu.

Für die linke Hand besteht zunächst die Schwierigkeit, sie in die richtige Stellung zum Griffbrett zu bringen. Dies wird erreicht, indem von vorneherein gewisse Griffe mit allen vier Fingern gegriffen werden. Beim Pianisten verhält sich die Hand zur Tastatur am natürlichsten. Auch der Cellist vermag noch ohne besondere Schwierigkeiten die Hand parallel zum Griffbrett zu halten. Die Haltung der Geige am Kinn verlangt aber eine starke Verdrehung des Armes und der Hand, die wir ruhig als unnatürlich bezeichnen können. Arm und Hand haben daher das Bestreben, die unnatürliche Verdrehung wieder aufzugeben. Damit ist aber gleichzeitig eine schlechte Handhaltung bedingt, indem sich der kleine Finger zu weit vom Griffbrett entfernt und der erste zu fest am Geigenhals haftet. Befindet sich der vierte Finger zu weit vom Griffbrett, so wird er zumeist zu tief greifen und für größere Spannungen auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Sitzt die Wurzel des ersten Fingers zu fest am Hals der Geige, so verhindert diese Haltung die parallele Richtung zum Griffbrett. Ferner behindert der Druck gegen den Hals den leichten Lagenwechsel und eine gute Ausführung des Vibratos. Meine Erfahrungen haben mir gezeigt, daß diese schlechte Haltung durchaus keine Einzelerscheinung ist. Es muß eine ungeheuere Arbeit aufgewendet werden, um mit ihr doch noch was Rechtes zu leisten. Auch beim stummen Üben mit der linken Hand zeigt es sich, daß die Trennung vom Ton eine viel schärfere Kontrolle über alle notwendigen Funktionen gestattet und daß ein solches überlegtes Arbeiten weit schneller zu einer Fertigkeit und einem absoluten Applikaturbewußtsein führt, als es sonst möglich wäre. Etwaige Bedenken die reine Intonation betreffend sind hinfällig, weil zuerst so lange in einer gemischten Art von stummem Greifen und tonlicher Kontrolle gearbeitet werden muß, bis das Tastgefühl ausgebildet ist. Manche schweren Griffe, an denen sich die Geiger oft Tage und Wochen lang abmühen und die dann manchmal noch unsicher bleiben, können nach wenigen Wiederholungen mit Sicherheit gegriffen werden. Bei großen Spannungen quält man sich aber oft vergebens mit dem vierten Finger ab, dessen Spannweite genau begrenzt ist. Man muß sich aber darüber klar werden, daß es der erste Finger ist, durch den man bei normaler Hand imstande sein kann, nicht nur Dezimen, sonder sogar Duo- und Terzdezimen greifen zu können. Zu diesem Zwecke hebt der erste Finger seine gekrümmte Haltung zu Gunsten einer mehr gestreckten auf, womit die Spannweite ganz beträchtlich verlängert werden kann. Ein weiteres wichtiges Moment bildet der Daumen, und zwar was seine Stellung, Beweglichkeit, Druckgebung und Lockerheit betrifft. Jede unzweckmäßige Druckgebung muß sich nachteilig für die Technik der linken Hand auswirken. Was die Stellung des Daumens betrifft, wird sie durch die Verschiedenheit der jeweiligen Hand auch immer etwas verschieden ausfallen. Die Hauptsache bleibt, daß der Daumen in Beziehung zur Hand seine natürliche Haltung findet. Dies wird erreicht, wenn man ihn bei den verschiedensten Griffen einige Male weg vom Hals nimmt, um ihn dann wieder in ganz entspannter Weise dahin zu bringen, wohin er sich von selbst zu legen bestrebt ist. Im übrigen benütze

man alle Übungen, die geeignet ſind, den Daumen elaſtiſch und beweglich zu machen. Eine weitere wichtige Angelegenheit, die zu wenig beachtet wird, bildet der Fingerdruck. Das wird am deutlichſten demonſtriert, wenn man mit dem Zeigefinger der rechten Hand abwechſelnd mehr oder weniger ſtark gegen die Spitze des zweiten Fingers der linken Hand drückt. Bei ſtarkem Druck und Gegendruck bedarf es beſtimmter Anſtrengungen die Nachbarfinger der linken Hand zu bewegen, während das bei vermindertem Druck und Gegendruck ganz leicht vonſtatten geht. Unwiderleglich wird hier gezeigt, daß z. B. ein Triller nur deshalb nicht geht, weil der liegenbleibende Grundtonfinger zu feſt aufgedrückt wird. Was ſich aber hier mit aller Deutlichkeit ergibt, muß ſich auf die geſamte Technik der linken Hand auswirken. Eine zu ſtarke Druckgebung, wie man ſie nur zu häufig findet, iſt unter allen Umſtänden zu vermeiden. Über weitere Funktionen der linken Hand gäbe es natürlich noch vieles zu ſagen. Der zuläſſige Umfang dieſes Aufſatzes würde aber bei weitem überſchritten.

Um zu bewerkſtelligen, daß die Bewegungen natürlich und ungehemmt den Vorſtellungen und dem Muſikimpuls zu gehorchen vermögen, muß der Körper in Bereitſchaft gebracht werden. Dieſe Körperbereitſchaft erreicht man durch gymnaſtiſche Übungen, deren Ziel dahin geht, alle Körperteile, insbeſondere die für das Geigen in Frage kommenden, zu entſpannen und beweglich zu machen. Um ſich auf die für das Geigen notwendigſten und zugleich zweckmäßigſten Bewegungen zu beſchränken, empfehle ich folgende Übungen.
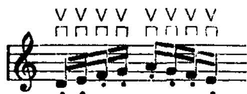
Die beiden Handrücken halte man in Bruſthöhe (Körperabſtand etwa 30 cm) ſo aneinander, daß von den beiden ſich berührenden Zeigefingern aus die beiden Hände einen rechten Winkel bilden.



Während die Arme ſich allmählich nach beiden Seiten ausſtrecken, werden die Hände durch gleichzeitige Stöße aus dem Arm in ſeitlich ſchlenkernde Bewegungen gebracht. Von der ausgeſtreckten Haltung geht man nun allmählich wieder zur Ausgangshaltung zurück. Dies iſt etwa dreimal zu wiederholen. Es iſt darauf zu achten, daß die Hände total entſpannt im Handgelenk hängen und daß ſie tatſächlich nur durch die Stöße des Armes bewegt werden, alſo keine ſelbſtändigen Bewegungen machen. Im Prinzip werden die gleichen Bewegungen ausgeführt, wie man ſie z. B. einem ſcheidenden Freunde nachwinkt. Der Unterſchied beſteht nur darin, daß dann die Bewegungen vertikal ſtatt horizontal verlaufen und daß ſie ausſchließlich mit ausgeſtrecktem Arm, ſtatt auch in all ſeinen Krümmungen ausgeführt werden.

Die Ausgangshaltung der Hände bei den folgenden beiden Übungen iſt die gleiche, wie bei der erſten (ſiehe Bild). Statt einer ſeitlichen Winkbewegung werden nun vom Schultergelenk aus mit dem ganzen Arm Kreiſe beſchrieben, die ſich wieder in den locker hängenden Händen am intenſivſten auswirken. Die Handrückenflächen bleiben dabei einwärts gedreht, damit eine gleichzeitige Rollung des Unterarmes vermieden wird. Wie die obige, werden dieſe Übungen

ebenfalls in allen Armbiegungen bis zur seitlichen Ausstreckung desselben und wieder zurück geübt. Die dritte Übung ist gleich wie die zweite, nur wird hier die Kreisbewegung, statt abwärts, aufwärts begonnen. Die erste Übung ist neben der mit ihr zu erzielenden Lockerung eine gute Vorübung für die Bewegung des kleinen Détaché und Sautille, während die zweite und dritte Übung die Bewegungen zum geworfenen Strich vorbereitet.



Die vierte Übung bezweckt die Lockerung beider Arme im Schultergelenk. Mit den seitwärts ausgestreckten Armen beschreibe man größere Kreise, sowohl vorwärts, wie rückwärts drehend. Bei diesen Lockerungsübungen neige man bei etwas gespreizter Beinstellung den Oberkörper ein wenig nach vorne.

Richtige Haltung



Falsche Haltung



In der Ausübung unserer Kunst fallen dem rechten Arm die wichtigsten und schwierigsten Funktionen zu. Die wichtigsten, weil Ausdruck und Tonschönheit in hohem Maße abhängig sind von seiner Haltung und Führung; und die schwierigsten, wegen der Unzahl der möglichen Tonschattierungen, Stricharten und deren Kombinationen. Diese Funktionen lassen sich in ihrer Gesamtheit zurückführen auf zwei Grundbewegungen. Erstens auf die zur Erzielung des einfachen Striches erforderliche quasi horizontale und zweitens auf die für den Saitenwechsel notwendige quasi vertikale Bewegung. Von der guten Ausführung dieser beiden Grundbewegungen läßt sich mit absoluter Sicherheit auf die gesamte Technik des rechten Armes schließen. Ich habe festgestellt, daß, wenn irgend welche Stricharten nicht gelingen wollen, dies letzten Endes auf die schlechte Ausführung einer oder beider Grundbewegungen zurückzuführen ist. Daß sich auch eine schlechte Bogenhaltung bewegungshindernd auswirken kann sei hier nur kurz erwähnt. Am schnellsten eignet man sich die natürlichste Ausführung dieser beiden Grundbewegungen auf folgende Art an. Als Übung für die horizontale Bewegung fasse man den Bogen mit der linken Hand beim Frosch und halte ihn in etwa 30 cm Brustabstand in Schulterhöhe. Die Spitze

des Bogens wird auf das in normaler Höhe geschraubte Geigenpult so hingelegt, daß die zum Geigen notwendige Strichlinie hergestellt wird. Die Stellung des Körpers ist annähernd parallel zur Bogenstange. Der entspannte Arm wird nun in natürlicher Weise gehoben und die Hand legt sich ohne eine Drehung zu machen auf die Bogenstange an deren auf dem Pult liegende Spitze. Das zweite Gelenk des Zeigefingers muß die Hauptkontaktstelle mit der Bogenstange sein. Der kleine Finger darf hier die Stange nicht berühren, wenn die Hand in natürlicher Weise aufliegt und Arm und Hand eine annähernd gerade Linie bilden soll. Das Auflegen des kleinen Fingers an der Spitze des Bogens ist von verschiedenem Nachteil. Unter anderem muß dann die Hand die natürliche gerade Linie mit dem Unterarm verlassen, was zu einer Linksdrehung führt, die krampfartige Erscheinungen im ganzen Arm hervorbringt. Auch leiden dadurch in der oberen Hälfte des Bogens Tongröße und Beweglichkeit. Tongröße, weil der Druck falsch verlegt wird, und Beweglichkeit, weil sich die natürliche seitliche Winkbewegung nicht mehr vollständig und schnell ausnützen läßt.

Die Hand fährt nun ganz ungezwungen auf der Bogenstange hin und her. Der Daumen braucht die Stange nicht zu berühren. Die Hand darf keine Rechtsdrehung machen, sondern bleibt in der Richtung zum Instrument geneigt. Der Kontakt des zweiten Zeigefingergelenkes mit der Bogenstange, darf zunächst nicht verlassen werden. Dadurch wird bedingt, daß sich das Handgelenk gegen den Frosch hin entsprechend hebt und der kleine Finger automatisch zur rechten Zeit die Stange berührt, um das Übergewicht des Bogens auszugleichen. Nie darf der kleine Finger sich tiefer wie die Stange befinden. Die Hand fährt nun wie auf einer stabilen Schiene, deren gerade Linie keine Abweichung mehr zuläßt.

Diese Übung ermöglicht die Verkürzungsfunktionen des Armes zur Herstellung der geraden Strichbewegung aufs genaueste kennen zu lernen. Es ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß wir dabei nicht mehr vom Ton abgelenkt werden. Es zeigt sich, daß der Strich abwärts vom Frosch bis etwa zur Mitte des Bogens vorwiegend eine Funktion des Oberarmes und von der Mitte bis zur Spitze, mehr eine solche des Unterarmes ist. Damit findet auch der kleine Detachéstrich sowohl in der unteren, als in der oberen Hälfte des Bogens seine Erklärung. Hat man sich mit dieser ersten Übung vertraut gemacht, so wiederholt man dieselbe, indem man nun die Hand etwa 10 cm über der Bogenstange hält, den Kopf nach links dreht und nur jeweils kontrollierend hinsieht, wenn die Hand am Frosch oder an der Spitze angekommen ist. Fast regelmäßig zeigt sich, daß gegen die Spitze hin nicht genügend nach vorne gestrichen wird. Ein Strich aber, der nicht parallel zum Steg verläuft, erzeugt immer einen Ton von wenig Qualität. Bei dieser Übung ist darauf zu achten, daß die Handhaltung und das Handgelenk nicht abweichen von den Erklärungen zu der ersten Übung. Als weitere Übung wird die Geige in ihre richtige Haltung gebracht und der Lehrer legt die Spitze des Bogens abwechselnd auf jede Saite, selbstverständlich parallel zum Steg. Der Schüler wiederholt nun auf und über der Stange die vorigen Bewegungen. Als letzte Übung stelle sich der Schüler jeweils eine der vier Saiten vor und wiederhole die Bewegungen, wobei der Bogen ganz fortfällt.

Beim Üben ohne Bogen ist auf eine gute Haltung des Instrumentes zu achten. Der Strichansatz am (vorgestellten) Frosch geschieht natürlich in der Höhe der jeweils gedachten Saite. Der Strichverlauf bleibt parallel zum Steg. Die Angriffsstelle denke man sich vorläufig in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett. Das Handgelenk hängt lose vornüber, wie es sich bei einem total entspannten Arm von selbst ergibt. Der Daumen darf sich nicht gegen die Finger stützen, sondern hängt ebenfalls in loser, natürlicher Weise an der Hand. Diese Forderung wird sofort verständlich, wenn der Daumen abwechselnd gegen die Finger gedrückt und wieder entfernt wird.. Je nach der Stärke des Druckes spannen sich die Muskeln von der inneren Hand ausgehend durch den ganzen Unterarm an; die lockeren Bewegungen des Handgelenks und der Finger stark beeinflussend. Aus diesem Vorgang geht selbstverständlich hervor, daß auch mit dem Bogen in der Hand jeder unzweckmäßige Druck vermieden werden muß. Darauf haben ganz besonders Geiger mit verhältnismäßig langem Daumen zu achten. Ich habe schon Fälle erlebt, wo ausschließlich ein zu starker Daumendruck den rechten Arm so verdarb, daß er für das Geigen nahezu unbrauchbar wurde.

Es ist auch die Frage gestellt worden, wie es sich bei den Bewegungen ohne Bogen mit der

Druckgebung und mit dem Armgewicht verhält. Zur Beruhigung kann hier gesagt werden, daß diese äußerst komplizierten Fragen zunächst gar nicht so wesentlich sind, wie es erscheinen mag. Für die Bewegungen ohne Bogen ist es erforderlich, daß der Arm so weit wie möglich entspannt ist. Lediglich die Muskeltätigkeit muß aufgebracht werden, die nötig ist den Arm zu heben und zu bewegen. Von einem besonderen Kraftaufwand kann dabei nicht die Rede sein, wenn die tragende Muskulatur, besonders in der Schulter, nicht ganz unentwickelt ist. Ebenso wenig sind dabei irgend welche Überlegungen, die sich auf die Muskeltätigkeit beziehen notwendig. Hand und Finger, deren Haltung man zunächst vielleicht gleichzeitig berücksichtigen möchte, spielen im Anfang keine Rolle. Sie können völlig entspannt herabhängen.

Von großer Wichtigkeit ist die Kombination der ersten Grundbewegung mit der zweiten. Also abwechselnd die horizontale mit der vertikalen Bewegung durch den Saitenwechsel. Das Üben des Saitenwechsels ohne Bogen gestaltet sich im Anfang schon deshalb schwieriger, weil mit größter Sorgfalt darauf geachtet werden muß, daß der Arm sich stets in der richtigen Höhe der jeweiligen Saite befindet. Man erschrecke nicht, wenn dies zunächst noch nicht mit Millimeter-Genauigkeit ausgeführt werden kann. Mit der Übung wird das aber bestimmt erreicht. Der Saitenwechsel im mäßigen Tempo, gleich ob im großen oder kleinen Détaché, geschieht durch Fallen und Heben des ganzen Armes. Es müßten sofort starke Störungen auftreten, wenn beim langsamen Saitenwechsel Handgelenk oder Unterarm vorausgeschickt würde, um erst im Verlauf des Striches den übrigen Arm in die Ebene der neuen Saite zu bringen. Man beginne beispielsweise auf der D-Saite, indem man ohne Bogen bis zur Spitze durchstreicht und dort verweilt, bis man sich die Höhe der A-Saite scharf vorgestellt hat, um alsdann den Arm in seiner Gesamtheit auf die richtige Höhe derselben zu bringen. Wie hier der Arm fällt, wird er beim Zurückgehen auf die D-Saite gehoben. Durch intensives geistiges Vorstellen können so gleich im Anfang schon viele Saitenwechsel-Kombinationen geübt werden. Bei Saitenwechselwiederholungen zweier benachbarter Saiten, besonders in einem schnelleren Tempo ausgeführt, übernimmt auch das Handgelenk einen Teil der Funktionen. Um am Frosch und in der unteren Bogenhälfte die größtmögliche Weichheit und Bewegungsleichtigkeit beim Saitenwechsel zu erzielen, werden hier Bewegungen des Handgelenks und der Finger mit dem Bisherigen in Verbindung gebracht. Je schneller die Saitenwechselwiederholungen zweier benachbarter Saiten vor sich gehen müssen, desto ungeschickter erweist sich dazu der ganze Arm, schon wegen seiner Schwere.

Durch horizontale Bewegungen des Handgelenks und abwechselndes Strecken und Wiederzusammenziehen der Finger kann auch die Strichlängenbewegung für den Arm an sich verkleinert werden. Diese Vorgänge, die ganz besonders für ein schnelles Tempo äußerst notwendig sind, werden durch das Gesetz der Fortbewegung bedingt. Wenn der Arm, an dem alle Glieder total entspannt sind mit einem spontanen Ruck verschoben wird, so haben Handgelenk und Finger als die äußersten Teile des Armes die Tendenz, die neue Richtung noch weiter zu verfolgen. Entsprechende Übungen ohne Bogen verschaffen auch hier den notwendigen Aufschluß. Bei Saitenwechseln über drei und vier Saiten läßt sich die gleiche Arbeit wie bei den Saitenwechselwiederholungen nicht mehr anwenden. Hier übernimmt der Arm in seiner Gesamtheit die Führung wie es sich am deutlichsten beim Arpeggio über drei oder vier Saiten zeigt. Die Saitenwechsel sind in ihrem Wesen nichts anderes, wie eine innige Verbindung der beiden Grundbewegungen. Das völlige Ineinandergehen sowie eine genaue Einteilung der Strichfläche ist vor allem zu beachten. Sind die Saitenwechsel durch die Vorstellung geistig verankert, so vermag man sie mit Hinzunahme des Bogens ohne viel Mühe und in überraschend guter Ausführung auch tonlich hervorzubringen.

Für die Tongebung und Technik des rechten Armes ist auch die Bogenhaltung von Bedeutung. Ein weiteres Eingehen auf dieselbe, die je nach Körperbau mannigfaltigen individuellen Abweichungen unterliegt, würde hier zu weit führen. Es wird immer eine der wichtigsten Aufgaben des Lehrers sein, die verschiedenen Funktionen des Druckgebens und Ausbalancierens in allen Teilen des Bogens zu überwachen. Bei der außerordentlichen Wichtigkeit, die diesen zufällt, ist die geringste Abweichung von größter Auswirkung. Um wie viel leichter der Schüler die Schwierigkeiten des Bogengriffes überwindet, wenn vorher die Armbewegungen ohne Bogen

geübt worden ſind, wobei Hand und Finger völlig locker und unbeteiligt geblieben ſind, muß dem klar werden, der ſich mit der neuen Übungsweiſe auseinandergeſetzt hat. Gerade in der Trennung von der bogenführenden Bewegung und Bogenhaltung liegt das beſonders Wertvolle. Sich den Schwierigkeiten des Bogengriffes auszuſetzen bevor die Armbewegung an ſich erfaßt iſt, bedeutet einen großen Umweg. Erſt wenn dieſe gekonnt ſind, ſollte der Lehrer den Bogen ergreifen laſſen, vielleicht nach vorhergegangenen Griffübungen am Bleiſtift oder dergleichen. Der umgekehrte Weg mit dem Bogen in der Hand die erſten Strichbewegungen auszuführen, mußte beim Anfänger die Vorſtellung erwecken, daß die Armbewegungen ohne den Bogen nicht auszuführen ſeien; daß alſo der Bogen quaſi als Stütze oder gar als Führer zur Erlernung der Stricharten nicht entbehrt werden könne. So kam es, daß ſich aber auch der fortgeſchrittene Geiger von dieſer Auffaſſung nicht mehr frei zu machen vermochte. Ich wäre bei der Bekanntgabe meiner Übungsweiſe ſonſt nicht auf ſo viel ungläubiges Staunen geſtoßen. Es iſt auch der Einwand erhoben worden, daß man nur durch den Ton kontrollieren könne, ob z. B. der Arm ſich auf der Höhe der richtigen Saite befände. Darauf iſt zu ſagen, daß erſtens grundſätzlich der Ton immer nur das Reſultat einer Bewegung iſt. Es muß unnatürlich erſcheinen, von einem zuerſt unbefriedigend auftretenden Tonreſultat aus rückwärts und immer nur tönend an der Verbeſſerung der Urſache, das ſind doch ſtets die Bewegungen, zu arbeiten. Das geſchieht zumeiſt durch ein oft unzähliges, tönendes Wiederholen jeder Einzelheit, bis ſich endlich mehr oder weniger gut die notwendige Bewegung dazu einſtellt. Wie die Erfahrung gelehrt hat, iſt dies auch ein Weg. Die Erfahrung hat aber auch gelehrt, daß man auf dieſem Wege von beſonderem Zufall begünſtigt werden muß, um mit zu dem winzigen Prozentſatz zu gehören, der ſo zum Erfolg kommt. Das richtige Arbeiten aber am tonloſen Bewegungsgeſchehen als nicht zu umgehende Vorausſetzung für das gute Tonreſultat, ſchaltet alles Zufällige weitgehend aus. Es iſt noch viel zu wenig bekannt, daß es die richtige Vorſtellung iſt, die Geiſt und Körper aufs genaueſte arbeiten läßt. Wie ſchon erwähnt, iſt der Bogen an und für ſich ein totes Ding, deshalb wäre es richtiger nicht mehr von Bogentechnik, ſondern von der Technik des rechten Armes zu reden. Es muß dem Geiger ins Bewußtſein gebracht werden, daß der Bogen ohne den Arm gar nichts vermag, daß aber umgekehrt der Arm imſtande ſein muß, ſämtliche tonvermittelnden Bewegungen für ſich allein tonlos auszuführen. Nur das, was der Arm kann, kann mit letzter Sicherheit durch den Bogen tonerzeugend übermittelt werden. Selbſt die ſpringenden Eigenbewegungen des Bogens ſind nicht zu gebrauchen, wenn ſie nicht durch den Arm nach Art, Anzahl und Schnelligkeit reguliert werden. Es läßt ſich gar nicht beſchreiben, wieviel unnütze Arbeit und Enttäuſchung der Geigerwelt erſpart geblieben wäre, wenn man dieſe Binſenwahrheit früher erkannt und befolgt hätte.

Das krampfhafte Durchdrücken des Handgelenkes beim Spiel an der Spitze, das man öfter finden kann als man glauben möchte und das für die Tonqualität an der Spitze des Bogens äußerſt nachteilig iſt, muß unter allen Umſtänden vermieden werden, worauf in meiner Schule beſonders hingewieſen iſt. (Siehe Bild 2 und 3.) Das fortwährende Liegenlaſſen des kleinen Fingers auch in der oberen Bogenhälfte iſt nicht nur für dieſes krampfhafte Durchdrücken des Handgelenks verantwortlich, ſondern auch für die Behinderung ſchneller Bewegung an der Spitze und Tonqualität daſelbſt, wie ich bereits ſchon erwähnte. Der Beweis dafür, daß das Durchdrücken des Handgelenks eine unnatürliche Verſteifung des rechten Armes bewirkt, wird erbracht beim Flautatoſpiel an der Spitze, bei dem als Ausnahmefall in der Bogenführung dieſe Haltung eingenommen wird. Gerade durch dieſe wird bewirkt, daß der Bogen mit minimalem Druck die Saite berührt und einen ſubſtanzloſen Ton erzeugt. Der Arm macht dabei lediglich Bewegungen im Schultergelenk. Dieſe einſeitige Anwendung iſt für das übrige Spiel nicht zu verwenden.

Aus Erfahrung weiß ich, daß unter den Streichern ein gewiſſer Prozentſatz durch die phyſiſche Veranlagung beſonders dazu neigt, Fehler bei den Haltungen und Bewegungen des rechten Armes zu machen. Es iſt hier nicht der Platz, über dieſe konſtitutionellen Beſonderheiten im Einzelnen zu ſprechen, jedenfalls habe ich gefunden, daß bei ſolchen Geigern meine Methode mit beſonderem Erfolg angewendet werden kann.

Wenn der Bogen am Froſch aufgeſetzt und unter Beibehaltung des entſprechenden Druckes



ZFM-Archiv
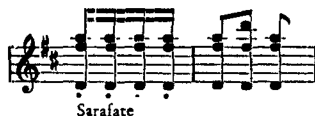
Prof. Josef B. A. Klein

ſchnell bis zur Spitze durchgezogen wird, erhalten wir den großen durchriſſenen Strich. (Grand Martelé.) Für das Gelingen desſelben iſt es von Wichtigkeit, daß die Druck- oder Gewichtsverteilung durch Hand und Finger trotz der gegebenen Schnelligkeit für jeden Bogenteil entſprechend genaueſtens vor ſich geht. Der Strich könnte ſonſt nicht parallel zum Steg verlaufen, müßte oberhalb der Mitte ins Zittern geraten, oder gegen die Spitze hin ſchwächer, alſo im Décrescendo enden. Es iſt erforderlich, daß Finger und Hand die gleichen Funktionen ausführen wie beim großen geſtrichenen Strich (Grand Détaché), von welchem das Martelé und Staccato abgeleitet ſind. Das Martelé iſt durchaus nicht die kräftemordende Strichart, für die es gern gehalten wird. Das Aufheben und Geben des Druckes, je nach dem Bogenteil, der gerade benützt wird, wird in erſter Linie durch ein ganz natürliches Drehmoment der Hand erreicht. Die Druckgebung in der Pauſe zwiſchen zwei Marteléſtrichen darf nicht aufgehoben werden.

In der Hauptſache gilt das vom durchriſſenen Strich Geſagte auch vom kleinen Martelé. Beim rein bewegungstechniſchen Üben ohne Bogen fällt es ſofort auf, daß das Ende eines jeden Striches, alſo das plötzliche, abſolute Stillhalten des ganzen Armes nach dem ſpontanen Ruck, welches allein die geräuſchloſe Pauſe zwiſchen zwei Marteléſtrichen garantiert, Schwierigkeiten verurſacht. Hier iſt es wieder von größter Wichtigkeit, ebenſo wie bei dem durchriſſenen Strich, die Belaſtung des Bogens während der Pauſe nicht aufzuheben. Sie allein vermag es, den Bogen zum ruhigen Verhalten zu zwingen und damit die bekannten Nebengeräuſche auszuſchalten.

Mehrere Marteléſtriche in einer Richtung, alſo entweder in Ab- oder Aufſtrich ausgeführt, ergeben das Staccato. Je nach der Anzahl der auf einen Strich geforderten Noten, muß ſich naturgemäß die Einteilung des Bogens und die Dynamik ergeben. Es iſt z. B. unmöglich etwa 200 Noten auf eine Strichlänge anders als in dreifachem *ppp* auszuführen. Außerdem kann jede einzelne Note nur den winzigſten Bogenteil erhalten. Um auch kurz auf das Zitterſtaccato einzugehen, kann dieſes mit gutem Erfolg angewendet werden, wenn es mit dem geforderten Zeitmaß in Einklang zu bringen iſt. Nur in Ausnahmefällen habe ich aber gefunden, daß dabei die zur vollen Beherrſchung der Staccatotechnik notwendigen Geſchwindigkeitsabſtufungen möglich ſind.
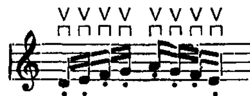
Um auch die ſpringenden Stricharten kurz zu ſtreifen, ſind die zum Spiccato und geworfenen Strich notwendigen Armbewegungen ſchon länger bekannt. Auch das Spiccato läßt ſich je nach der Eigenart ſeines Vorkommens charakteriſtiſch modifizieren. Dies wird erreicht durch mehr oder weniger Strichfläche und durch die die Wahl des aufſchlagenden Bogenteiles. Das Spiccato wird durch eine Teilkreisbewegung ausgeführt. ◡ Je flacher dieſe ausfällt, eine deſto größere Strichfläche wird gewonnen und deſto weicher fällt der Klang aus. Für ein härter klingendes Spiccato wählt man demnach eine engere Teilkreisbewegung mit weniger Strichfläche. Die zur Ausführung des Spiccatos zumeiſt gewählte Bogenſtelle iſt der Teil zwiſchen Schwerpunkt und Mitte des Bogens. Aber auch in der oberen Hälfte des Bogens bis zur Spitze und unterhalb des Schwerpunktes zum Froſch hin, ſind ähnliche Wirkungen wie das Spiccato in der mittleren Bogenhälfte zu erzielen. Gegen die Spitze hin erklingt das Spiccato mehr gepeitſcht, während es gegen den Froſch, beſonders im zwei- und dreiſtimmigen Spiel, wie die franzöſiſche Schule es häufig anwendet, ſehr voll erklingen kann.


Sarafate
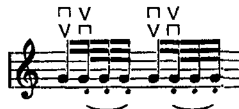
Je nach der Ausführungsſtelle erfährt natürlich auch die Haltung des Bogens entſprechende Anpaſſung. Das Spiccato iſt mit abſoluter Sicherheit zu erlernen, wenn zuerſt ohne Bogen die Teilkreisbewegung mit dem ganzen Arm ausgeführt werden. Natürlich in Verbindung mit dem gut gehaltenen Inſtrument. Da das Spiccato beim Saitenwechſel leicht verſagt, ſollen die Bewegungen in Verbindung mit recht vielem und verſchiedenem Saitenwechſel geübt werden. Das Spiccato iſt vom langſamſten bis zu einem begrenzt ſchnellen Tempo auszuführen. Beſonders im langſamen Tempo befindet ſich der Bogen mehr über wie auf den Saiten. Daraus wird ſeine Haltung ſofort klar. Der Bogen über der Saite iſt nur dann frei und gut zu halten, wenn der

kleine Finger auf der Stange liegt und das Übergewicht des Bogens aufhebt. Bei der Haltung des Bogens sind also hier in erster Linie Daumen, Zeigefinger und kleiner Finger beteiligt. Die beiden dazwischen liegenden Finger sind hier von untergeordneter Bedeutung. Ich möchte noch darauf hinweisen, daß besonders Übungen in Triolenrhythmus recht förderlich sind. Wie schon erwähnt, ist die Schnelligkeit in der das Spiccato ausgeführt werden kann, begrenzt. Alsdann setzt das Sautillé, eine Art Tremolo, ein, mit welchem die größt-mögliche Schnelligkeit erreicht wird. Dasselbe besteht aus ganz entspannten, kurzen, horizontalen Winkbewegungen, die wieder zuerst unter genauer Vorstellung für das Tonresultat ohne Bogen zu üben sind. Die Bogenhaltung muß der Eigenart der Strichart angepaßt werden. Ich lasse hier die Stange nur noch mit Daumen und Zeigefinger halten. Dies damit die hier auszunützende Eigenbewegung des Bogens durch die übrigen Finger nicht gestört wird und die ganz leichte, kleine Winkbewegung tatsächlich nur durch Handgelenk und Zeigefinger geschieht und die schnellsten Bewegungen ermöglicht werden. Die beste Ausführungsstelle liegt etwas oberhalb der Mitte des Bogens.
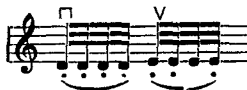
Wiederholt man einen Spiccatostrich, entweder immer im Auf- oder Abstrich und immer an der gleichen Bogenstelle, so erhalten wir den geworfenen Strich.



Im Gegensatz zur Teilkreisbewegung beim Spiccato wird nun eine geschlossene Ganzkreisbewegung mit dem ganzen Arm notwendig. ⨀ Mit dem untersten Kreisteil berührt der Bogen jeweils die Saite. Die beste Ausführungsstelle ist die obere Bogenhälfte. Die Ganzkreisbewegung muß zuerst wieder ohne Bogen geübt werden. Der geworfene Strich klingt noch leichter, wie das Spiccato. Aus dieser Strichart läßt sich leicht das fliegende Staccato entwickeln, indem die Strichwiederholungen nicht mehr ausschließlich an derselben Bogenstelle stattfinden, sondern nunmehr etwas Strichfläche dazukommt, was die Ausführung eigentlich erleichtert. Am besten eignet sich wieder die obere Bogenhälfte. Durch ein Aufschlagen des Bogens in seiner oberen Hälfte entstehen durch das Gesetz der Fortbewegung noch eine Anzahl weiterer trommelnder Bewegungen der Bogenstange, wenn sie nicht durch eine ungeschickte Handhaltung unterbunden werden. Diese Weiterbewegungen in Verbindung mit Strichfläche nach Anzahl der Notenfolge und Schnelligkeit ausgenützt, wird zum springenden Staccato (à ricochet).



Wer diese Strichart beherrscht wird auch bald das Tremolo können, welches die springenden Eigenbewegungen der Bogenstange für je drei oder vier Noten im Ab- und Aufstrich ausnützt, ohne den Bogen jeweils aufs neue aufzuschlagen.
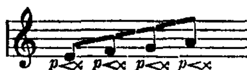


Das Tremolo in Verbindung mit einem regelmäßigen Übergang über drei oder vier Saiten gebracht, ergibt das Arpeggio.

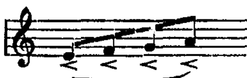


Hier ist es von größter Wichtigkeit, daß der Arm in seiner Gesamtheit gehoben und fallen gelassen wird. Der Bogen muß dabei so locker gehalten werden, daß die Finger seine springenden Eigenbewegungen nicht behindern. Die Ausführungsmöglichkeit ist außerdem an einen gewissen Schnelligkeitsgrad gebunden, welcher im Tempo der springenden Eigenbewegung der Bogenstange begründet ist. Die beste Ausführungsstelle ist etwas oberhalb der Mitte des Bogens.
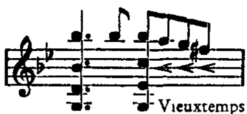
Man übe zuerst die pumpenden Bewegungen des ganzen Armes über drei und vier Saiten ohne den Bogen. Die gleiche Übung wiederhole man mit dem Bogen im einfachen Legato. Steigert man nun das Tempo und verkleinert gleichzeitig die Strichfläche, so fängt der Bogen allmählich an von selbst springende Bewegungen zu machen. Die springenden Bewegungen müssen nun durch das Tempo in Einklang mit dem Saitenwechsel gebracht werden. Bei gewissem Körperbau schleicht sich gerade bei dieser Strichart gern falsche Teilbewegung des Armes ein, die die Ausführung erschwert. Z. B. Wedelbewegung des Handgelenkes infolge Versteifung in der Schulter. Ein anderer Weg diese Fehler zu beseitigen, als durch bogenloses Üben der Auf- und Abbewegung des Armes im Schultergelenk erscheint bei weitem aussichtsloser. Wird ein Strich piano angesetzt und mit einem schnell und stark ansteigenden Forte beendigt, erhalten wir den akzentuierten Strich.



In der französischen Violinschule wird er vielfach an Stelle des Martelé angewendet. Er ist im Vergleich zum Martelé tonschöner, weittragender und gefahrloser in allen Bogenteilen auszuführen. Ohne Bogen wird der akzentuierte Strich geübt, indem man jeden Strich auf- und abwärts langsam, quasi fühlend beginnt und das übrige Stück Bogen schnell und schwungvoll nachstreicht. Mehrere solcher Striche zusammenhängend auf einen Bogenteil gebracht ergeben das akzentuierte Legato.



Ein Legato, in welchem jede Note betont wird. Zwischen je zwei Noten darf natürlich keine Pause entstehen, wie das beim Staccato der Fall ist. Das akzentuierte Legato ist ein ganz hervorragendes Ausdrucksmittel.




Außerdem verleiht es dem Spiel Tongröße, Weichheit und Gesanglichkeit.

Bei der ersten Bekanntschaft mit der tonlosen Übungsweise erscheint es vielleicht manchem, als ob tatsächlich etwas Neues von ihm verlangt werden soll. Der Grund ist, daß bei der früheren Übungsweise mit welcher vielleicht eine Strichart annähernd erreicht wurde, der Bewegungsablauf durchaus nicht deutlich zum Bewußtsein kam, so daß der Schüler jetzt beim Üben ohne Bogen von der wahren Natur der Bewegung überrascht ist. Je plastischer aber sich ihm die richtige Bewegung offenbart, desto wertvoller wird sein Studium, denn die Bewegungsplastik ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für die erfolgreiche Ausübung unserer Kunst. Impuls und Bewegung müssen zu einer Einheit verwachsen, deren Selbstverständlichkeit alles Philosophische weit hinter sich läßt. Dieser Idealzustand kann aber nur erreicht werden, wenn die Bewegungsarbeit von vorneherein wirklich naturhaft vor sich geht. Dabei sind selbstverständlich die kleinen Abweichungen auch inbezug auf Haltung des Instrumentes und Bogens, je nach Körperbau zu berücksichtigen. Jeder Pädagoge, der sich seiner hohen Berufung und Verantwortlichkeit bewußt ist wird diese feinsten Unterschiede finden und berücksichtigen.

Für den Geiger, der sich mit meiner Übungsweise richtig beschäftigt, hört das Geigen auf eine Hexerei zu sein. Jede Bewegung, ob von links oder von rechts vermag er durch die Trennung vom Ton richtig kennen und anwenden zu lernen. Dadurch erweist sich das Geigen viel leichter, als zumeist angenommen werden konnte. Jedenfalls hört es auf, ein Problem zu sein. Vielfach wurde das Problem des Geigens mit dem des Geigers verwechselt, welches immer bestehen bleiben wird. Wir werden stets mit Verschiedenheiten körperlicher Eignung, Musikalität, Impuls und anderen Dingen zu rechnen haben.

Zum Schlusse möchte ich, wie schon zu Anfang dieses Aufsatzes noch einmal betonen, daß meine Ausführungen nur eine gedrängte Übersicht über die Violintechnik und die Anwendung

meiner Methode geben. Nicht immer ist es möglich, Bewegungen in allen Einzelheiten ohne Demonstration verständlich zu machen. Zu bedenken ist auch, daß dem, der mit dem Stoff schon vertraut ist, manches selbstverständlich erscheint, was dem anderen absolut neu ist. Auch will ich nicht unerwähnt lassen, daß man, um sich meine Methode anzueignen, systematisch von den ersten Anfängen an aufbauen muß. Dies ist für den fortgeschrittenen Geiger in erstaunlich kurzer Zeit möglich. Fast regelmäßig wird in meinen Wochenkursen soviel erreicht, daß der Kursteilnehmer eine genaue Kenntnis der Anwendung aller Grundbewegungen sich zu eigen macht. Die auch im Ausland erzielten Erfolge lassen es mich immer wieder wünschen, daß recht viele Geiger den Weg zu meiner Übungsweise finden möchten. Für manchen, der sich vergeblich abquälte und für viele, die an einem toten Punkt angelangt waren, ist sie zum Segen geworden.

# Die Geige und wir.

Von Arthur Usthal, Berlin.

## Vom schönen Geigenton.

Wohl ein jeder Geiger weiß aus Erfahrung, in welchem Grade ein leicht ansprechendes Instrument von edlem Toncharakter das Spiel günstig zu beeinflussen vermag. Darum wird es auch von Anfang an der Traum seines Lebens sein, in den Besitz einer möglichst tonschönen Geige zu gelangen. Da nun aber bekanntlich nicht alle Blütenträume im Leben zu reifen pflegen, kommt es, daß bei, ach, so vielen der Traum von einer guten Geige eben nur ein schöner Traum bleibt. So mancher an sich ausgezeichnete Geigenspieler bringt es nur darum nicht zu einem bekannten Namen, weil seinem Instrument die das Spiel günstig beeinflussende, sich in Ohr und Herz der Zuhörer einschmeichelnde Klangschönheit fehlt. Letzteres ist recht häufig sogar bei den Geigen berühmter alter Meister der Fall, da sehr viele davon — gewiß mehr als man selbst in Geigerkreisen ahnt — heute nicht mehr auf ihrer ursprünglichen Tonhöhe sind, d. h. sie sind so oder anders verdorben — entweder durch Ausschachtelung bzw. Fütterung oder andere unzweckmäßige Reparaturen, Wurmfraß und dergl.

Der Laie wird es nicht so ohne weiteres glauben wollen, aber es ist trotzdem so, daß der ungeheuer großen Zahl technisch fertiger Geiger keineswegs die Zahl der wirklich guten Tonkenner entspricht. Nicht allzu viele Spieler sind wirklich fähig, ein fremdes Instrument nach der Tongüte wie desgleichen nach der Arbeit und dem Holzmaterial (die doch immerhin auch eine Rolle, wenn auch eine sekundäre dabei spielen) sachverständig zu beurteilen. Stände es wirklich besser damit, könnte auch der schwunghafte Handel mit alten Geigen kein so überaus lohnendes Geschäft für die Händler mit alten Geigen sein. Zuletzt ist das fachmännische Beurteilen einer Geige aber auch bei weitem nicht so leicht und einfach, wie man in Laienkreisen glaubt, wenngleich die Unterscheidung eines guten Geigentones von einem schlechten für einen Menschen mit einem gesunden Musiksinn kein großes Kunststück zu sein pflegt. Die Hauptschwierigkeit besteht darin, daß fast jede Geige eine andere Klangfarbe hat, wie auch jeder Mensch eine Stimme für sich hat. Selbst bei gutklingenden Geigen gibt es unzählige Unterschiede in der Klangfarbe. So kommt es, daß die Arbeiten eines und desselben Geigenbaumeisters mehr oder weniger deutlich ins Ohr fallende Tonunterschiede aufweisen. Zur sicheren Beurteilung eines Geigentones bedarf es darum einer langen und systematischen Schulung des Gehörs an der Hand praktischer Erfahrungen.

Wie soll nun der Ton eines Geigeninstrumentes beschaffen sein, um als schön bezeichnet zu werden? Rein theoretisch angesehen dürfte die Antwort folgendermaßen lauten:

Der Ton einer Geige soll stark sein, ohne dabei hart, scharf und schreiend zu klingen. Er soll Fülle, Rundung und Wärme haben. Die G- und D-Saite sollen voll und pastos, die A- und E-Saite weich, hell und edel klingen. Insbesondere gilt das A als Prüfstein der Güte eines Geigentones, wenn diese Saite frei von jedem nasalen Beiklang ist. Immerhin gibt es aber auch sonst „italienisch" klingende Instrumente, auf deren A-Saite einzelne Töne stark näseln. (So ist gewöhnlich das A der berühmten Magginigeigen etwas nasal.) Bei verdorbenen alten Italienergeigen fällt es oft auf, daß die beiden unteren Saiten an Wohlklang

hinter den beiden oberen zurückſtehen. Namentlich iſt es die G-Saite, die zwar noch voll und weich, zugleich aber auch etwas matt und gleichſam müde klingt. Wer ein ſcharfes Ohr für Tonunterſcheidung hat, kann beiſpielsweiſe bei Rundfunkübertragungen intereſſante Studien inbezug auf den Geigenton machen. Im allgemeinen ſoll der Ton einer Geige *mehr imponieren als ſüß ſchmeicheln* (hier werden freilich die Anſichten je nach Geſchmack ſtark auseinandergehen). Nicht umſonſt hat ja der Stradivari- und Guarneriton den Sieg über den Amati- oder Stainerton davongetragen. Weittragende Kraft, Mark und Glanz ſind mehr als weicher Schmelz; *die* Geige aber, die *alle* die genannten Vorzüge in ſich vereinigt — der gebührt der Preis von allen. Sie wird auch immer am müheloſeſten anſprechen und dabei am weiteſten tragen. Eine ſolche Geige iſt der idealſte Prüfſtein zur Feſtſtellung des Klangwertes anderer Geigen. Da die Tatſache unverrückbar feſtſteht, daß ſehr viele, ja vielleicht die meiſten der alten Italienergeigen nicht mehr erſtklaſſig im Ton ſind, iſt es unerläßlich, daß zum Vergleichſpiel ſtets eine unverdorbene alte Geige herangezogen werde.

Bevor man zu einem Vergleichs- und Probeſpiel herangeht, iſt vor allen Dingen ſorgfältig nachzuſehen, ob bei der zu begutachtenden Geige auch wirklich alles in gehöriger Ordnung iſt, d. h. ob ſie einen paſſenden Steg, einen an der richtigen Stelle ſtehenden Stimmſtock und gute Saiten in den entſprechenden Stärken hat. Das alles iſt von großer Wichtigkeit. Einem jeden mit der Natur ſeines Inſtrumentes wohlvertrauten Geiger iſt bekannt, daß eine Geige durch eine beſſere Aptierung mehr oder weniger gewinnen kann, wie ſie, umgekehrt, durch eine unzweckmäßige Aptierung in ihrer natürlichen Tonentfaltung gehemmt wird.

Bei der Beurteilung des Geigentones iſt ſelbſtverſtändlich auch die Leiſtung des Spielenden in Anſchlag zu bringen, vor allem der Charakter ſeiner Bogenführung. Ein guter Spieler wird auch einer etwas weniger gut klingenden Geige noch etwas abgewinnen, während ein Spieler mit einem matten und mangelhaften Bogenſtrich ſogar auf einem beſſeren Inſtrument deſſen Tonvorzüge nicht voll zur Geltung bringen wird. Der Hörer iſt dann durch die beſſere Spielleiſtung auf der ſchlechteren Geige beſtochen, nur zu leicht geneigt, die minderwertigere Geige der beſſerklingenden vorzuziehen.

Von beſonderer Wichtigkeit iſt der *Raum*, in dem das Vergleichſpiel vorgenommen wird. In einem geſchloſſenen, akuſtiſch ungünſtigen Raum mit vielen Polſtermöbeln, Teppichen und ſchweren Tür- und Fenſtervorhängen kann der Geigenton nicht zur Geltung kommen; weil er ſogleich gewiſſermaßen aufgeſogen wird, kann er ſich nicht voll entfalten. Höchſtens daß auch hier ein ſcharfer, ſchreiender Ton dem Spieler ſtärker vorkommen wird als ein weicher, milder. In einem großen Saal dagegen oder im Freien wird dieſer ſich als tragfähiger erweiſen, beſonders auf der G-Saite. Hier verſagt bei einer weniger guten, hart und ſcharf klingenden Geige immer zuerſt die G-Saite, während die oberen Saiten noch gut durchdringen, insbeſondere Stahlquinten. Überhaupt kommt alles auf die *Tragfähigkeit* des Tones an: *je beſſer eine Geige iſt, umſo weiter trägt ſie auch.* Erfahrungsgemäß läßt ſich das draußen *auf freiem Felde* ausprobieren. In einem ſehr beachtenswerten Schriftchen von Curt Metzner, „Kunſt und Wiſſenſchaft im Geigenbau" betitelt, heißt es diesbezüglich u. a.: „Unzählige bei windſtillem Wetter auf freiem Felde angeſtellte Verſuche mit der Tragfähigkeit von Geigentönen haben nun außerordentlich intereſſante Reſultate ergeben. Gewöhnliche Geigen der Neuzeit, auch ſehr ſorgfältig gebaute und teure Inſtrumente, waren im Freien bei ca. 300 m im allgemeinen nicht mehr hörbar. Geigen, von denen man beim Spielen im Zimmer glaubte, ſie würden beſonders durchdringen wegen ihrer außerordentlich hellen Klangfarbe, waren ſchon bei 200 m kaum noch hörbar. Gute italieniſche Geigen erreichten in allen Fällen mindeſtens 750 m. Eine vorzüglich klingende Stradivari, die im Zimmer ſehr weich, faſt dunkel, aber edel klang, ließ noch bei 1000 (eintauſend) m deutlich die Melodie erkennen." — Man kann aber auch im Zimmer bei offenem Fenſter ſpielen und die Entfernung, auf der die G-Saite der Geige noch gut zu hören iſt, durch andere Perſonen feſtſtellen. Man wird immer wieder ſehen können, daß die Geige, die den vollſten, weichſten und rundeſten Ton hat, auch am weiteſten zu hören iſt. Dieſe Geige ſpricht am müheloſeſten an und hat auf allen Saiten und in allen Lagen die beſte Ausgeglichenheit des Klanges.

Um zu einem möglichſt ſicheren Urteil über den Ton einer Geige zu gelangen, ſoll man nicht nur ſelbſt ſpielen, ſondern nachher *aus der Entfernung zuhören*, am beſten aus dem Nebenzimmer, entweder durch die offene oder die geſchloſſene Tür, und zwar ſo, daß man nicht ſehen kann, welche der Geigen jeweils geſpielt wird. Ein Zuhören aus der Entfernung iſt darum ratſam, weil eine Geige ſo *anders* klingt, als wenn man ſie ſelber ſpielt. Im letzteren Fall iſt es leichter, die Tonqualität zu erkennen als aus der Entfernung. Da die Illuſion bzw. die Suggeſtion beim Beurteilen und Kaufen von Streichinſtrumenten eine nicht zu unterſchätzende Rolle ſpielt, ſollte man danach trachten, ſie tunlichſt auszuſchalten. Am zweckmäßigſten geſchieht dies, wenn man das Vergleichsſpiel *im verdunkelten Zimmer* vornimmt, ſo daß die Geigen auch vom Spielenden ſelbſt nicht geſehen und erkannt werden können. Sowohl der Spielende als auch der Zuhörende ſollen *lediglich auf dem Gehörwege* erraten können, welche der auszuprobierenden Geigen gerade im Augenblick geſpielt wird.

Unter allen Umſtänden ſoll bei ſolch einem Vergleichsſpiel das Glänzenwollen mit techniſcher Fertigkeit ſtreng vermieden werden. *In langen, langſamen Strichen ſoll Ton nach Ton gezogen werden* der Reihe nach auf allen Saiten und in den verſchiedenen Lagen. Dies iſt der ſicherſte Modus, alle Töne des Inſtrumentes auf ihren Wohlklang und ihre Geſundheit zu prüfen. Im Crescendo und Diminuendo iſt ferner eine und dieſelbe kurze Melodie oder Phraſe auf den verſchiedenen Saiten zu ſpielen, und immer *abwechſelnd*, bald auf der einen und dann wieder auf der anderen der zu vergleichenden Geigen. Auch empfiehlt es ſich, falls man der alleinige Beurteiler eines Inſtrumentes iſt, in einiger Entfernung *vor dem Spiegel* ſtehend, zu ſpielen. Man wird dabei die intereſſante Feſtſtellung machen können, daß die Geige, ſobald man ſich im Spiegel ſieht, gleich etwas anders klingt — wie aus der Entfernung, ſo daß der Spielende ſich gewiſſermaßen zugleich als Zuhörender vorkommt.

Nicht zuletzt ſpielt auch die *individuelle Einſtellung* bzw. die Gewöhnung des Ohres an eine beſtimmte Klangfarbe eine nicht zu überſehende Rolle bei der Beurteilung des Geigentones. So gibt es Liebhaber von hell und ſolche von ausgeſprochen dunkel klingenden Geigen. Der eine verlangt vom Geigenton Mark, Kraft und Glanz, während der andere für den feinen Charme, den zarten, ſüßen Schmelz ſchwärmt. Leider gibt es nicht oft Geigen, die all dieſe Eigenſchaften in wahrhaft idealer Weiſe in ſich vereinigen. Und zwiſchen dieſen beiden Extremen liegen die hundert verſchiedenen Abſtufungen des Klangcharakters. Dem einen Spieler gilt ein ſtarker, durchdringender Ton allein für tragfähig, ein hohler, leerer für groß, ein näſelnder für edel uſw., während ein anderer durchaus die gegenteilige Auffaſſung vertritt. All dieſe verſchiedenen Subjektivitäten erſchweren natürlich immer wieder eine abſolut ſichere Beurteilung des Geigentones, die als Hauptvorausſetzung ein beſonders feines muſikaliſches Ohr erfordert — eine Naturgabe, die im Verhältnis nur wenigen Menſchen mit in die Wiege gelegt zu werden pflegt.

### Von der Verbeſſerung des Geigentones.

Es läßt ſich nicht beſtreiten, daß viele Berufsgeiger und wohl die allermeiſten Dilettanten ſich viel zu wenig für den Bau und die Inſtandhaltung ihres Inſtrumentes intereſſieren. Es gibt vorzügliche Künſtler, die gleich zum Geigenbauer laufen, wenn ihnen der Steg zerbrochen oder der Stimmſtock umgefallen iſt. Viele tun dies nicht etwa aus Vornehmheit, weil ſie zur Behebung des Schadens nicht perſönlich Hand anlegen wollen oder auch aus reiner Bequemlichkeit, ſondern nur aus dem Grunde, weil ſie über dieſe notwendigen Dinge nicht richtig Beſcheid wiſſen. Und doch iſt eine genaue Kenntnis auf dieſem Gebiete gerade für den Geiger, ob Künſtler, ob Dilettant, von großer Wichtigkeit. Jeder Eingeweihte weiß, daß eine Geige tonlich nicht auf der Höhe iſt, ſobald irgend etwas bei ihr nicht mehr in Ordnung iſt. Sie iſt eben unbeſchadet ihres nach außen hin anſcheinend ſo einfachen Baues ein außerordentlich kompliziertes Kunſtgebilde, deſſen einzelne Teile aufs genaueſte einander angepaßt ſind, ſo daß im Ton ein mehr oder weniger deutlich ins Ohr fallender Defekt ſich ſogleich bemerkbar macht, ſobald ihre Harmonie auch nur im geringſten geſtört wird.

Nehmen wir beispielsweise den Stimmstock. Dies unscheinbare kleine, im Innern des Instrumentes zwischen Decke und Boden aufgerichtete Fichtenholzstäbchen bewirkt ganz allein, daß der Geigenton erst Blut und Leben bekommt. Ist der Stimmstock aus irgendeinem äußeren Anlaß einmal umgefallen, so ist auch der gute Geigenton sogleich verloren. Deshalb wird dies gar so wichtige Hölzchen auch von den Franzosen sehr bezeichnenderweise „Seele" genannt, denn es ist in Wahrheit das lebendige Element des Geigentones. Es kommt zuweilen vor, daß der Stimmstock, der unter normalen Bedingungen seinen Platz etwa 5 mm hinter dem rechten Stegfuß hat, sich in seinem Stand ein wenig verschiebt, was dann stets auch eine entsprechende Veränderung in der Klangfarbe des Geigentones zur Folge hat. Deshalb sieht der Eingeweihte beim Probieren eines fremden Instrumentes zuerst nach dem Stand des Stimmstockes. Und doch gibt es immer noch Dilettanten, die ihn kaum jemals beachtet haben! Da erzählt der Geigenbauer Otto Moeckel als Kuriosum folgende kleine selbsterlebte Geschichte: „Es wird eine Reparatur eingeliefert, und nachdem ein Kostenanschlag gegeben worden, in dem als Posten das Einsetzen einer neuen Stimme figuriert, sagt der gütige Auftraggeber: „Die brauchen Sie mir aber nicht 'reinzusetzen, die Geige spiele ich schon 15 Jahre ohne Stimme, und so wird es auch noch weiter ‚ohne' gehen." Moeckel sagt zum Schluß, Belehrung habe in diesem Falle nichts geholfen. Ein anderer Spieler habe nach jahrelanger Pflege des Geigenspieles eines Tages in seinem Instrument „eene kleene Latte" entdeckt und „dieset Ding nu raus" haben wollen.

Der manchmal ein wenig zu wünschen übrig lassende Ton einer Geige kann durch ein vorsichtiges und sachverständiges Zurechtrücken des Stimmstockes oft merklich gebessert werden. Natürlich muß diese kleine Operation nur mit Hilfe eines Stimmsetzers, eines eigens dazu bestimmten kleinen metallenen Instrumentes, geschehen. Die Güte eines Geigentones beruht u. a. auch auf der vollkommenen Ausgeglichenheit der Klangstärke auf allen Saiten und in allen Lagen. Findet man nun, daß beispielsweise die beiden unteren Saiten (also G und D) gegen die oberen (A und E) etwas abfallen, so rückt man mit Hilfe des Stimmsetzers, dessen spitz zulaufendes Ende in die rechts sichtbare kleine Kerbe der Stimme leicht einzuführen ist, diese um ein oder zwei Millimeter dem unter dem linken Stegfuß dem Griffbrett parallel laufenden Baßbalken zu. Ist das Umgekehrte der Fall, d. h. fallen die beiden oberen Saiten gegen die unteren ab, so ist die Stimme mittels des anderen, rund zugerichteten Endes des Stimmsetzers ein wenig nach außen, dem rechten F-Loch zu, zu ziehen. Dabei ist es für den Ton nicht unwesentlich, daß sowohl die obere als auch die untere Fläche des Stimmstockes aufs genaueste an die Innenwölbung von Decke und Boden anschließen. Dies läßt sich nur auf die Weise erreichen, daß man die Saiten herunternimmt und durch die Öffnung für den Knopf ins Innere des Instrumentes hineinsieht, ob der Stimmstock hübsch gerade steht und seine beiden Berührungsflächen an Boden und Decke auch wirklich luftdicht passen. Durch ein Vor- und Zurückschieben des Stimmstockes läßt sich auch die Klangfarbe des Geigentones beliebig verändern. Rückt man die Stimme näher an den Stegfuß heran, bekommt der Ton mehr Helle und Glanz, wünscht man dagegen einen dunkleren Toncharakter, rückt man die Stimme weiter nach hinten zu. Zuletzt ist auch die Länge der Stimme nicht unwichtig für den Ton. Sie darf nicht zu hoch sein, denn dadurch würde die Decke zu straff angespannt werden, wodurch ein etwas scharfer Ton entsteht. Umgekehrt darf sie aber auch nicht zu kurz sein; einmal würde sie so gar zu leicht umfallen können, und außerdem würde der Ton nun etwas matt und leblos klingen. Auch weder zu stark noch zu schwach im Holz darf sie sein und sich leicht und zwanglos durch das rechte F-Loch ins Innere des Instrumentes hineinbringen lassen.

Von derselben großen Bedeutung für den Ton der Geige ist der Steg, dessen nicht zu übertreffendes Modell uns Stradivari gegeben hat. Die äußere Form dieses auf zwei zierlichen Füßchen stehenden dünnen Brettchens aus Ahornholz ist nicht willkürlich festgesetzt, sondern als die Klangfarbe des Geigentones stark beeinflussendes Element ein Werk langen und unablässigen Anpassens und Verbesserns gewesen. Wie viel für den Ton vom Steg abhängt, wird dem Uneingeweihten erst klar, wenn er das ein für allemal feststehende Muster durch ein gewöhnliches viereckiges Brettchen von derselben Größe ersetzt: der Ton hört dann fast ganz auf.

Die Schwere des Steges, dessen Schwingungen einen ganz bedeutenden Einfluß auf die Saitenschwingungen haben, muß aufs genaueste abgewogen sein. Bei einem zu schweren, also zu

hohen und dicken Steg bekommt der Ton etwas Dumpfes und wird schlecht ansprechen, während wiederum bei einem zu leichten, dünnen Steg der Ton leicht spitz und scharf wird. Am schlagendsten wird dies durch die Rolle des Dämpfers bewiesen: je schwerer der Dämpfer ist und je fester er mit seinen Zinken den Steg umklammert, umso leiser und dumpfer wird der Ton. Auch die Höhe des Steges, die höchstens drei Zentimeter betragen sollte, muß dem Klangcharakter des Instrumentes sowie der Wölbung seiner Decke am vorteilhaftesten angepaßt werden. Durch einen zu hohen Steg wird der Ton geschwächt und durch einen zu niedrigen wiederum wird er leicht spitz und büßt den kernigen Charakter ein. Auf diese Weise ist die Möglichkeit gegeben, durch eine sachgemäße Anpassung sowohl des Stimmstockes (kürzer gesagt: der Stimme), als auch des Steges an den gegebenen Klangcharakter des Instrumentes dessen Ton innerhalb gewisser, allerdings ziemlich enger Grenzen zu verbessern.

Auch eine möglichst gute *Besaitung* trägt zur Erzielung eines so vollkommenen Tones bei wie ihn das Instrument nach seiner jeweiligen Bauart überhaupt herzugeben vermag. Die Saiten gehören zu ihrem Teil zu den tonbildenden Elementen der Geige und üben demzufolge, je nachdem wie sie in ihrer Beschaffenheit sind, einen wesentlichen Einfluß auf die Güte des Geigentones aus. Zu starke, starre, harte Saiten hemmen vor allem die leichte Ansprache, selbst bei einer an sich guten Geige. Es ist darum klar, daß das Instrument bei einer minderwertigen und nicht zweckentsprechenden Besaitung nicht zur gehörigen Geltung kommen kann. Aber ebenso unbestreitbar ist es andererseits auch, daß selbst der allerbeste Saitenbezug eine von Natur schlechte Geige niemals in eine gute umzaubern kann. Aber in ihrer Stärke bestgewählte Saiten vermögen immerhin bis zu einem gewissen Grade ein etwa fehlendes Tongleichmaß auf den verschiedenen Saiten herzustellen. So pflegt man beispielsweise für eine gegen die übrigen Saiten in der Tonstärke abfallende Saite einen etwas stärkeren Bezug zu nehmen, der einen kräftigeren Ton hergibt, allerdings auf Kosten einer leichteren Ansprache.

Sämtliche bisher angeführten Verbesserungsmöglichkeiten für den Geigenton können *vom Geigenspieler selbst* ausprobiert werden, vorausgesetzt natürlich, daß er auch weiß, worum es sich in jedem besonderen Fall handelt. Die Hilfe des Geigenbauers aber wird unerläßlich, sobald festgestellt ist, daß das Instrument einen neuen, stärkeren *Baßbalken* bedarf. Dies erweist sich im Interesse der Hebung der Tonstärke sowie ihrer Vereinheitlichung auf allen vier Saiten stets als unumgänglich notwendig. Von der Existenz des Baßbalkens haben gewiß nicht viele Geigenspieler überhaupt eine Ahnung. Der Baßbalken ist ein auf der inneren Seite der Geigendecke unter dem linken Stegfuß fast ihrer Gesamtlänge nach aufgeleimtes schmales Fichtenholzleistchen, das, in der Mitte am stärksten, sich nach oben und unten zu allmählich verjüngt und ins Ebene hinausläuft. Es hat die Aufgabe, dem Teil der Decke, die unter dem Druck der beiden unteren Saiten liegt, ein Gegengewicht zu geben. Bei vielen alten und älteren Geigen waren die Baßbalken zu schwach im Holz; sie waren von nur kleiner Form und wurden zumeist mit der Decke aus einem Stück gearbeitet. Der heutige höhere Kammerton hat eine stärkere Spannung des Geigenkorpus im Gefolge, und deshalb hat es sich als unumgänglich notwendig erwiesen, sämtliche alten italienischen Konzertinstrumente mit einem stärkeren und längeren Baßbalken zu versehen. Erst dadurch ließ sich der unsere riesigen modernen Konzertsäle ausfüllende Trageton der alten Italienergeigen erzielen. Die Anpassung ihrer Tongröße an unsere heutigen Erfordernisse auf dem Gebiete der Musikpflege dürfen die Geigenbauer unserer Zeit als einen wesentlichen Kulturfortschritt auf ihr besonderes Konto schreiben. Ohne diese Errungenschaft würde auch die beste Cremoneser Geige (nach dem allerdings etwas übertrieben drastisch klingenden Wort eines witzigen Engländers, der aber auch ein hervorragender Kenner alter Geigen gewesen ist) wie eine mit Saiten bezogene Bratpfanne klingen.

Nebenbei bemerkt: bei den alten Italienerinstrumenten sind aus spieltechnischen Gründen in der späteren Zeit auch die Hals- und Saitenlängen um 2—3 Zentimeter größer gemacht worden.

Bei all diesen vorstehend beschriebenen Verbesserungsmöglichkeiten für den Geigenton handelt es sich, wie gesagt (mit Ausnahme des Baßbalkenproblems), nur um kleine, mehr oder weniger probate Hausmittelchen, mit deren Hilfe sich natürlich irgendwelche radikalen Tonschönheitskurven niemals erzielen lassen. Ganz anders dagegen ist es mit den heute in den Geigenbau-

werkstätten vorgenommenen Tonveredlungen. Dabei werden die Klangplatten bereits in Gebrauch gewesener Instrumente einer Prüfung auf ihre gegenseitige Anpassung unterzogen und sodann nachträglich mittels der einen oder anderen der heute gebräuchlichen Methoden etwaige Fehler im Bau der betreffenden Instrumente beseitigt. Es werden da in der Tat meistens recht gute Resultate erzielt — je nachdem, welches Verfahren in Anwendung kommt.

# Neue Wege zur Lösung des Intonationsproblems.

Vortrag, gehalten am 27. April 1938 im Deutschen Hygiene-Museum zu Dresden.

Von Walter Doell, Dresden.

Für alle Streichinstrumentalisten bildet die Überwindung der Intonationsschwierigkeiten eine ständige Quelle der Sorge, die von Anbeginn des Studiums bis zur höchsten Ausbildungsstufe nicht von ihnen weicht. Über jedem hervorgebrachten Ton — sogar bei den leeren Saiten — schwebt das Damoklesschwert der Unreinheit. Ein Bruchteil eines Millimeterchens zu hoch, oder zu tief, und schon erkennen wir an den edlen, aber schmerzhaft verzogenen Gesichtern unserer Zuhörer, daß sie etwas „gemerkt" haben, daß etwas „nicht stimmte". Ton, Zuhörer und Spieler sind gleichermaßen „verstimmt", und am nächsten Tage wird dieses bedeutsame Ereignis, sofern es ein öffentliches Konzert war, der gesamten Einwohnerschaft durch die Presse mitgeteilt, zu Nutz und Frommen einer wahrhaftigen Berichterstattung. In der Tat: kleine Ursachen, große Wirkungen! Ursache: etwas unrein; Wirkung: unheimlich! Dieses Erlebnis kennt jeder Geiger, ob er nun öffentlich oder geheim unrein spielt.

Man sollte nun annehmen, daß diesem satanischen Streichinstrumentenbazillus, dem Erreger so vielen Leids, Ärgers und so vieler Mißstimmungen, von Seiten der Violinpädagogen ganz energisch zu Leibe gerückt worden wäre. Statt dessen finden wir kaum ein Werk, das sich die Bekämpfung unreiner Intonation ausschließlich zum Ziele gesetzt hätte. Die meisten Anweisungen in dieser Hinsicht beschränken sich bei gewissen Etüden auf allgemeine Anmerkungen des Inhalts: „Man achte auf besonders reine Intonation", womit die Sache zu einer reinen Gehörsangelegenheit des Spielers gemacht wird.

Es ist eine für die Violinpädagogik bezeichnende und beschämende Tatsache, daß bisher nichts für die Geigerwelt getan wurde, was auch nur einen Versuch darstellen könnte, diese Hauptschwierigkeit beim Spiel eines Streichinstruments erfolgreich zu überwinden. Dies findet meines Erachtens seine Erklärung darin, daß man das Intonationsproblem als eine reine Gehörsangelegenheit ansah. Unsauberes Intonieren war gleichbedeutend mit sogenanntem schlechten Gehör; Reinspielen bedeutete das Vorhandensein eines guten Gehörs. Nun kenne ich aber Fälle, bei denen sogar absolutes Gehör vorhanden war, bei denen aber bei Passagen doch zu hoch gelandet und ungenau intoniert wurde. Ebenso ist es eine bekannte Tatsache, daß auch Meister des Instruments zuweilen empfindlich unrein spielen, trotz Vorhandenseins eines ausgezeichneten Gehörs. —

Alle diese Dinge gaben mir zu denken und brachten mich mehr und mehr zu der Überzeugung, daß ein möglichst gut ausgebildetes Gehör — worunter ich ein auf Tonhöhe empfindlich reagierendes verstehe — wohl eine Voraussetzung für jeden Streichinstrumentalisten ist, aber auf das Vermögen, rein zu intonieren, nicht den entscheidenden Einfluß hat, wie man allgemein annimmt.

Vor allem steht wohl unumstritten fest, daß das Ohr den richtigen oder falschen Ton immer erst wahrzunehmen vermag, nachdem er bereits gegriffen wurde, daß also die Feststellung stets erst erfolgt, nachdem der Finger schon seinen Platz eingenommen hat. In einem schnellen Tempo ist daher eine durch das Ohr erfolgende Korrektur gar nicht mehr möglich, allenfalls im ruhigen Zeitmaß. Durch das Ohr kann demnach nur eine nachträgliche — da zu spät erfolgende — Korrektur des Intonationsfehlers vorgenommen werden, die sich daher erst bei einer Wiederholung der gleichen Stelle auswirken kann. In der Studierstube kann man natürlich auch aus solchen Feststellungen Gewinn ziehen. Aber es ist ein Weg, der, wie wir sehen, die Wiederholung zur Voraussetzung hat, und zwar die häufige Wiederholung, die auch nur

dann wirksam sein wird, wenn der Fehler vom Spielenden selbst einwandfrei festgestellt werden kann. Während des Unterrichts übernimmt diese Korrektur bekanntlich der Lehrer, und allen Studierenden sind die ewigen Zurufe während ihres Spiels zur Genüge bekannt, wie: Fis, höher, Des, Des, mein Gott, greifen Sie doch Des tiefer! und so fort. Die Erfolge dieser Art Korrektur sind Ihnen allen bekannt. All diese, gewiß gut gemeinten Zurufe packen jedoch das Übel nicht an der Wurzel, sondern an der bereits mißglückten Krone: dem unreinen Tonergebnis.

Wenn ich Ihnen nun im folgenden meine Erkenntnisse über diesen so schwer zu meisternden Gegenstand darlegen will, so bin ich mir vollkommen bewußt, daß mir, ich kann wohl sagen, die Anschauungen fast aller Geigenpädagogen vorerst entgegenstehen werden. Jeder Violinlehrer, gleichviel, welcher Richtung, hält es für seine erste Pflicht, den Schüler so rasch wie möglich mit der Intervall-Lehre vertraut zu machen, denn davon verspricht er sich in der Folge ein reines Greifen auf der Geige. Die Kenntnis der Intervall-Lehre ist für ihn die Grundlage zum Reinspielen.

Die Intervall-Lehre ist ein Kinderspiel, die jeder halbwegs intelligente Mensch in einer Viertelstunde erlernt haben kann, sofern sie auf praktische Weise gelehrt wird, nämlich: Prim, Quart und deren Umkehrungen sind rein, alle übrigen Intervalle sind groß oder klein und alle zusammen können außerdem noch übermäßig oder vermindert sein.

Mit dieser gereimten Weisheit versehen erwartet nun der Lehrer von seinen Schülern die Lösung aller Intonationsschwierigkeiten. Wenn zum Reinspiel die Intervallkenntnis wirklich von so ausschlaggebender Bedeutung sein soll, dann muß doch allen Pädagogen ein Rätsel bleiben, warum gerade das Oktavenspiel auf der Geige intonationsmäßig so wenig befriedigt. Hier handelt es sich doch um ein Intervall, das immer gleich bleibt, wenigstens theoretisch. Und gerade da versagt die Intervallkenntnis vollkommen, denn nun wird uns klar, daß wir trotz genauen Wissens um die Größe des Intervalls, offenbar einer manuellen Ungeschicklichkeit wegen, nicht rein zu greifen vermögen. Wir sehen also, daß wir, trotz ausgezeichneten Gehörs und bester Kenntnis der Intervall-Lehre, doch nicht in der Lage sind, zwei Oktaven von vornherein hintereinander rein zu greifen. Was uns daran hindert, ist eine uns oft unerklärliche Ungeschicklichkeit der linken Hand, die sich beim Könner in eine uns ebenso unerklärliche Geschicklichkeit verwandelt.

Um die Intonationsschwierigkeiten zu meistern, müssen wir verschiedene Wege einschlagen, je nachdem wir es mit einem Anfänger oder Fortgeschrittenen zu tun haben. Ich unterscheide daher Reinspielen innerhalb der ersten Lage und Reinspielen bei technischen Vorgängen über den Umfang des ganzen Griffbretts. Die Ursachen des Unreinspielens sind in beiden Fällen ganz verschieden. Nach meinen Untersuchungen rührt es innerhalb der ersten Lage, oder im Stande einer Lage, von der Abhängigkeit der Finger der linken Hand untereinander her. Habe ich beispielshalber einen Finger (sagen wir fis) hoch zu setzen, so besteht die Gefahr für den Anfänger, daß der dem Notenbild entsprechend greifende, folgende Finger gewissermaßen davon angesteckt wird, und nun auch die Neigung hat, zu hoch zu greifen. Genau dasselbe ist im umgekehrten Verhältnis mit einem Finger, der tief zu greifen hat, der Fall. Daher kommt es auch, daß intonationsmäßig die verminderten Septimen-Akkorde auf der Geige am schwierigsten rein zu greifen sind, und hier erweist sich wieder auf das schlagendste, daß die Intervallkenntnis (ein verminderter Septimen-Akkord besteht bekanntlich nur aus kleinen Terzen) dem Reingreifen geradezu entgegenwirken kann, denn die regelmäßigen kleinen Terzintervalle sind eben mit den Fingern einmal eng und einmal weit zu greifen. Den über die Schwierigkeiten des Geigenspiels beneidenswert naiv denkenden Anfängern nützt die Intervall-Lehre, rein praktisch genommen, nur herzlich wenig. Halbtöne sind bekanntlich eng zu greifen; eine Ausnahme erleidet diese Anweisung schon wieder, wenn der Halbton über zwei Saiten liegt. Dann ist der Halbton sogar sehr weit zu greifen. Das Geigenspiel stellt an die selbständige Denkfähigkeit des Anfängers *derartig* hohe Anforderungen in Bezug auf Notenlesen, Bogenführung, Rhythmus, Fingerbewegung, daß man sich wirklich fragen muß, woher der Spieler noch die Zeit nehmen soll, um blitzschnell die oft mühsam erlernte Intervall-Lehre nutzbringend auf die Fingerstellung anzuwenden. Wenn es sich gar um ein Kind handelt, sind solche Forderungen

geradezu unsinnig. Um nicht der Auffassung Raum zu geben, daß ich ein Gegner jeder praktischen Anwendung der Intervall-Lehre sei, möchte ich hier einschalten, daß ich an einem späteren Zeitpunkt dieselbe für unerläßlich halte, da sie das Verständnis für die Harmonielehre anbahnt und auch dem Geiger von großem Nutzen ist.

Ich habe nun auf Grund dieser Erkenntnisse einige Intonationszeichen erdacht, die in das Notenbild einzufügen sind. Der Schüler hat nun nichts anderes zu tun, als die betreffenden Etüden mehrmals langsam durchzuspielen, unter aufmerksamer Beachtung der Intonationszeichen. Überall stehen also Warnungssignale, die ihn vor den vermutlich eintretenden Fehlgriffen behüten sollen. Schon nach dreimaligem Durchspielen sind meist die Klippen umschifft, und im Geiste des Spielers leuchten nunmehr die Zeichen an den gefährdeten Stellen ganz von selbst auf und bewahren ihn vor den sonst immer wiederkehrenden Intonations-Unsicherheiten. Der Spieler hat sozusagen den Lehrer ständig bei sich und kann nun gegen seine Intonationsschwächen auf viel wirksamere Weise vorgehen. Erstens dadurch, daß den Fehlern von vornherein vorgebeugt wird — nämlich durch die hinweisenden Zeichen — und zweitens durch die Möglichkeit, zuhause, bei sich, mit dem gleichen Erfolg arbeiten zu können, wie es bisher meist nur in der Stunde beim Lehrer möglich war. Für wichtig beim Reinintonieren halte ich auch die Frage des Finger-Liegenlassens. Es herrschen da zwei Ansichten: die eine fordert, die Finger, wo es nur immer möglich ist, liegen zu lassen, die andere, sie nur dort liegen zu lassen, wo es sich sozusagen von selbst ergibt. Ich möchte diese Frage dahin beantwortet wissen, daß generell immer der tiefste Finger eines zusammenhängenden Motivs (also der unterste), wenn irgend möglich, liegen zu lassen ist, nicht aber zwei Finger gleichzeitig, weil dadurch die Beweglichkeit derselben von vornherein behindert wird.

Meine Intonationszeichen, die man auch einen Greifschlüssel nennen könnte, sind mit der Aussprache-Bezeichnung eines modernen Fremdsprachen-Unterrichtswerkes vergleichbar. Die reine Aussprache, in unserem Falle also das reine Spiel, geht auf den Lernenden auf mechanische Weise unmerklich über, und nach Durcharbeitung von ca. zwanzig Seiten erweist sich der Ausspracheschlüssel — Greifschlüssel — schon zum größten Teil als überflüssig. Wozu daher den Umweg über die Intervall-Lehre, deren Resultate auch nach mehrjährigem Studium bei dem Gros aller Spieler als ungenügend bezeichnet werden müssen?

Was man also beim Sprachenstudium schon längst tut, nämlich die systematische Lautlehre erst im ferneren Verlauf, ohne Schaden für ein schnelles Sprechenlernen, dem Übungsstoff einfügen, das kann man mit gleichem Vorteil in der Sprache der Musik mit der Intervall-Lehre tun.

Ich wende mich nun zu den Intonationsschwierigkeiten des Fortgeschrittenen, die mit jeder höheren Lage zunehmen. Im Rahmen der ersten Lage ist auch meist das Spiel solcher Geiger als befriedigend rein anzusprechen, aber sowie die Hand sich den mit Rauhreif bedeckten Gegenden der Saiten zu nähern beginnt, wird die Intonation häufig so brenzlich, daß die Mienen der Zuhörenden sich in bekannter Weise schmerzlich verziehen.

Die ganzen Mängel dieser, in höheren Lagen unrein greifenden Spieler, sind viel leichter abzustellen, als es die sich vergeblich mühenden Geiger vermuten.

Der Kardinal-Fehler ist nämlich folgender: Die linke Hand wird, ohne Wissen des Spielers, je höher sie an den Steg herangetragen wird, in ihrer Grundstellung zum Griffbrett verändert und dies natürlich nicht ohne Schaden für die greifenden Finger. Es ist dies ein absolut natürlicher Vorgang, der zur Folge hat, daß sich der Teil der Hand, an dem sich der Zeigefinger befindet, über jenen des kleinen Fingers erhebt. Daraus folgt, daß fast alle Geiger die Tendenz des Zu-Hochgreifens bekämpfen müssen. Die Fälle, in denen überwiegend zu tief gegriffen wird, können als Abnormitäten bezeichnet werden.

Als Grundregel muß füglich beim Reinspielen die Forderung gelten: Die linke Hand ist durch alle Lagen hindurch in absoluter Gleichstellung zum Griffbrett zu belassen, unter Betonung der Tiefstellung des Zeigefingers.

Erforderlich ist vor allen Dingen, daß wir mit der Hand eine parallele Linie zum Griffbrett ziehen müssen, um den gestellten Bedingungen gerecht zu werden. Man verlangt von der rechten Bogenhand die peinliche Parallelführung zum Steg. An eine ebenso peinliche Parallelführung der linken Hand zum Griffbrett hat scheinbar noch niemand gedacht.

Manche Geiger ſchätzen ungemein das Studium künſtlicher Flageoletts, da es das Reinſpielen fördern ſoll, und das mit Recht, denn hierdurch wird die Hand gezwungen, ganz geradlinig zum Griffbrett geführt zu werden. Nicht nur das Reinſpiel ſtellt ſich dann (gutes Gehör natürlich vorausgeſetzt) in den Lagen faſt von ſelbſt ein, ſondern auch die Treffſicherheit wird um ein Vielfaches erhöht und grenzt dann faſt an Unfehlbarkeit.

Alle unter Intonationsmängeln leidenden Geiger begehen den Fehler, ſtatt dieſer geraden Bewegung der Hand, reſp. des linken Armes, eine nach aufwärts gehende Kreisbewegung auszuführen, welche die Hand in jeder Lage vor neue Probleme ſtellt, der ſie einfach nicht gewachſen ſein kann.

Selbſtverſtändlich iſt der Fehler individuell verſchieden gelagert, aber in den meiſten Fällen in überraſchend kurzer Zeit zu beſeitigen[1].

# J. S. Bachs ſechs Sonaten für Cembalo und Violine.

Von Hans Joachim Moſer, Babelsberg.

Dieſe Werkreihe gehört zu den Gipfeln intimer deutſcher Muſik, gleich, ob man ſie ſich in der fürſtlichen Kammer Leopolds von Anhalt-Cöthen oder in der bürgerlichen Kantorenſtube der Leipziger Thomasſchule muſiziert denkt; dieſe beiden Umwelten haben an dem Entſtehen der Sonaten Anteil gehabt. Denn der fünfunddreißigjährige Meiſter Bach hat ſie als Cöthenſcher Kammermuſikdirektor in jener Erſtfaſſung geſchrieben, die ſich noch in einer Kopie ſeines Schülers Kirnberger in der Amalienbücherei des Joachimsthalſchen Gymnaſiums erhalten hat; und noch der Sechzigjährige hat an der fünften und ſechſten Sonate eine dritte und letzte Geſtalt herausgeboſſelt, die wir in der Abſchrift ſeines Schwiegerſohns und letzten Kopiſten Altnikol beſitzen. Dazwiſchen ſteht ein Teilautograph, vielleicht um 1730 vom Meiſter ſelbſt hergeſtellt, in dem er vor allem zwei Sätze der letzten Sonate durch neue erſetzt hat, nachdem er jene ſchon im erſten Teil der Clavierübung, als Einſchübe der e-moll-Partita, hatte drucken laſſen. Um hier gleich die Quellen völlig aufzuzählen, ſo hat ſich noch eine vierte gefunden: eine Stimmenabſchrift aus Philipp Emanuels Nachlaß, die die Letztfaſſung mit Verzierungen überladen zeigt — da hat des Altmeiſters Hochbarock eine Rokoko-Überſpinnung durchgemacht, die uns nicht mehr als verbindlich gelten kann. Dieſe Mehrheit der Faſſungen beweiſt, daß nicht nur wir Spätgeborenen für dieſe Sonatenreihe „ſchwärmen", ſondern daß Bach ſelbſt ſie zu denjenigen Arbeiten gerechnet hat, denen er endgültige Geſtalt verliehen hat, als ein Vermächtnis für eine damals vielleicht utopiſch erſcheinende, aber dann doch ſchickſalmäßig unentrinnbar eingetretene Ewigkeitsgeltung.

Daß auch dieſes Werk in Cöthen entſtanden iſt wie die Inventionen und das Wohltemperierte Klavier Erſter Teil, wie die ſechs Brandenburgiſchen Konzerte und die Violinkonzerte, iſt kein Zufall — war es doch die einzige Zeit in Bachs Leben, wo er als an einem reformierten, das heißt der kirchlichen Figuralmuſik abholden, Hofe beamtet geweſen iſt und deshalb nichts mit Organiſten- noch Kantorenamt zu tun gehabt hat, ſondern ſich als „Kapellmeiſter" der weltlichen Muſik allein zu widmen hatte. Alſo auch dies letztlich eine „Amts- und Auftragsmuſik", aber in ſehr viel freierer Art als bei den Kirchenkantaten für den nächſten Sonntag, als bei einer Paſſion fürs kommende Oſterfeſt. Infolgedeſſen auch ein oft geradezu launiſches Ausſchweifen ſcheinbar rein unter dem Geſetz der Fantaſie — ſo etwa der zunächſt überraſchende Einfall, daß da ein einziger Satz plötzlich ganz auf die Violine verzichtet, einzig dem Cembalo anvertraut iſt. Und dennoch, wie alles bei Bach, werden wir auch das und gerade das unter ein inneres Geſetz von kriſtallharter Klarheit geſtellt erkennen.

So ſchon in der Tonartenabfolge. Wenn die ſechs Sonaten in h-moll, A-dur, E-dur, in c-moll, f-moll, G-dur ſtehen, ſo zeigt ſich da keine Zufallswillkür herrſchend. Die Achſe der Außenwerke h-moll, G-dur geſtattet ein doppeltes Ausſchweifen innerhalb des Quintenzirkels erſt in die Region der höheren Kreuztonarten A-dur, E-dur — dann zur Herſtellung eines

[1] Doells „Intonations-Ausgabe" der Kayſer-Etuden iſt ſoeben im Verlag Rud. Erdmann & Co., Leipzig C 1, erſchienen. Preis Mk. —.80.

inneren Gleichgewichtes ein ebensolches Verdunkeln von den 3—4 Kreuzen zu den 3—4 Been, und zugleich aus Dur nach Moll, also nach c-moll und f-moll, das Ganze wie eine kunstvolle und umfassende Kadenz aus ebensoviel Moll- wie Dur-, ebensoviel Kreuz- wie B-Tonarten.

Ist also das Gesamte den Tonartengrundrissen etwa der Bachschen Kantaten verwandt, so umschließt auch jede der sechs Sonaten in sich eine Art Kadenz aus den Tonarten der einzelnen Sätze (entgegen der völligen Tonartengleichheit in der Suite); und zwar mit großer Regelmäßigkeit so, daß der dritte unter je vier Sätzen eine Seitentonart nimmt, meist die nächste Terzverwandte, nämlich in Dur die Tonart der Unterterz, in Moll diejenige der Oberterz. Selbst wo in der fünften Sonate (f-moll) der dritte Satz hiergegen zu verstoßen scheint, indem er in c-moll als der Molldominante beginnt, schließt er doch in As-dur, also ebenfalls in der Parallelen.

Der regelmäßige Grundriß, gegen den einzig die letzte Sonate etwas verstößt, ist der der viersätzigen Kirchensonate langsam-schnell-langsam-schnell, wodurch jener aus der Haupttonart schlagende vorletzte Satz stets das zweite Adagio oder Andante wird. Sehr deutlich erkennt man, daß die beiden ersten Sätze (langsam-schnell), die ja beide in der Haupttonart erklingen, untereinander auch in einem engeren Verhältnis stehn als die übrigen. Da der zweite stets fugiert ist, so ergeben sich Adagio und Allegro als Zwillingspaare wie in der Orgelliteratur Präludium und Fuge. In der f-moll-Sonate Nr. 5 sind beide sogar durch Halbschluß aneinandergeschmolzen, so daß sie zusammen eine „französische Ouvertüre" bilden; man könnte also sagen: diese sechs Bachschen Kirchensonaten sind eigentlich dreiteilig wie Kammersonaten mit dem fremdtonalen langsamen Satz in der Mitte — aber der schnelle Kopfsatz ist seinerseits aus der Zweiheit langsam-schnell gebildet. Daß auch die beiden letzten Sätze untereinander enger zusammengehören, zeigt z. B. die letzte der sechs Sonaten, die in G-dur, indem hier das (zweite) h-moll-Adagio einen D-dur-Schluß nimmt, um so mit Halbschluß in den Endsatz unmittelbar einzumünden. Diese letzte Sonate, an der Bach am meisten umgearbeitet hat, unterscheidet sich von allen anderen dadurch, daß sie dem viersätzigen Grundriß noch ein Allegro als fünften Satz vorausstellt; so steht nun das ursprünglich erste Paar der Sätze als Binnengebiet in e-moll mit Halbschluß auf H an der Berührungsstelle zwischen beiden, dagegen das zweite Adagio mit h-moll (und dem schon genannten D-dur-Schluß); es wird mithin die Haupttonart G-dur von beiderlei Terzverwandten umkreist, also mit gipfelnder Wirkung, als Bekrönung des Zyklus:

Cembalo solo!

Allegro G, Largo eH, Allegro e, Adagio hD, Allegro G-dur

eine schöne Symmetrie, deren Bogenform derjenigen des Tonartbogens über alle sechs Sonaten ähnelt. Wobei anzumerken, daß der mittelste von fünf Sätzen jenes einzige „Solo" nur für Cembalo ist. Insgesamt also eine Architekturfront von echt barocker innerer Gesetzlichkeit.

Wie wandelbar im Laufe der Zeit die Auffassungen über die Besetzung des Werks gewesen sind, lehren schon die vielmals wechselnden Titel. Jene früheste Fassung in Kirnbergers Handschrift sprach von „Trios" mit einem „Fundamento", das reiche Bezifferung an allen mehr homophon geführten Strecken der Klavierpartie aufweist. Das dann folgende Teilautograph mit der ersten Umarbeitung von etwa 1730 (einst im Besitz von Franz Hauser) sagt sehr präzis „Sei Suonate a Cembalo certato e Violino solo", setzt aber hinzu „Col Basso per Viola da gamba accompagnato, se piace", zu deutsch: Sechs Sonaten für den konzertierenden, d. h. selbständigen, nicht bloß generalbassierenden Kielflügel und Einzelgeige — beliebig die Harmoniegrundlage auch noch mit einer Gambe zu verstärken". Das bedeutet: wenn man ein Cembalo hat, dessen linke Hand so klangschwach ist, daß der Baß dem Violindiskant nicht das Gleichgewicht zu halten vermag, so kann man eine Gambe die unterste Tonlinie mitspielen lassen. Der andere, von der rechten Cembalohand auszufüllende Diskant dagegen wird häufig, so gleich im Eröffnungssatz der ersten Sonate, durch Terzen- oder Sechstenparallelen (und etwaige Vierfußverdoppelungen bzw. Koppelung) so verstärkt, daß er klanglich mit der Geige zu rivalisieren vermag — was ja in jeder Fuge oder z. B. in dem herrlichen fis-moll-Kanon der A-dur-Sonate sehr nötig ist. Von hier aus erklärt sich auch jener erste Gattungstitel: „Sechs Trios" — als Vorbild dient in der Hauptsache die italienische Triosonate für

zwei gleichwichtige Geigen mit Generalbaß (von der ja auch Bach bedeutende Beispiele gegeben hat), nur daß die eine Geigenpartie von beiden dem Cembalo anvertraut ist, das so „obligat" bzw. „concertant" wird. Die Bezeichnung „Fundament" und die Bezifferung an den homophonen Stellen zeigt, daß die Generalbaßaufgabe, also die Ausfüllung akkordleerer Strecken durch Fülltöne, keineswegs über der „konzertanten" Aufgabe des Tasteninstruments verloren gegangen ist. Freilich wird man diese heute weit vorsichtiger und zurückhaltender ausführen, als es etwa in der 1905 erschienenen Peters'schen Ausgabe von dem damaligen Thomaskantor Gustav Schreck vorgeschlagen worden ist. Dieser nannte die Werkreihe „Sechs Sonaten für Pianoforte und Violine" (da mein Vater Andreas Moser die Violinstimme bezeichnet hat, zählen diese Werke in dieser Ausgabe zu meinen obersten Hausheiligtümern seit Gymnasiastenjahren); von der Schreckschen Auffassung als Pianofortemusik her ist auch die recht romantisch-unbachische Dynamik jener vielverbreiteten Ausgabe zu verstehen, die sich als rein espressive Ausdrucksnachempfindung in dauerndem Crescendo oder Decrescendo zwischen Forte und Piano bewegt. Dem gegenüber zwingt die heutige Renaissance des Bachflügels, d. h. des mehrmanualigen und verschiedenfüßigen Cembalos, dazu, klare dynamische Gegensätze ohne Zwischennuancen durchzuführen, wie allein die Registrierung des Kielflügels es zuläßt. Also vielleicht ein starker Acht- und Sechzehnfuß auf dem Hauptmanual gegen schwachen Acht- und Vierfuß auf dem Obermanual usw. Bedenkt man, daß Bach Handregistrierung statt der heutigen Fußhilfen verwendet hat, so ergibt sich obendrein die Nötigung, nur dort die Farbe zu ändern, wo auch Bach dafür eine Hand frei hatte. So wird die Registerdisposition obendrein zu einem Hauptmittel, die Architektur der Unterteile innerhalb eines Satzes hervorzuheben, soweit nicht durch die höchst seltenen Forte- und Piano-Vorschriften Echowechsel vom Meister selbst verlangt sind oder infolge des Fehlens von Einschnittpausen ein Satz von Anfang bis zu Ende in der gleichen Registerdisposition (von geringen Anschlagschattierungen abgesehen) durchgeführt werden muß.

Das bedeutet für den allein auf Beethoven, Schumann, Brahms und Reger eingestellten Hörer von heute eine arge Reizentziehung, eine herbe Askese, vielleicht für einzelne sogar eine große Langeweile! Aber wie man heute wieder den Gaumen vom Übermaß des Kochsalzes zu entwöhnen gelernt hat, um ihn für die feinen Unterschiede der Kräuterwürzen und Gemüsesalze erneut empfindlich werden zu lassen, so bedeutet die dynamische Entziehungskur auch ein Erziehen zu feinerem Hören auf den geistigen, kontrapunktischen, mehrlinearen Inhalt des Bachschen Kammerkunstwerks. Die Entromantisierung aus den „feinsten Übergängen" der Tristantriebwelt weg und zu den schlichten Tag- und Nacht-, Hell- und Dunkel-Kontrasten der barocken Bachwelt zurück beraubt uns vielleicht um einigen körpermotorischen Enthusiasmus-Antrieb, aber er lehrt uns, zurückzufinden zur hohen Geistigkeit des denkgewaltigen Sebastian Bach.

Damit soll in keiner Weise dem andern (wie ich glaube, ebenso falschen) Extrem das Wort geredet werden, jener ausdruckslosen Wiedergabeart, die von „Eisblumenornamentik", Zunftgebundenheit und „absoluter Objektivität" redet und im Ergebnis schließlich nur gedankenarm und infantil wirkt. Bachs wiederholtes Bekenntnis zur „singhaften" Manier, das hohe Pathos seiner Harmonik wie seiner melodischen Ausschlagskurven verbietet, über all das achtlos hinwegzumusizieren, was zweifellos an Gefühlsgeladenheit in seinen Vokal- wie in seinen Instrumentalwerken steckt.

Nur darf man es vielleicht auf die Formel bringen: es gilt nicht, das vielleicht bloß tagesgültige „Ich" irgendeines Interpreten, seiner launischen Einfälle und kleinen Willkür „gelegentlich" Bachscher Noten herauszustellen, sondern es gilt, B a c h s „Ich" in ehrfürchtiger Bemühung möglichst aus solchem Werk hervorzuheben, ein Ich, das durch seine Verwurzelung im Jenseits die Allgültigkeit des Genies in sich trägt. Welche Fülle der Wesenszüge offenbart sich dann: fromme Grübelei und behäbig-derber Humor, selige Sternenschau und lustiger Eigensinn, mystische Einsamkeit und schnurrige Weltüberlegenheit, Kraft und Zartheit, volksnaher Frohsinn und mathematische Kombinationsgabe; Klangpracht, die ein ganzes Streichorchester bald in die Violine, bald ins Klavier zaubert und darüber die gestufteste Einzellinie einverschränkt — eine ganze Welt in diesen fünfundzwanzig Sätzen, aber solche Welt zu wahren

Staatenordnungen zuſammengefaßt, eines der ſchönſten Planetenſyſteme in jenem Milchſtraßenarm der Muſik, der das B-A-C-H als Symbol ſein eigen nennt. Man kann es mit armen Worten nicht umreißen, man laſſe es lebendigen Klang werden, ſo allein offenbart ſich das Wunder dieſer Muſik vollkommen und weſensgerecht.

# Muſikerhände.

Von Reinhold Wimmers, Frankfurt a. M.

Wenn man bisher die Hände berühmter Menſchen, Lebender oder Toter, abbildete, ſo geſchah dies, weil man in ihrer Hand — wie im Antlitz ihrer Träger — etwas von ihren geiſtigen Eigenſchaften ausgedrückt glaubte.

Die Bemühungen, aus der Form der Hand auf die Weſensmerkmale eines Menſchen zu ſchließen, ſind ſchon recht alt. Älter noch iſt jene Wiſſenſchaft der „Chiromantie", die das ganze Lebensſchickſal des Menſchen und ſeinen Charakter genaueſtens aus den Linien der Innenfläche der Hand deuten zu können glaubt. Durch Charlatane hat jene Kunſt vielleicht einen ſchlechteren Ruf bekommen als ſie verdient.

Uns intereſſiert hier das Phyſiologiſche. Unzweifelhaft kann ein Kundiger manchmal ſchon aus der Form der Hand auf einen beſtimmten Beruf ſchließen. Manchmal! Es iſt natürlich weniger ſchwierig, über die Hand eines berühmten Toten, deſſen Weſen und Wirken uns bekannt iſt, ſich ſo zu äußern, als aus der Hand eines uns ganz unbekannten, lebenden Menſchen deſſen Eigenſchaften zu deuten.

Man hat gut ſagen: Ja, dieſe feine, weiße, ſchlanke Hand — die kann ja nur einem Lyriker gehören — wenn dieſer Mann uns als Dichter ſchon bekannt iſt. Würde aber dieſer Lyriker etwa zwei Jahre eine beſtimmte Handarbeit machen — ſagen wir als Mechaniker — ſo würde ſich in dieſer Zeit auch ſein Handbild verändern. Beſtimmte Muskeln und Sehnen, Bänder und Faszien werden dann ſtärker in Anſpruch genommen, was ſich natürlich auch in der Handform ausprägt.

Dies ergibt ſchon, wie vorſichtig man an alle Handbeurteilung herantreten muß.

*

Ich habe mich viele Jahre mit den Eigenſchaften der Hand in phyſiologiſcher Hinſicht beſchäftigt — und vor allem mit der Muſikerhand. Es war mir allmählich zur Gewißheit geworden, daß der „Grad der Spielmechanik der Hand", alſo ihre Geſchicklichkeit für alle feinere Arbeit, ganz beſtimmte, gemeinſame anatomiſche Eigenſchaften als Urſache haben müſſe. In dieſem Sinne überhaupt alle Händetätigkeit, die erhöhte Geſchicklichkeit verlangt: ein Inſtrument ſpielen, Zeichnen, Malen, Sticken, feinmechaniſche Arbeiten; ſelbſt Arbeit mit dem Seziermeſſer und der Pinzette, aber auch die Tätigkeit des Uhrmachers, Schreibers, Artiſten uſw.

Es gibt hochintelligente Menſchen mit ausgeſprochen ungeſchickten Händen und Dumme mit großer Handfertigkeit. Ebenſo gibt es ſehr muſikaliſche Menſchen, deren Hände für das Inſtrumentalſpiel ganz ungeeignet ſind, und weniger muſikaliſche, die ſich ohne großen Fleiß im Üben doch eine beſſere Technik als jene erwerben können.

Leider wird die Urſache des Verſagens am Inſtrument immer noch zu oft in der muſikaliſchen Begabung geſucht, während ſie im rein Anatomiſchen, in der inneren Struktur der Hand liegen kann. Wer käme aber auf den Gedanken, hier nach einem Hindernis zu ſuchen, ſolange die Hand ſich — ſcheinbar — ſo normal wie eine andere bewegen läßt? Auch wurde durch verſchiedene Arbeiten auf dieſem Gebiet die Aufmerkſamkeit mehr dem Oberarm und der Schulter zugewandt. Man ſpielt aber immer noch mit den zehn Fingern! Dieſer unendlich feine Apparat, das Werkzeug zur Technik, erhebt uns allein ſchon über alle andere Kreatur.

Ich unterſuchte hunderte von Händen, machte Studien an der lebenden Hand und den Händen Toter, ſowie an Präparaten. Ich unterſuchte und photographierte die Hände großer Inſtrumentaliſten. Dabei ergab ſich deutlich: der Grad der Spieltechnik beruht auf Eigenſchaften

der Hände; er ist nicht von der Musikalität abhängig oder gar an sie gebunden. Nur wenn diese Veranlagung mit der musikalischen zusammentrifft, entsteht der große Spieler. Die musikalische Begabung ist etwas für sich; ebenso die technische. Beim Nur-Virtuosen ist das technische Talent, die technische Begabung und Veranlagung größer als seine musikalischen Eigenschaften.

Eine Tragödie kann entstehen — und entsteht immer wieder — im umgekehrten Fall: Musikalität, aber schlechte technische Begabung. Robert Schumann, dem jene Widersprüche auch schon auffielen, und der auf dem Klavier nie die Virtuosität erreichen konnte, die er erstrebte, sah das Hindernis schließlich ebenfalls im rein Anatomischen. Er ließ sich Verbindungssehnen im Handrücken durchschneiden — schon um damit größere Spannweite zu erzielen. Mit diesem falschen Mittel verschlechterte er sich die Hand und mußte schon deshalb auf eine Virtuosenlaufbahn verzichten.

Wie oft muß der Musikalische vom Instrument zurücktreten, weil er das nicht erreicht, was selbst mancher Unmusikalische fast geschenkt erhält und schlecht anwendet!

*

Da ich wußte, daß das Musikalische und das Technische getrennte Begabungen sind, war mir der Weg klar gewiesen, auf dem ich nach einer „Lösung des technischen Problems" zu suchen hatte. Eine Lösung, die der wissenschaftlichen und vor allem der praktischen Prüfung des Musikers standhielt, war — trotz aller Anpreisung — noch nicht gefunden.

Die virtuose Hand unterscheidet sich von der gewöhnlichen durch ganz bestimmte anatomische Eigenschaften. Paganini und Caruso waren nicht nur musikalische Menschen — sondern des einen Hand und des anderen Kehlkopf hatte auch physiologisch eine von der Norm abweichende Form. Hätten sie diese nicht gehabt, oder wenigstens gute Vorbedingungen dazu, so wären sie allenfalls gute Komponisten, nicht aber ein großer Geiger oder Sänger geworden. Denn: so wenig Mangel an Musikalität durch große Technik ausgeglichen werden kann, so wenig kann auch die größte Musikalität dem Instrumentalisten eine schlechte Technik ersetzen.

Die alten Lehrmethoden, viel verschrieen, können aber auch nicht so „falsch" gewesen sein, wie neuere Pädagogen wissen wollen, denn unter ihnen haben sich doch die großen Meister: Tartini, Viotti, Spohr, Rode, Vieuxtemps, Sarasate, Ysaye, Clementi, Czerny, Hummel, Liszt, Bülow, Rubinstein, d'Albert usw. gebildet, deren „Schulen" bis in unsere Tage fortwirken.

Im Gegensatz zur landläufigen Anschauung, die Musikerhand sei „fein", zart — schwächlich gewissermaßen — und werde durch härtere Arbeit für das Spiel untauglich, ergab sich: die Musikerhand ist meist ausgearbeitet, straff, elastisch, kräftig und unterscheidet sich gerade hinsichtlich dieser scharfen Ausarbeitung bis in den kleinsten Muskel von anderen Händen.

Ich kenne eine Reihe bester, größter Instrumentalisten, die ihre Hände sogar gern kräftig anstrengen; durch Rudern, Sport aller Art usw. Die gleiche Erfahrung gilt auch für bildende Künstler, wie etwa Michelangelo, der Felsblöcke aushieb und doch auch die feinsten, hauchzarten Rötel- und Silberstiftzeichnungen machte. Nach üblicher Anschauung hätte durch die Arbeit mit dem Meißel seine Hand für alle feinere Tätigkeit untauglich werden müssen. Man denke auch an Werkkapellen, oder an die Holzfäller des Bayerischen Waldes, die trotz ihrer groben Tätigkeit ein Instrument immer noch geschickt spielen.

Allerdings ergibt sich bei näherer Prüfung, daß nicht etwa die wahllos kraftvolle Handbetätigung allein die Hand verbessert, sondern diese Kraftanstrengung in ganz bestimmter Weise ausgeführt werden muß um zweckmäßig zu sein.

*

In diesem Sinne also mögen die Händebilder betrachtet werden. Man sehe die ausgearbeitete Hand des Geigers Professor Georg Kulenkampff an, oder die des Geigers Hugo Kolberg, des ersten Konzertmeisters der Berliner Philharmoniker — eine Mechanikerhand! Auch Professor Elly Ney hat als Frau sehr feste und ausgeschaffte Hände. Gerade an den Händen von Pianistinnen fällt dies sehr auf. Bei der Haltung in der Lubka Kolessas Hände aufgenommen sind, wird es besonders deutlich. Professor Edwin Fischer,



Die Hände des Pianiſten Frederic Lamond



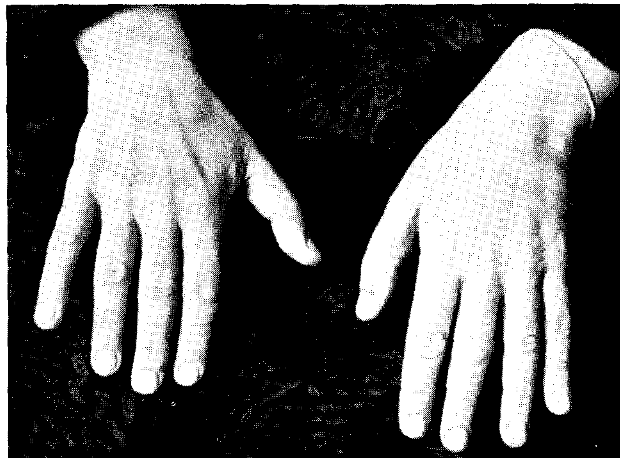

Die Hände Ferruccio Buſonis

(mit Genehmigung des Hauſes Bechſtein)

Zu dem Aufſatz von R. Wimmers „Muſikerhände“



•Die Hände des Geigers Georg Kulenkampff



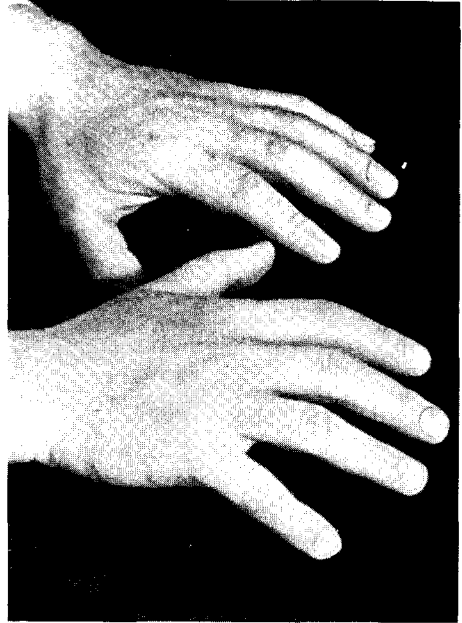
Die Hände der Pianiſtin Elly Ney

Aufnahmen: Erna Stoll, Berlin und Foto-Roma, Frankfurt/M.

Zu dem Auffatz R. Wimmers „Mufikerhände“



Hand eines Schuhmachers



Die Hände des Pianiſten Edwin Fiſcher



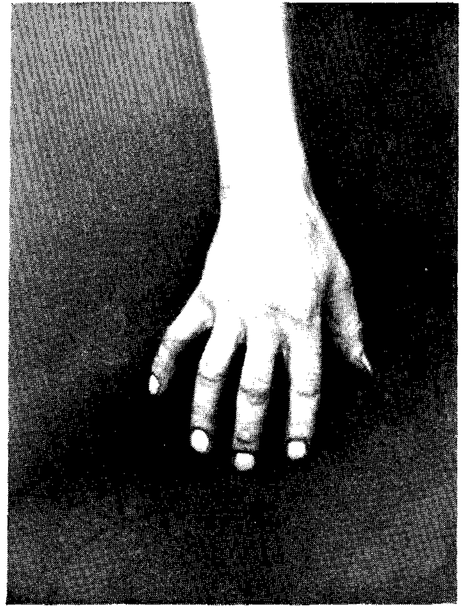
Hand des Geigers Hugo Kolberg

Aufnahmen: Foto-Roma, Frankfurt/M.

Zu dem Auffatz von R. Wimmers „Muſikerhände"



Hand eines Mädchens,
das an Schuhmaſchinen arbeitet



Hand eines Schloſſers und Mechanikers



Hand des Pianiſten Alfred Hoehn

Aufnahmen: Foto-Roma, Frankfurt/M.

Zu dem Aufſatz von R. Wimmers „Muſikerhände“

der das erfreulichſte, raſche Verſtändnis für meine Anſichten zeigte, hat eine noch kräftigere Hand, bei aller ihr eigentümlichen Weichheit ſchärfer ausgearbeitet als das Bild es wiedergibt. Die Aufnahme geſchah nachts im Hotel, bei Lampenlicht, und um die Hände für die Aufnahme deutlicher zu machen, hielt Fiſcher ſie erſt längere Zeit in die Höhe. Sie wurden dadurch zwar weiß und blutleer, machten aber auch einen ſchwächeren Eindruck.

Beſonders auffallend iſt die kraftvoll geladene Spannung in den wunderbaren Händen Buſonis, ideale Werkzeuge zur Meiſterung einer enormen Technik, und der äußerſt kraftvollen und feſten Hand von Profeſſor Alfred Hoehn.

Handwerkerhände alſo kommen der Virtuoſenhand im phyſiologiſchen Aufbau am nächſten; auch Affenhände, abgeſehen vom ſchlechten Daumen. Man wird ſich erinnern, wie ſtark dieſe Tiere ihre Hände anſtrengen — und doch mit ſtaunenswerter Geſchwindigkeit und Geſchicklichkeit Nüſſe öffnen, überhaupt mit den vier Fingern ſehr geſchickt arbeiten. Auch Adolf Koelſch, der ein ausgezeichnetes Büchlein über Hände im Verlag Orell Füßli (Zürich) herausgegeben hat (bereits vergriffen), ſtellt feſt, daß „Pianiſten- und Mechanikerhände ſich in den Berufsabzeichen außerordentlich ähnlich ſehen“.

Man vergleiche auch die Schloſſer- und Mechanikerhand mit der Hand des Pianiſten Prof. Alfred Hoehn, man ſehe ſich die Mädchenhand an, welche täglich acht Stunden in einer Schuhſohlerei an den Maſchinen tätig iſt. Sie wurde durch dieſe Tätigkeit weder unſchön noch ungeſchickt. So, wie der ganze Körper durch andauernde Ruhe unſchön, unelaſtiſch und mit der Zeit ſogar in ſeinen Bewegungen unzweckmäßig wird, ſo verhält es ſich auch mit den Händen. Organe, die nicht gebraucht werden, degenerieren, büßen die ihnen eigentümlichen Fähigkeiten ein. Der arbeitende und gymnaſtiſch geſchulte Körper wirkt ſchön, der untätige und gymnaſtiſch ungeſchulte unſchön. Das Gleiche gilt für die Hände. Durch Nichtgebrauch wird der Grad ihrer ſpielmechaniſchen Fähigkeit herabgeſetzt. Dies wirkt ſich auf alle Tätigkeit, die Händegeſchicklichkeit erfordert, verhängnisvoll aus. Die geſamte Inſtrumentaltechnik iſt an eine Grundbedingung geknüpft, unterſteht einem Geſetz. — Die Ausdrucksfähigkeit der muſikaliſchen Empfindung auf den Inſtrumenten iſt unerbittlich an den Grad der Technik, und dieſe an den Grad der Spielmechanik gebunden. So kommt es, daß ein ſeeliſch und muſikaliſch tiefer veranlagter Menſch auf dem Muſikinſtrument doch einen weniger „ſchönen Ton“ hervorbringen kann, als ein muſikaliſch und ſeeliſch weniger wertvoller Menſch.

*

So ergibt genaue Betrachtung und Forſchung ein weſentlich anderes Bild der Muſikerhand, als man es ſich meiſtens vorſtellt. Natürlich ſpricht ſich in dieſen Bildern auch etwas vom geiſtigen Weſen dieſer Muſiker aus, hier aber ſollte die Muſikerhand als eine gymnaſtiſch geſchulte, ausgearbeitete gezeigt werden. Die Muſikerhände ſind in dieſer Hinſicht auch Handwerkerhände, denn der Inſtrumentaliſt „werkt ja mit der Hand“. Wer zudem weiß, welche Kraftentfaltung allein in techniſcher Hinſicht ein großes Violinkonzert, die Bachſche Ciaconna oder eine von Beethovens großen Klavierſonaten verlangt, der verſteht, daß ſolche Hände Arbeitshände in des Wortes wahrſter Bedeutung ſind.

# Richard Strauß: „Daphne“.

Uraufführung an der Dresdener Staatsoper am 15. Oktober.

Von Eugen Schmitz, Dresden.

Mit allen Anzeichen eines großen Ereigniſſes vollzog ſich im Dresdener Opernhaus die Uraufführung der neuen Richard Strauß-Oper, des Einakters „Daphne“ vor einem Parkett von Muſik- und Theaterfachleuten, Kunſtbetrachtern und Kunſtfreunden aus aller Welt. „Daphne“ hat eine Spieldauer von etwa einer Stunde und vierzig Minuten. Um den Abend zu füllen, ließ man der Uraufführung noch die Dresdener Erſtaufführung des ebenfalls einaktigen Opernwerkes „Friedenstag“ von Richard Strauß folgen, das bereits im Feſtſpielſommer

in München herauskam. Die beiden Werke ſind von Anfang an als zuſammengehörig gedacht geweſen. Ihre Zuſammengehörigkeit beruht freilich auf dem Wahrſpruch von den „Gegenſätzen, die ſich berühren". Denn man gelangt doch nur mit einem gewaltigen geiſtigen Saltomortale aus der Welt der antiken „bukoliſchen Tragödie" — ſo iſt „Daphne" benannt — in ein Wirklichkeitsbild aus der Zeit des abklingenden Dreißigjährigen Krieges, wie Dichtung und Muſik von „Friedenstag" es lebendig werden laſſen.

Über „Friedenstag" iſt anläßlich der Münchener Uraufführung ſchon eingehend berichtet worden. Es genügt alſo die Feſtſtellung, daß das Werk, mit allen reichen ſzeniſchen und muſikaliſchen Mitteln der Dresdner Staatsoper herausgebracht, auch hier großen Erfolg hatte, wobei Matthieu Ahlersmeyer als der heldiſch kriegeriſche Stadtkommandant und Marta Fuchs als feine friedensgläubige Gattin Maria die tragenden Rollen höchſt wirkungsvoll durchführten. Die eigentlich neuen Eindrücke des Abends gingen aber natürlich von der Uraufführung der „Daphne" aus.

Das Textbuch der Oper hat Joſef Gregor nach der bekannten griechiſchen Sage geſtaltet, die erzählt, daß Daphne, vor der Liebe des Gottes Apollo flüchtend, in einen Lorbeerbaum verwandelt worden ſei. Es iſt an ſich ein rein idyllenhafter Stoff. Aber Gregor hat ihm doch allerhand dramatiſches, auch bühnenwirkſames Geſchehen abgewonnen: Durch Einbeziehung der Feier des Dionyſosfeſtes in die Handlung, durch die Wunderzeichen, unter denen Apollo unerkannt zum Feſte kommt, durch ſeine leidenſchaftliche Auseinanderſetzung mit Leukippos, dem menſchlichen Jugendgeſpielen der Daphne, der von dem Gott ſchließlich durch einen Pfeilſchuß getötet wird. Darauf vollzieht ſich unter Verzicht Apollos auf menſchliches Liebesglück die Verwandlung der jungfräulichen Daphne in den ewig grünenden, dem Gotte heiligen Lorbeerbaum.

Es geht in dieſem Operneinakter alſo allerhand Aufregendes und Wechſelvolles vor. Trotzdem überwiegen die lyriſchen Stimmungen, und hier vor allem hat die Muſik von Richard Strauß eingeſetzt. Sie kann ſich in langen Monologen der Daphne und des Apollo, auch in ſelbſtändigen inſtrumentalen Entwicklungen wohlig ausbreiten und tut dies mit einer ſelbſt für Richard Strauß bewundernswerten reifen Schönheit des Klanges. An ausgewogenem Wohllaut — bei aller Charakteriſtik dramatiſcher Einzelheiten — iſt die Partitur zu „Daphne" ein Wunder. Sucht man nach Vergleichen zum früheren Schaffen von Richard Strauß, ſo könnte man ſie vor allem in den ernſten Szenen der „Ariadne" finden. Aber die Muſik iſt, bei aller klanglichen Durchſichtigkeit, nicht orcheſtraler Kammerſtil wie dort, ſondern hat eher ein Klangformat von der Art der „Ägyptiſchen Helena". Auch an „Frau ohne Schatten" wird man hin und wieder gemahnt. Es knüpfen ſich alſo wohl Verbindungsfäden zum bekannten Richard Strauß. Und doch erſcheint die Geſamtwirkung in ihrer Schönheit und Abklärung einzigartig. Dabei iſt das Inſtrumentalgewebe der Partitur ungemein kunſtvoll, Feinarbeit verwegenſten Stils, und doch klingt alles ganz ſelbſtverſtändlich.

Die Muſik zerfällt nicht in geſchloſſene Nummern oder äußerlich abgegrenzte Szenen. Eine große Linie geht durch das Ganze. Und doch ergibt ſich eine architektoniſche Gliederung, die die Formſchönheit zielbewußten Aufbaues offenbart.

Als erſter geſchloſſener Eindruck wirkt das kurze Orcheſtervorſpiel, ganz paſtoral, auf lieblichſte Holzbläſerklänge geſtellt und ſogleich das Reich reinſten muſikaliſchen Wohlklanges erſchließend. Dann folgt das einleitende Geſpräch zweier Schäfer, ein Stimmungsauftakt, der in die naiven ſchon pathetiſche Töne miſcht. Nun ſtrahlt der erſte große Monolog der Daphne muſikaliſch gleich die volle liebliche Anmut der Heldin aus, mit innig warmer Kantilene, wenn Daphne ſich ſchweſterlich an den vor der väterlichen Hütte ſtehenden Baum anſchmiegt.

Leukippos tritt auf. Harmlos beginnt das Geſpräch der Jugendgeſpielen, von ſanftem Flötenſolo untermalt. Aber als Leukippos die Flöte, mit deren Spiel er Daphne einſt feſſelte, in Liebesenttäuſchung zerbricht, ertönen die erſten muſikaliſchen Akzente der Leidenſchaft. Gäa, Daphnes göttliche Mutter, bringt mit ihrer Mahnung feierlichen Ernſt in die Klangwelt, und die Szene zweier Mägde, die den abgewieſenen Leukippos zu einer Verkleidungsliſt überreden, wird zum kurzen holzbläſerkichernden Scherzo.

Dann klingt erstmals höchstes feierliches Pathos auf, gemischt mit naturmalerischer Spukromantik, wenn Daphnes Vater Peneios den Hirten visionär das Nahen Apollos kündet, und dieses durch seltsame Himmelserscheinungen und unheimlich schallendes Göttergelächter sich vorbereitet. Apollos Auftritt als Rinderhirte lenkt die Spannung auch der Musik in Heiterkeit zurück, denn niemand ahnt ja vorerst den Gott. Nun kommt die große Szene der Werbung Apollos um Daphnes Liebe als mächtige musikalische Steigerung — mit Erinnerungen an Daphnes ersten Monolog — aus der Klangwelt der Anmut zu hymnischer Ekstase führend.

Als farbig in Musik übersetztes Theater reiht sich dann die bunte Szene des Dionysosfestes an mit lockenden Chören, mit rauschhaften, aber auch anmutigen Tanzrhythmen. Sie spitzt sich zu scharfen dramatischen Akzenten zu, als Apollo jäh die Festesfreude unterbricht und die List des Leukippos, der sich Daphne in Mädchenkleidern nähert, enthüllt. Der Gewitterzauber, der die widersetzliche Hirtenschar schreckt, und die letzte Auseinandersetzung zwischen Daphne, Leukippos und Apollo ist in der Musik nun ganz starker dramatischer Richard Strauß, aber ohne die rücksichtslosen Härten, die vielleicht noch der Komponist der „Elektra" an dieser Stelle gebracht hätte. Dafür atmet der Sonnenhymnus, mit dem Apollo sich als Gott des Lichtes enthüllt, hinreißenden rhapsodischen Schwung. In die innige Stimmung des Idylls führt erst wieder die Totenklage der Daphne an der Leiche des Leukippos zurück, und hymnisch erklingt nochmal die Beschwörung Apollos, die Daphnes Verwandlung einleitet.

Die Verwandlung der Daphne selbst endlich wird Anlaß zu einer wundervollen sinfonischen Tondichtung. Es ist einer jener großen instrumentalen Bausteine, wie sie Strauß gerne am Ende seiner dramatischen Werke einfügt. In seiner schwelgerischen Melodik erinnert er — so verschieden die dramatische Lage ist — an Salomes Schlußszene, außerdem läßt er mit der Schilderung des Blätterrauschens auch den Tonmaler Strauß, der sonst in „Daphne" ziemlich zurücktritt, in seiner ganzen Virtuosität erscheinen.

Im einzelnen sind alle diese Dinge sehr breit ausgeführt, zu breit vielleicht Daphnes Totenklage und die Beschwörung des Apollo. Eine Länge wird da vor allem deshalb fühlbar, weil im Grunde schon dagewesene Stimmungen sich wiederholen. Um des dramatischen Eindrucks willen wäre es wohl förderlich, hier etwas zu kürzen. Aber eigentlich könnte es einem leid tun. Denn alles in allem gesagt: „Daphne" ist eine musikalische Kostbarkeit auf der ganzen Linie.

Die Dresdener Aufführung, seit Monaten mit größter Hingabe vorbereitet, tat alles, um die Wirkung des Werkes so lebendig wie möglich zu gestalten. GMD Prof. Dr. Karl Böhm, dem Strauß die Partitur gewidmet hat, gewährleistete mit der Dresdner Staatskapelle, dem Opernchor und einer ausgewählten Solistenschar restlose Erfüllung aller Wünsche des Komponisten. Margarethe Teschemacher sang ideal schön und mit glaubhafter jugendlicher Anmut die Riesenpartie der Daphne, die sowohl an Ausdauer wie Tonumfang, Musikalität und Vortragsgeschmack höchste Anforderungen stellt. Ihre beiden Bewerber, der menschliche und der göttliche, wurden von den beiden Tenören Martin Kremer und Torsten Ralf mit Gegensätzlichkeit verlebendigt. Gäa, die Mutter der Daphne, eine tiefliegende Erda-hafte Altpartie wurde von Helene Jung klangvoll gesungen, dem seherischen Vater Peneios lieh Sven Nilsson machtvolle pathetische Baßtöne. Auch kleine Partien waren mit ersten Kräften besetzt und Chor und Ballett — dieses bei der tänzerischen Gestaltung des Dionysosfestes — hatten wesentlichen Anteil am Erfolg. Prof. Adolf Mahnke hatte als Umrahmung ein fantastisches griechisches Landschaftsbild geschaffen. Neueste technische Errungenschaften mit einer ganzen Batterie von Lichtbildapparaten und einer großen Lautsprecheranlage waren aufgeboten, um die Wundergeschehnisse der Sage als überzeugendes romantisches Illusionstheater zu verwirklichen. Daß dies ganz im Stil und Sinne des Werkes und seiner dramatischen Wirkung geschah, dafür sorgte die meisterliche Spielleitung von Professor Max Hofmüller.

Der Erfolg der Uraufführung war ungemein herzlich. Richard Strauß wurde stürmisch gefeiert, mit ihm alle an der Aufführung Beteiligten. Allgemein war der Eindruck, daß mit „Daphne" der deutschen Opernbühne ein Werk geschenkt ist, das eine Zukunft hat.

# Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Gewiſſermaßen als Symbol ſteht über dem Beginn der Berliner Muſikſaiſon eine Ausſprache zwiſchen Kunſtſchaffenden und Kunſtbetrachtern, die auf Veranlaſſung des Reichsminiſteriums für Volksaufklärung und Propaganda im „Haus der deutſchen Preſſe" in Anweſenheit von Regierungsrat Bade, Dr. Albrecht u. a. ſtattfand. Hier wurde Arthur Kuſterer Gelegenheit geboten, über ſeine Oper „Katharina" zu ſprechen, während Georg Richard Kruſe in ſeine Neubearbeitung der Lortzing-Oper „Prinz Caramo" einführte. Die grundſätzliche Bedeutung dieſer Zuſammenkunft rechtfertigt eine ausführlichere Behandlung an dieſer Stelle.

Der dankenswerte Verſuch, Kunſtſchaffende zur Preſſe ſprechen zu laſſen, iſt auch dann aus ſozialen Gründen zu begrüßen, wenn dieſe gegenſeitige Fühlungnahme nicht frei von gewiſſen Spuren der Einſeitigkeit war. Die kameradſchaftliche Verbundenheit zwiſchen Künſtler und Kunſtbetrachter, die Prof. Dr. Paul Graener in ſeiner Anſprache zum Grundſatz erhob, iſt wenigſtens auf Seiten der Preſſe ſchon ſeit Jahren eine Selbſtverſtändlichkeit. Dieſe Kameradſchaft wurde bereits 1933 angebahnt, als meine „Arbeitsgemeinſchaft deutſcher Muſikkritiker" ins Leben trat, die auch von Prof. Graener erwähnt und mit Worten des Dankes bedacht wurde. Wenn er aber bedauerte, daß von der Wirkſamkeit der „ADM" in der Öffentlichkeit zu wenig bekannt geworden ſei, ſo möge dem entgegengehalten werden, daß die Beſtrebungen der ADM von unſerer nicht ganz unbekannten „Zeitſchrift für Muſik" ihren Ausgang nahmen, die ſich in den Dienſt dieſer Arbeitsgemeinſchaft geſtellt hat, und daß eine in hunderten von Exemplaren vertriebene Broſchüre „Der Muſikkritiker im Dritten Reich" genügende Aufklärung über die Beſtrebungen der ADM bot. In zahlreichen Zeitungsausſchnitten, in Notizen und Artikeln wurde die Haltung der ADM begrüßt, die es ſich angelegen ſein ließ, in Landestagungen (Leipzig, Dresden, Hamburg, Köln uſw.) die Künſtler zu Gaſte zu bitten und ſich mit ihnen über Kunſt und Kultur auszuſprechen. Die Schnellebigkeit unſerer Zeit, die bei ihrer Fülle von atemraubenden Ereigniſſen kaum Gelegenheit zu längerem gedanklichen Verweilen bietet, läßt es vielleicht verſtändlich erſcheinen, wenn auch Prof. Graener die Grundſätze dieſer Organiſationsgründung nicht erinnerlich waren. Sowenig ich aber jemals die Methoden vergeſſen werde, die der ADM den Untergang bereitet haben, ſowenig ſeien von meiner Seite aus die Verdienſte meiner Mitarbeiter verkannt, deren ich bei dieſer Gelegenheit in Treue und Dankbarkeit gedenken möchte: Prof. Dr. Hermann Unger (Köln), Dr. Hans Schnoor (Dresden), Prof. Dr. Hermann Matzke (Breslau), Heinz Fuhrmann (Hamburg), Guſtav Boſſe (Regensburg) u. a., und vor allem der unvergeſſene, freundſchaftlich verehrte Dr. Alfred Heuß (Leipzig).

Von Seiten der Preſſe war alſo das Kameradſchaftsgefühl den Künſtlern gegenüber längſt vorhanden, beziehungsweiſe im Werden begriffen, und es fragt ſich nur, ob die durchaus verſtändliche menſchliche Schwäche des Muſikers in ſeinem berechtigten oder angemaßten künſtleriſchen Selbſtbewußtſein auch eine ehrliche Würdigung dieſer kameradſchaftlichen Geſinnung zuließ. Das Verſtändnis, das der Künſtler für ſein Wirken von der Preſſe erwartet, hätte ſich in der erwähnten Ausſprache des Miniſteriums auch zumindeſt in einem gewiſſen Eingehen auf die journaliſtiſchen Gepflogenheiten und Gebräuche äußern müſſen. Wenn Kuſterer ſich in einem peinlich wirkenden Ausmaß in neckiſchen Jugenderinnerungen verliert, die journaliſtiſch nicht zu verwerten ſind, wenn der gelehrſame, hochverdiente Georg Richard Kruſe den Standpunkt des Hiſtorikers fixiert in einer Form, die weniger dem Zeitungsleſer als dem Wiſſenſchaftler dienlich iſt — ſo könnte man die Frage aufwerfen, ob das größere Verſtändnis für die beruflichen Eigenheiten der „anderen" Partei wirklich auf Seiten der Künſtler oder der Preſſe anzutreffen iſt. Jedenfalls handelte es ſich hierbei um einen erſten Verſuch, der den aufrichtigen Willen zu eigener Vervollkommnung in ſich trägt und darum ſtärkſte Beachtung ebenſo wie allgemeine Nachahmung verdient. Die ADM hatte ſeinerzeit in die Pflege gegenſeitiger Kameradſchaft auch die Opernbühnen einbezogen, ſo daß beiſpielsweiſe die Intendanten und Regiſſeure vor wichtigen Erſt- und Uraufführungen perſönlich vor der Preſſe über die Leitgedanken

ihrer Inſzenierungen ſprachen, z. B. Generalintendant Rode im Berliner Deutſchen Opernhaus. Es wäre zu begrüßen, wenn dieſe Beſtrebungen ebenfalls wieder aufgenommen werden könnten.

Dieſe Kameradſchaft, die Prof. Graener in ſeinen Ausführungen vor der Preſſe betonte, verdient aber bis zu ihren letzten Folgerungen ausgewertet zu werden, ſoll ſie ſich wirklich in ihrer Idealgeſtalt offenbaren. Von einem „Kameraden" erwartet man Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit, die ſich auf unbedingtes gegenſeitiges Vertrauen ſtützen. Einem „Kameraden" erweiſt man einen ſchlechten Dienſt, wollte man nur ſeine Vorzüge rühmen und ſeine Schwächen verſchweigen. Prof. Graener hat hundertfach recht, wenn er von der Preſſe verlangt, daß ſie auch in unzulänglichen Schöpfungen niemals den guten Willen des Tonſetzers verkennen darf und daß auch geringe Spuren von Können und Begabung eine Würdigung verdienen. Prof. Graener war aber dankenswert objektiv, um auch die Nachteile des heutigen kompoſitoriſchen Schaffens offen zuzugeben. Er bedauerte vor allem das unzureichende handwerkliche Können der Tonſetzer. Von hundert Werken, die der Fachſchaft Komponiſten eingereicht werden, ſeien achtzig techniſch unzulänglich, und ihren Autoren möchte er zurufen: Lernt erſt etwas mehr, vervollkommnet euch! An die Preſſe richtete er die Aufforderung, die handwerklichen Fähigkeiten der Komponiſten etwas ſtärker unter die Lupe zu nehmen.

Es ſteht hier nicht zur Diskuſſion, wie weit Prof. Graener mit dieſer Aufforderung die Grenzen überſchreitet, die dem heutigen „Kunſtbetrachter" gezogen ſind. Darum ſei an dieſer Stelle die Tatſache kommentarlos feſtgehalten, daß der Leiter der Fachſchaft Komponiſten die anweſenden Vertreter der Tagespreſſe zu Hilfe ruft, um ſich ihrer Mitwirkung im Kampf gegen künſtleriſche Unzulänglichkeiten zu verſichern.

Dieſe techniſchen Mängel werfen ein bezeichnendes Licht auf den Niedergang des kompoſitoriſchen Schaffens — nicht zuletzt aber auch auf die ſinkende Achtung vor derjenigen ſchöpferiſchen Berufung, die Richard Wagner in ſeiner für alle Zeiten gültigen Mahnung „Ehrt eure deutſchen Meiſter" gewürdigt hat. Mängel, die zwar in erſter Linie für die Unterhaltungsmuſik zutreffen, aber auch für die ernſte Kunſt in Anwendung kommen. Sind diejenigen „Komponiſten" von maßgeblichem Wert, die es irgend einem techniſchen Mitarbeiter überlaſſen, aus den vorgepfiffenen Melodien eine Operette auszuarbeiten, und die damit ſogar an führenden Bühnen „Welt"-Erfolge erringen? Oder diejenigen Bearbeiter, die bekannten Werken großer Meiſter die Begleitung entlehnen, die Melodien nach eigener Willkür umformen und auf dieſe ſchmähliche Weiſe als „Unterhaltungskomponiſten" bekannt werden — wie es tatſächlich vorkommt? Es gibt nachweislich Hunderte von „Komponiſten", die ihre Einfälle kaum zu Papier bringen können und ſich dennoch berufen fühlen, mit den „Meiſtern" in Wettbewerb zu treten, ohne den Anſprüchen eines „Lehrlings" genügen zu können.

Kein Zweifel, daß dieſe Schädlinge der Kunſt aus den kulturpolitiſchen Anforderungen der Gegenwart falſche Schlüſſe ziehen. Sie wollen zeitgemäß „einfach" denken und fühlen, wollen eine allgemeinverſtändliche muſikaliſche Sprache reden und merken gar nicht, daß ſie „Einfachheit" mit „Primitivität" verwechſeln. Es iſt wahr, die Größe einer Meiſterſchaft erweiſt ſich an der Einfachheit. Mozart war einfach, Verdi nicht minder, aber gerade dieſe Einfachheit ſteht nicht am Anfang, ſondern am Ende einer vieljährigen Entwicklung — ſoll ſich Einfachheit mit ſchöpferiſcher Eigenheit paaren. Einfachheit iſt ein Kennzeichen der Reife — andernfalls bleibt es nur Primitivität. Nicht anders, als wenn der ungeſchulte, ungelenke Angehörige eines unziviliſierten Volkes zum Pinſel greift, um ſeinen kindlich urwüchſigen Gedanken bildhaften Ausdruck zu geben. Haben wir nicht auf muſikaliſchem Gebiet die Schrecken der Primitivität genugſam geſpürt in den Tendenzen der Schönberg-Schule — etwa in den „Orcheſterſtücken" von Anton Webern u. a.? Über die falſch verſtandene „Einfachheit" der in den Konzertſaal kolportierten Schnadahüpfl und Jodler hinaus zur „Eigenheit" vorzudringen — das iſt ein kompoſitoriſches Entwicklungsziel, das zu erſtreben lohnt!

Weiterhin warnte Prof. Graener vor der Einſeitigkeit des Kunſtbetrachters, der nicht dazu neigen dürfe, alle geſchaffenen Werke beiſpielsweiſe vom Standpunkt Max Regers aus zu bewerten, auf den er vielleicht eingeſchworen ſei. Dieſe Mahnung iſt in voller Berechtigung an alle diejenigen gerichtet, die vielleicht ſelbſt nicht ſpüren, wieweit ſie ſich dem Verdacht ausſetzen, alle Kompoſitionen nur an dem Wert ihrer zum Vorbild erhobenen Favoriten zu meſſen.

Nicht minder wertvoll erſchien Graeners Hinweis auf die Bevorzugung ausländiſcher Werke auf dem deutſchen Bühnenſpielplan und die Schwierigkeit, Schöpfungen junger deutſcher Tonſetzer zu Repertoire-Opern zu machen. Hier iſt es ſeiner Meinung nach die Beharrlichkeit, die zum Ziel führt, etwa nach dem Vorbild von Clemens von Franckenſtein, deſſen Oper „Li-Tai-Pe" nicht allein im erſten, ſondern im zweiten, ja im dritten Spielplan ſtand — bis ganz München aufmerkſam wurde und das Verlangen der Bevölkerung nach dieſer beharrlich wiederholten Schöpfung zu ungeahnten Kaſſenerfolgen führte. Möge Prof. Graener dieſe wichtigen Hinweiſe nicht allein an die Anſchrift der Preſſe richten, ſondern an die der Theaterleiter, die es in erſter Hinſicht angeht!

Man ſieht: Dieſe erſte Ausſprache zwiſchen Künſtlern und Preſſe brachte eine Fülle der verſchiedenartigſten Anregungen, die einſchneidende Bedeutung haben. Möge ſich dieſe Behandlung brennendſter Fragen zum Segen des Kunſtlebens auswirken, das allen Beteiligten, Kunſtſchaffenden wie Kunſtbetrachtern in gleicher Liebe am Herzen liegt!

*

Die erſte Uraufführung der Volksoper

Franco Alfanos Neufaſſung der „Katjuſcha".

Die bewundernswert rührige „Volksoper" hat in den wenigen Jahren ihres Beſtehens die KdF-Mitglieder mit den ſchwierigſten Werken des deutſchen und ausländiſchen Spielplanes vertraut gemacht, ſo daß ſie es wagen durfte, nunmehr mit der Neuheit eines bei uns weniger bekannten Tonſetzers aufzuwarten. Franco Alfano iſt ein Zeitgenoſſe und Freund Puccinis und beſonders durch ſeine ſtilvolle Vollendung der „Turandot" bekannt geworden, an deren Abſchluß Puccini durch den Tod gehindert wurde. Als Opernkomponiſt iſt er in Italien gefeiert, ohne ſich bisher in Deutſchland durchgeſetzt zu haben. Dagegen tauchen ſeine Orcheſterwerke heute mehr denn je auf dem deutſchen Konzertprogramm auf.

Die Oper „Katjuſcha" erlebte in einer älteren Faſſung an der Komiſchen Oper Gregors 1905 in Berlin ihre Uraufführung und geriet ſeitdem völlig in Vergeſſenheit. Die Schuld hieran trugen dramatiſche und ſprachliche Mängel des Textbuches, die von Erich Orthmann und Hans Hartleb beſeitigt wurden, während der Komponiſt einzelne Teile neu inſtrumentierte und — im Vergleich mit dem mir vorliegenden, recht dürftigen Klavierauszug — auch eine harmoniſche Bereicherung namentlich der rezitativiſchen Partien anzuſtreben ſchien.

Von dem Geſichtspunkt der beſonders zuſammengeſetzten Volksopernkreiſe aus muß dieſe Tolſtoi-Oper ohne Frage inhaltlich ſtärkſte Wirkungen erzielen, denn ſie berührt in vier knappen, dramatiſch konzentrierten Bildern ein allgemein menſchliches Schickſal, das in gemildert veriſtiſchem Stil an die Textbuchtechnik Puccinis erinnert. Die Hauptrolle der Katjuſcha, die von der Mimi ebenſo wie von der Manon Charakterzüge entliehen haben könnte, prägt ſich in vier Lebensſtationen dem Hörer ein: In der erſten erwachenden Liebe des jungen Dorfmädchens zum Fürſten Dimitri, in der Verzweiflungsſzene der Verlaſſenen am eingeſchneiten Bahnhof, wo ſie vergeblich den Geliebten zu ſprechen ſucht — wer denkt hierbei nicht an die „Zollſchranke" der „Bohème"? — im Frauengefängnis, wo die unſchuldig Verurteilte die Liebesbeweiſe des Fürſten verſchmäht — und ſchließlich in Sibirien, wo ſie die Echtheit ihres Liebesempfindens gerade dadurch zu erkennen gibt, daß ſie ſich nicht mehr für würdig hält, dem Fürſten als Lebensgefährtin zu folgen. Aber der ſittlich Verkommenen, doch innerlich Geläuterten rufen die Oſterchöre ein „Auferſtehen" zu.

Die Muſik Alfanos hat nicht nur techniſch, ſondern auch melodiſch manche Anklänge an Puccini. Es iſt die gleiche thematiſche Moſaik-Arbeit, die gleiche Melodieführung mit den Uniſono-Geigen in überſchwänglicher Breite mit den Ruhepunkten der Höhe, die gleiche Harmonik mit Quinten- und Septimen-Sequenzen, die gleiche Ausdrucks-Charakteriſierung in minutiöſen Einzelheiten — und doch ſpürt man einen eigenen Geiſt, eine eigene Feder, die nicht in allem der Puccini-Linie folgt. Es iſt manche ſeeliſche Tiefe, manche auffallende harmoniſche Ausweichung eines anſpruchsvolleren muſikaliſchen Ohres, mancher gedankliche Ernſt, der dem deutſchen Weſen naheſteht und auf Alfanos deutſche Studienjahre hindeutet. Zwar liebt auch er die allzu theaterhafte, „knallende" Kontraſtwirkung Puccinis: Vor der „Zollſchranke" (Bohème) tiefe Liebe neben kleinlicher Eiferſüchtelei, hier vor der Bahnhofsſchranke Liebesſchmerz neben dem gröhlenden Chor betrunkener Bauern. Aber wenn Alfano ſeiner ſeeliſchen

Stimme Gehör gibt, packt er tief durch die Unmittelbarkeit ſeines echten Empfindens. So gibt es Koſtbarkeiten der Stimmungsmalerei beſonders in der Bahnhofsſzene mit der Schilderung des heranbrauſenden Zuges, mit dem muſikaliſch ſehr wertvollen Gebet Katjuſchas, mit dem Finale im Frauengefängnis, mit der äußerſt geſchickten Zeichnung der ſibiriſchen Öde in den wenigen Tönen des Vorſpiels und des Sträflingschors. Wohltuend berührt Alfanos feines Charakteriſierungsvermögen, wenn er die Hauptperſonen dadurch vor den Volkstypen heraushebt, daß er dieſen etwas vulgäre Weiſen der ruſſiſchen Volksmuſik in den Mund legt wie dem betrunkenen Bauern vor der Bahnhofsſchranke oder den Sträflingen im Schlußbild.

Genußreich war die muſikaliſche Ausführung, an der ſich wiederum das außerordentliche Können des KdF-Inſtitutes erprobte. Der Name „Volksoper" iſt unter Intendant Orthmanns ſachkundiger Leitung zu einem Ehrentitel geworden, und ſeine Bühne braucht keinen Vergleich mehr mit den führenden Opernhäuſern zu ſcheuen. Da iſt Emmy Stoll in der Titelrolle mit ihrer jugendlich warmen Stimme und einem ſtarken ſchauſpieleriſchen Talent, mitunter etwas zurückhaltend, aber glaubhaft in ihren inneren Verwandlungen. Dann der ſchöne Tenor des Franz Klarwein als Fürſt Dimitri, der ſich mit Leichtigkeit die Höhe erobert, im übrigen eine famoſe Bühnenerſcheinung. Neben dieſen hochbefähigten Sängern ſind die übrigen Mitwirkenden nur mit mehr oder weniger epiſodenhaften Rollen bedacht worden. Nicht eine Stimme darunter, die künſtleriſch aus dem Rahmen gefallen wäre: Margarete Krämer-Bergau, Eva Adamy, Elſa Hermann, Joachim Andreſen und viele andere.

Die Inſzenierung des Hans Hartleb im Verein mit den Bühnenbildern des Walter Kubbernuß war realiſtiſch in den grauenhaften Szenen des Gefängniſſes, im übrigen ſtilvoll in der Kennzeichnung des ruſſiſchen Milieus und reich an feſſelnden Einzelheiten. Immer wieder taucht vor dem Auge das Bahnhofsbild auf, das am ſtärkſten konzentrierteſte Wirkung auslöſte und durch den Trick des vorüberbrauſenden Zuges überraſchte. Einfach und groß war der Geiſt dieſer Inſzenierung, namentlich in dem Finale des vierten Bildes.

Den Chören gab Ernſt Senff treffliche muſikaliſche Formung, und über allen hielt Erich Orthmann am Pult ſeinen vielbewährten Stab, der dem rieſenhaften, mit modernſten Mitteln arbeitenden zuverläſſigen Orcheſter hochbefriedigende Wirkungen abgewann. Die Volksoper darf auf dieſen Erfolg ſtolz ſein.

Stilproben aus Alfanos „Katjuſcha".
(Klavierauszug im Verlag G. Ricordi, Leipzig.)

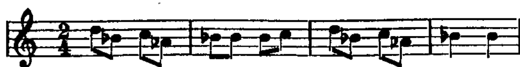
„Moſaik"-Motive als Leitgedanken der erſten Szene.

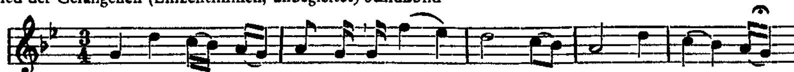
Vorſpiel
a) ff
b) p

Typiſche Septimen-Sequenz (1. Szene)
c)

Gebet
Gu-ter Hei-land, gib', daß er end-lich kom-me und all' mein Weh und grau-ſa-mes Schick-ſal hier nun ſeh'!




## Albert Lortzing: „Prinz Caramo".
### Erstaufführung des Deutschen Opernhauses.

Aus dem reichen Opernschaffen unseres volkstümlichen Komponisten Lortzing haben vor dem Urteil der Nachwelt nur wenige Werke bestehen können, in denen sich der künstlerische Charakter ihres Schöpfers am reinsten und unmittelbarsten ausgeprägt hat. Die Geschichte formt ein klares und eindeutiges Bild des Tonsetzers. Ihn lieben wir, wie er uns in seinem „Zar und Zimmermann", seiner „Undine", seinem „Waffenschmied" und „Wildschütz" entgegentritt, und jede neu erweckte unbekannte Oper aus seiner fleißigen Feder muß es sich gefallen lassen, mit den Gipfelpunkten seines Schaffens verglichen und an ihrem erprobten Wert gemessen zu werden.

Daß uns der „Prinz Caramo" etwas fremdartig anmutet trotz echtesten Lortzing-Stils, besagt nichts gegen den künstlerischen Gehalt. Im Gegenteil, die fast unbekannt gebliebene, vor rund hundert Jahren nur in Leipzig aufgeführte Oper verrät in dem erstaunlichen Reichtum musikalischer Formen den hohen Ehrgeiz des Tonsetzers, allzu leichten Singspielton zu meiden und sich auf die Ebene der großen Oper zu begeben, wobei die Technik der italienischen Buffo-Oper anklingt (sogar Koloraturarien treten auf und dienen als musikalisches Charaktermerkmal der Tochter des Marquis, Diana). Ist es auch nicht der Lortzing, den wir in seinen Hauptwerken kennen und lieben gelernt haben, so gewinnt der Komponist des „Prinz Caramo" unsere lebhafteste Sympathie durch die Vielseitigkeit des musikalischen Ausdrucks, der die Elemente der Oper ebenso wie die des Singspiels umfaßt. Allein an musikalischer Quantität ist diese Schöpfung allen übrigen Werken Lortzings überlegen.

Georg Richard Kruse, der namhafte Lortzing-Forscher, ist der Wiederentdecker und Erneuerer dieser Oper, die unter dem Namen „Caramo oder das Fischerstechen" im Lebenswerk Lortzings an dritter Stelle steht und nach dem „Zar und Zimmermann" entstanden ist. In der jetzigen, logisch entwickelten Textfassung wird das Schicksal eines leichtsinnigen und zu vorübergehender Haft verurteilten Prinzen erzählt, der mit einem Fischer die Kleidung tauscht, um der lästigen Beaufsichtigung durch den Marquis von Farambolo zu entgehen. Der vermeintliche Fischer verliebt sich in die Tochter des Marquis, der falsche Prinz wird von seiner Braut, einem Fischermädchen erkannt, und schließlich gibt es nach mancherlei lustigem Hin und Her zwei glückliche Paare.

Ist auch der Humor Lortzings etwas zurückhaltend, so bricht das ihn kennzeichnende echte Gemüt in vielen Liedsätzen, in „Fischer-Liedern" (darunter sogar der von Schubert vertonte Text: „Du schönes Fischermädchen, treibe den Kahn ans Land") und in der gefälligen Weise der Braut durch, der nach bekanntem Vorbild Worte wie „Als ich noch ein kleines Mädchen" mit dem Kehrreim „Ja, das waren schöne Stunden" in den Mund gelegt werden. Die Musik mit ihren großen Ensemble- und Chorsätzen (Höhepunkt Finale II: Quintett mit Chor) enthält erstaunlich viele Anklänge an spätere Schöpfungen Lortzings, man glaubt Mozart und Beethoven ebenso auftauchen zu sehen wie Wagners „Einzug der Gäste", obgleich der „Tannhäuser" wesentlich später entstanden ist. Diese Musik zu „Prinz Caramo" ist ein eigenartiges buntes Gebilde — aber doch in jeder Beziehung ein Produkt Lortzingscher Muse.

Das Deutſche Opernhaus bereitete dem Werk in der Inſzenierung von Hans Batteux und mit der Bühnenausſtattung Benno v. Arents eine ſzeniſche Erneuerung, die an Prachtentfaltung ihresgleichen ſucht. Auf der in faſt ſtändiger Bewegung befindlichen Schiebebühne rollen Prunkgemächer, Parklandſchaften in märchenhafter Aufmachung mit leuchtenden Waſſerſpielen vorüber, daß man faſt geblendet und berauſcht dieſe Genüſſe entgegennimmt. Zwiſchendurch erfreut man ſich an der munteren Laune der Regie, die zu einem urkomiſch ſteifen, karikierten Verwandten-Chor einen Ahnenſpuk vorzaubert und die Ölgemälde des Ahnenſaales lebendig werden läßt. Den Höhepunkt aber bietet das Finale mit ſeinem großangelegten Volksfeſt. In Prunkwagen erſcheinen Neptun und die Nixen, mythologiſche Geſtalten von Fortuna und Thetis bis zu Bacchus, wobei Rudolf Kölling in ſeiner Choreographie neben künſtleriſcher Originalität einen erfriſchenden Humor entwickelt. Und zum Schluß folgt das berühmte „Fiſcherſtechen" mit mehreren Booten in prachtvoller perſpektiviſcher Wirkung, wobei die Fiſcher regelrecht ins Waſſer fallen und pudelnaß an Land kommen. Batteux verwandelt die Oper in ein Schauſtück, das dem Deutſchen Opernhaus Ehre macht und eine Sehenswürdigkeit darſtellt. Daß auch bei anderer Gelegenheit die Reize des Tanzes ausgelöſt werden mit dem geſamten Soliſtenenſemble wie Hedi und Margot Höpfner, Rolf Arco, Daiſy Spieß, Lisl Spalinger u. a., ſei nicht vergeſſen. Welche Bühne kann ſich eines derartigen Ausſtattungsreichtums rühmen?

Die muſikaliſche Darſtellung führte das vielbewährte Luſtſpiel-Enſemble ins Treffen: Da war der unverwüſtliche, urkomiſche Eduard Kandl als übertrieben adelsſtolzer Marquis, als ſeine Tochter wirkte Margret Pfahl durch ihre ſelbſtverſtändliche Anmut, Hans Wocke mit ſeinem bemerkenswert reifen, vollblütig klingenden Organ verkörperte den Prinzen, Willi Wörle fand ſich befriedigend mit der Rolle des Fiſchers ab. Seine Braut ſpielte Lore Hoffmann, deren friſche, liebliche Stimme immer wieder gern gehört wird. Reinhard Dörr und Wilhelm Spering vervollſtändigten die Liſte der Mitwirkenden. Walter Lutze gab dem Werk die muſikaliſche Abrundung als gewiſſenhafter, befähigter Stabführer an der Spitze des trefflichen Opernorcheſters. Die Chöre Hermann Lüddeckes ließen nichts zu wünſchen übrig.

Wagner-Parallelen in „Prinz Caramo".

Tannhäuſer (1845) Freu - dig be - grüßen Dich teu - re Hal - le
Caramo (1839) Ach, wie die U-ni - form Sieh' dort den Früh - ling

Aus dem Programmheft des Deutſchen Opernhauſes.

### Neuinſzenierung der Berliner Staatsoper: „Boris Godunoff".

Wenn auch heute feſtſtehen darf, daß Rimſky-Korſſakoffs Bearbeitung der Oper „Boris Godunoff" manche Charakterzüge des Komponiſten verſchleiert hat, ſo bleibt das Werk in der heute üblichen Bühnenfaſſung eine eindrucksvolle Leiſtungsprobe unſerer führenden Theater, und die Neuinſzenierung Wolf Völkers in der Staatsoper verlebendigte das epiſodenhafte Geſchehen der Handlung durch einprägſame, kunſtvolle Bildhaftigkeit der Darſtellung voll laſtender Schwere und düſterem Prunk. Eine in jeder Beziehung naturhafte und ſtilechte Auffaſſung in der Vielheit der prächtigen Koſtüme, der Einheitlichkeit der Maſſenbewegung mit beſonderen Höhepunkten der Ausſtattung (Alfred und Ulrich Roller) in der überwältigend glanzvollen Krönungsſzene und in der Großartigkeit der Parkſzene. In allen Einzelheiten iſt dieſe Neuinſzenierung von hohen, echt künſtleriſchen Geſichtspunkten getragen in liebevoller Ausmalung ſelbſt der Nebenſächlichkeiten. In der Titelrolle gebührt Ludwig Hofmann als dem unglücklichen Zaren in Wahrheit die Krone. Sein Spiel namentlich in der naturaliſtiſchen Wahnſinnsſzene atmet erſchütternde Menſchlichkeit, ſeine füllige, markige Stimme von kaum vergleichbarem Format kennzeichnet den reifen Künſtler. Sein Gegenſpieler, der ſehr vervollkommnete Vaſſo Argyris, Gertrud Rünger mit ihrem vollerblühten Organ, des weiteren Elſe Tegetthoff, Carla Spletter, Fritz Wolff, Karl Auguſt Neumann, V. Roggen, Helgers, Witting, Hüſch, Fuchs u. a. vereinten ſich in charakteriſtiſchen Masken zu einem muſikaliſch hochwertigen Enſemble, das zu Karl Elmendorffs ſtilkundiger, klarer und geſchloſſener Stabführung begeiſterten Dank der Hörerſchaft verdiente.

# Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Als ernster Nachhall weltgeschichtlicher Ereignisse erschien der die Reihe der winterlichen Gürzenichkonzerte eröffnende Abend, in dessen Verlaufe GMD Eugen Papst das Schicksalslied und die Altrhapsodie von Brahms als Umrahmung der Max Regerschen Altarie „An die Hoffnung" wie zugleich als Gegenstück zur Brucknerschen Siebten mit Emmi Leisner-Berlin als ausdrucksstarker Solistin in ausgefeilter Wiedergabe erklingen ließ. Vor allem Regers tiefempfundenes, hier in Köln noch nicht gehörtes Werk, hinterließ den tiefsten Eindruck. Der Chor der Konzertgesellschaft wetteiferte mit dem neuerlich um 16 Mann verstärkten Städtischen Orchester, und so fand das Konzert mit Recht ein zahlreiches und dankbares Auditorium. Die Westdeutsche Konzertdirektion beging ihr 25jähriges Bestehen mit dem ersten ihrer, immer wieder zahlreich besuchten Meisterkonzerte, in dessen Verlaufe Tiana Lemnitz von der Berliner Staatsoper in Arien von Weber, Wagner und Bizet eine hohe Gesangs- und Vortragskultur bewies, während Walter Ludwig vom Deutschen Opernhaus Charlottenburg sich als der stimmvollendete Tenor in Gesängen der gleichen Meister zeigte. GMD Rudolf Schulz-Dornburg vom Reichssender Köln waltete als umsichtiger Begleiter mit dem Orchester und als temperamentvoller Ausdeuter bekannterer Orchesterwerke. Mit dem jungen Italiener Ruggiero Ricci bot er das D-dur Violinkonzert Tschaikowskys in brillanter Form. Im zweiten dieser Konzerte trug Alfred Cortot charaktervoll Schumann und Chopin vor und war dem Pariser Cellisten Pierre Fournier zu Debussys spritziger Sonate wie Beethovens tiefinnerlichem Werk 69 ein einfühlender Partner. Eine Feier veranstaltete auch das Kölner Opernhaus und zwar aus Anlaß der Vollendung des Umbaues seines Bühnen- und Zuschauerraumes, die beide gleich modern und stilvoll umgestaltet wurden. Der Oberbürgermeister der Hansestadt, Dr. Schmidt begrüßte u. a. den Reichsminister Dorpmüller als Gast, dazu den Gauleiter Grohé und dankte den Künstlern wie den Arbeitern für ihr Werk. Wagners „Rheingold" unter GMD Fritz Zaun nach der Spielleitung des Generalintendanten Alexander Spring in getreu Bayreuther Art füllte den festlichen Abend aus, der durch eine vom Propagandaministerium angeregte „Feierliche Musik" des jungen Kapellmeisters Eugen Bodart schwungvoll eingeleitet wurde. Lebhaft setzte gleich zu Beginn der Winterspielzeit das kammermusikalische Geschehen ein. So verabschiedete sich der nach Trier berufene einstige Lehrer der Musikschule Hermann Schröder mit seinem Kammerorchester durch einen Abend, der Bachs Konzert für Geige und Oboe, Mozarts D-dur Violinkonzert, seine Sinfonie in A-dur und Händels D-dur Concerto grosso in beschwingter musikantischer Weise brachte und dem, als Lehrer an die Breslauer Landesmusikschule geholten Rudi Hauck Gelegenheit gab, sein tüchtiges, von unserem Lehrer Zitzmann geschultes Können zu zeigen. Im althistorischen Hansasaal des Kölner Rathauses begann ein, von der Stadt angeregter Zyklus von Kammerkonzerten. Das Kunkel-Quartett trug neben Beethovens Septett (wozu Solobläser des Städtischen Orchesters als Mitwirkende hinzugezogen worden waren) das selten zu hörende Quartett D-dur von Cesar Franck vor, dessen dämonisches Scherzo sich dicht neben Brahmsens geniale „Gespensterscherzi" reiht. Die Wiedergabe war mustergültig. Das Priska-Quartett begann seine alljährliche Konzertreihe mit einem Abend, der Haydn, Mozart und Beethoven zu Worte kommen ließ und lebhaften Nachhall fand. Auch die städtischen Konzerte junger Künstler haben wieder begonnen und stellten den Münsterer Geiger Perl in Regers Suite op. 103 und Bruchs Konzert sowie den Kölner hochbegabten Pianisten Erwin Bischoff mit Meßners Fuge, Liszts Sonetten und als Begleiter der hiesigen Sängerin Edith Hartmann heraus, die Gesänge von Zelter und Schubert, Brahms stimmungsvoll ausdeutete. Auch die Samstagkonzerte der Hochschule eröffneten den Reigen ihrer Winterserie und zwar mit der Erstaufführung eindrucksvoller Lieder des neuen Theorielehrers Dr. Paul Greeff, die Anni Händiges mit dem Komponisten am Klavier zu Dank sang, weiter mit Sonaten von Beethoven und Brahms für Geige bzw. Klarinette mit Prof. Beerwald und Kammermusiker Gloger als hervorragenden Solisten, Dir. Hasse und Prof. Streiffeler als anpassungsvollen Begleitern. Der Bachverein vermittelte die Bekanntschaft mit der von

seinem Dirigenten Erich Kraack mit den Mitteln des Bachschen Orchesters instrumentierten und von K. H. Pillney ergänzten „Kunst der Fuge", die in dieser Form stärker nachwirkte als in dem ebenfalls vorgetragenen Abschlusse durch den Bach-Choral „Vor deinen Thron", die allzu romantischen Einschlag besitzt. Das Wiesbadener collegium musicum unter Edmund Wens brachte u. a. Telemanns Tafelmusik, eine Cembalo-Flötensonate Chr. Bachs und das f-moll Konzert A. Scarlattis zum stilgerechten Erklingen. — Auch das chorische Musikleben begann verheißungsvoll: wieder bot die Hansestadt Köln eine Neueinrichtung und zwar eine Chorfeierstunde am Dom, wo unter MD Heinrich Brach Kölner Männergesangvereine Werke von Silcher bis Trunk klangschön zu Gehör kommen ließen.

Die rheinischen Reichseisenbahner sangen im Gürzenich unter MD Wolfgarten Chöre von Lißmann, Unger, Stürmer, Clemens und Trunk sowie Felix Raabe mit vorbildlicher Disziplin, teilweise unterstützt vom Musikkorps des Bahnschutzes Köln.

Sehr lebhaft war die musikalische Tätigkeit des Reichssenders Köln in der Zeitspanne vor dem Beginne des städtischen Konzertlebens. So ließ GMD Schulz-Dornburg Mozarts „Idomeneo" in einer eigenen Funkbearbeitung erklingen, gekürzt auf zwei Akte und dadurch zu schönster Wirksamkeit gebracht. Die „Messe des Lebens" von Delius hörte man im Rahmen einer Sendereihe, welche aus England Musik Purcells, Germans Ouvertüre „Richard III." und die London-Suite von Coates übertrug, Werke, denen sich diese Chorschöpfung des in England geborenen Deutschen als klangliche Finesse würdig anreihte. Griegs Chorwerk „Olaf Trygvason" kam unter MD Adams ausgezeichneter Leitung zur besten Wiedergabe. Unter dem Titel „Deutsche Orchestermusik" bot Schulz-Dornburg Davids a-moll Sinfonie mit seiner aus einem Urthema gestalteten, breiten Anlage und neubarocken Tonsprache, dazu die Grenzlandkantate des Sudetendeutschen Hans Holenia, weiter unter dem Motto „Das Violinkonzert" die altklassischen Meisterwerke Vivaldis und Torellis in a- und d-moll, von Herbert Anrath glänzend interpretiert, und italienische Musik gab es, mit Karl Delseit als famosen Pianisten von Pick-Mangiagalli, Lualdi, Wolff-Ferrari unter O. J. Kühns sicherer kapellmeisterlicher Leitung. Lieder von Hugo Rasch erklangen in der Folge „Kleines Konzert", stimmungsechte Schöpfungen nach Wilhelm Busch, desgleichen solche von Robert Bückmann neuromantischer Richtung. Die Reihe „Schatzkästlein" ließ heitere Mozartsche Werke erklingen; Kontretänze (Kunkelquartett), ebenso wie in einem der Nachmittagskonzerte wertvolle Unterhaltungsmusik, Variationen von Adolf Spies und eine Suite des jungen Dr. Klefisch zur besten Wirkung kamen. Als Auftakt der Winterarbeit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erlebte man den 1. Abend einer Reihe „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie" unter GMD Schulz-Dornburg in der vollbesetzten Messehalle. Lieder deutscher Vergangenheit wie der Sommerkanon, das Hildebrandslied, das Schloß in Österreich, Elslein usw. gipfelten in dem gemeinsam gesungenen „Innsbruck, ich muß dich lassen". Und Bachsche Suitensätze sowie das dreichörige Concerto grosso von Händel umrahmten das „Don Juan"-Ballett von Gluck, das, von der Güntherschen Tanzgruppe aus München mimisch vollendet dargestellt, lebhafte Begeisterung auslöste. Die Rundfunkspielschar des BDM und der HJ sowie der neugeschaffene Singkreis der NS-Gemeinschaft wetteiferten in hingebender Einsatzfreude. Hier ist ein zukunftweisender Weg der musikalischen Volkserziehung gefunden.

# Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

## Konzertbeginn.

Feierliches Orgelspiel zum Gedenken an die Friedenstat von München leitete das erste Gewandhauskonzert am 6. Oktober ein, und diese eindrucksvolle Improvisation von Günther Ramin über die Choräle „Aus tiefer Not" und „Nun danket alle Gott" brachte sinnvoll zum Bewußtsein, daß Entfaltung und Pflege der deutschen Musik nunmehr in einem großen und mächtigen Staat vor sich gehen, der alle Stämme umschließt, die zu dem gewaltigen Erbe der deutschen Musik Wesentliches beigetragen haben.

So erhielt auch die Tatſache ihre beſondere Hintergründigkeit, daß ein Werk Johann Sebaſtian Bachs an der Spitze der Werkfolge ſtand; ein Werk jenes Komponiſten alſo, der gerade zu Leipzig in beſonders enger Verbindung ſteht. Die lebendige und eindringliche Wiedergabe, die Hermann A b e n d r o t h der dritten Orcheſterſuite angedeihen ließ, erfaßte dieſe Schöpfung ebenſo ſicher in ihrer ſtrahlenden Feſtlichkeit, ihrer rhythmiſchen Bewegtheit wie in ihrer Innerlichkeit. Erfreulicherweiſe wird — auf Anregung des Städtiſchen Kulturamtes — der einmalige Vorgang dieſes Jahres zum feſten Brauch für die Zukunft erhoben: Jede Gewandhausſpielzeit wird auch in den kommenden Jahren mit einem Werk Johann Sebaſtian Bachs begonnen — ein Brauch, über deſſen ſinnvolle Notwendigkeit ja weiter keine Worte zu verlieren ſind. Eine wundervoll ausgewogene Wiedergabe von Beethovens Paſtoralſinfonie bildete den zweiten Teil dieſes erſten Konzertes, deſſen Soliſtin Emmy L e i s n e r war. Die Freude an ihrer ſchönen Stimme wurde allerdings weſentlich getrübt durch das geſchmacklos-ſtilwidrige „Arrangement“ der Orcheſterbegleitung einiger Händel-Arien und durch die Transpoſition von Beethovens „Ah perfido“-Szene, die durch dieſe Verlegung der Tonhöhe viel zu viel verliert, als daß ſie ſich künſtleriſch rechtfertigen ließe!

Der Muſikfreund wie der muſikaliſche Fachmann geht mit hohen Erwartungen in die neue Gewandhausſpielzeit; verſpricht doch der Geſamtplan eine beträchtliche Zahl Werke des neueren und zeitgenöſſiſchen Schaffens, nicht nur aus der deutſchen Muſik, ſondern aus der europäiſchen Muſik überhaupt. Man kann es nur begrüßen, daß das Gewandhaus nach dem ſchönen Anlauf in der letzten Spielzeit jene Linie entſchieden weiterverfolgt, die auf eine angemeſſene Pflege kennenswerter Werke auch aus außerdeutſchen Muſikkulturen abzielt. Und gleich das erſte Werk dieſer Art, das im zweiten Konzert zu Gehör kam, die Dritte Sinfonie g-moll von Albert R o u ſ ſ e l, bedeutete eine Rechtfertigung dieſes Verfahrens in vollem Umfang. Man kann es ſehr wohl verſtehen und auch begründen, daß die Werke dieſes Franzoſen ſteigende Beachtung in Deutſchland finden; denn vor dieſer Sinfonie freuen wir uns nicht nur über eine typiſch franzöſiſche Eigenart wie die wunderbar farbige Inſtrumentation; in dieſer Sinfonie ſpricht uns vieles als dem deutſchen Muſikempfinden geradezu verwandt an. Schon daß Rouſſel — im Gegenſatz zu Debuſſy und Ravel — ſich ſo eingehend um die Sinfonie, alſo eine vor allem d e u t ſ ch e Form der muſikaliſchen Ausſage, bemühte, bringt ihn uns ſehr nahe; noch mehr jedoch feſſelt uns die Vollendung, mit der Rouſſel die Großform der Sinfonie handhabt. Der „lange Atem“, den die ſinfoniſche Form erfordert, iſt hier durchaus vorhanden; am ſinnfälligſten äußert er ſich in jener „übergreifenden“ Form thematiſcher Geſtaltung, die den kraftvollen Höhepunkt des erſten Satzes im letzten Satz als lyriſchen Teil wiederkehren läßt; alſo eine — ſehr perſönlich — angewandte Art der ſinfoniſchen Architektonik, wie ſie in der deutſchen Muſik vor allem Bruckner ausgebildet hat. Daß ſtichhaltige Themen vorhanden ſind, daß ihre Tragfähigkeit für den Geſamtverlauf ſicher abgeſchätzt iſt: dies iſt bei dieſer Meiſterſchaft der ſinfoniſchen Geſtaltung ſelbſtverſtändlich. Dazu eine geſunde Härte der Linienführung und der Harmonik, ſchließlich eine Urwüchſigkeit des Rhythmus, die unmittelbar mitreißt. Das Scherzo iſt eigentlich weniger von franzöſiſchem „Eſprit“ als vielmehr von einem rhythmiſchen Ausdruckswert getragen, den wir, wenn dieſe Sinfonie ein Deutſcher geſchrieben hätte, als „bajuvariſch“ bezeichnen würden; das gilt in noch höherem Grade von dem maſſigen Stampfthema des letzten Satzes. Kurzum: In dieſer Sinfonie und in ihrem Schöpfer kommt offenbar jene Seite des Franzoſentums zur Geltung, die ſich weniger „romaniſch“ orientiert als vielmehr auf die gemeinſame Wurzel des deutſchen und franzöſiſchen Volkstums beſinnt: auf die Grundlage des Karolingerreiches, alſo auf die germaniſche — nordraſſiſche Ebene. Das geſchieht ſicher unbewußt, aber es iſt Tatſache. Die beiden Völker haben ſich in langen Jahrhunderten auch kulturell ſehr auseinanderentwickelt, aber ab und zu — wenn auch ſehr ſelten — kommt dieſe verborgene Gemeinſamkeit doch auch bei den Franzoſen wieder einmal zum Durchbruch. Das war im Mittelalter etwa bei der uns ſo anheimelnd anmutenden Kathedrale von Laon der Fall, und bei Rouſſel wird dieſe Annahme, die germaniſch-nordraſſiſche Grundlage werde wirkſam, ja zwanglos durch Rouſſels Leben ſelbſt geſtützt; denn es iſt doch ſicher nicht gerade zufällig, daß dieſer Komponiſt erſt über den Umweg des „wikingerhaften“ Berufes eines Marineoffiziers zur Muſik kam. Dabei bleibt Rouſſel durchaus Franzoſe; ſo wie er iſt, läßt er ſich in der

deutſchen Muſik nicht denken. Aber daß nach ſo langen Jahrhunderten des Auseinanderlebens ein Franzoſe auch wieder einmal den gemeinſamen Urſprung von Franzoſentum und Deutſchtum in Erinnerung bringt: Das bietet vielleicht doch die Veranlaſſung, dieſen Gemeinſamkeiten etwas mehr Aufmerkſamkeit zu ſchenken als bisher und nicht immer nur das Trennende hervorzukehren.

Hermann Abendroth und das virtuos ſpielende Gewandhausorcheſter brachten die urwüchſige Seite dieſer Muſik vor allem zur Geltung, und ſo wurde auch durch die Wiedergabe die Gemeinſamkeit, die wir mit dieſer Muſik haben, beſonders unterſtrichen. Soliſtin des Abends war Elly Ney, die der ſpieleriſchen Gelöſtheit von Mozarts C-dur-Konzert ebenſo beizukommen wußte wie dem virtuoſen Pomp von Liſzts Es-dur-Konzert.

Ein weiteres, hier lange nicht gehörtes Meiſterwerk der franzöſiſchen Muſik, Claude Debuſſys Streichquartett in g-moll, brachte das Genzel-Quartett in einem eigenen Konzert zu einer ſehr gelungenen Wiedergabe. Man merkte es dem Spiel dieſer Vereinigung ohne weiteres an, daß ſie eindringlich an der Kultur ihres Zuſammenſpiels gearbeitet hat, was vor allem bei Debuſſy auch das entſprechend erfreuliche Ergebnis zeitigte. Bei Regers fis-moll-Quartett wäre lediglich eine noch feiner ausgearbeitete Dynamik zu wünſchen geweſen. Doch iſt, im ganzen geſehen, dieſe Vereinigung wieder als künſtleriſch ernſtzunehmendes Glied des Leipziger Muſiklebens zu betrachten.

Auch die Konzertreihe der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude", die in Verbindung mit dem Reichsſender Leipzig im Gewandhaus durchgeführt wird, nahm einen verheißungsvollen Anfang. GMD Hans Weisbach hatte hier eine Werkfolge aufgeſtellt, die Inſtrumentales und Vokales geſchickt und abwechſlungsreich miſchte: Nach Webers „Oberon"-Ouvertüre ſang Walter Ludwig Lieder von Brahms, worauf ſich Helmut Radelow und Alfred Patzak mit dem Vortrag von Brahms' Doppelkonzert als treffliche Soliſten bewährten. Die hohen ſtimmlichen Qualitäten Walter Ludwigs konnten ſich nochmals an zwei Arien aus Mozarts „Don Giovanni" entfalten, und ſchließlich bildete eine mitreißende Wiedergabe von Beethovens Siebenter Sinfonie den Höhepunkt des Abends. Alle dieſe Werke ſprechen irgendwie das Muſikempfinden auch jener Hörer an, die als „Neulinge" der Konzertmuſik großen Stils gegenübertreten, und die Berückſichtigung dieſer Tatſache iſt für dieſe Konzerte nun einmal unbedingtes Erfordernis. Man kann nur wünſchen, daß dies bei der Werkwahl dieſer Konzerte auch weiterhin berückſichtigt wird. Beſonders erwähnt muß einmal die drucktechniſch und ausſtattungsmäßig gelungene Anlage der Vortragsfolge werden, die in einer ſehr einprägſamen Form und unter Verzicht auf alles Nur-Fachliche dem Beſucher das nahebringt, was er unbedingt wiſſen muß.

Das deutſche Muſikſchaffen der Gegenwart war im Berichtsabſchnitt vor allem durch zwei Solokantaten von Hans Chemin-Petit vertreten: Die Kantate „Von der Eitelkeit der Welt" nach Andreas Gryphius für Bariton und Kammerorcheſter ſowie die während der Düſſeldorfer Reichsmuſiktage bekannt gewordene Kammerkantate „An die Liebe" nach Worten des „Kanzlers" um 1300 für Sopran und kleines Orcheſter. Der „Richard Wagner-Verband deutſcher Frauen, Ortsverband Leipzig" ſetzte ſich dankenswerterweiſe für dieſe beiden Werke und damit für den bisher in Leipzig noch nicht gehörten Komponiſten ein. Es war ſehr aufſchlußreich, beide Kantaten einmal an einem Abend zu hören; erwieſen ſich doch beide, ſo ſicher eine jede ihren jeweiligen Textvorwurf erfaßt, von den gleichen, für dieſen Komponiſten charakteriſtiſchen Grundkräften getragen: einer weitbogigen, polyphon bedingten Architektonik und einer ſtark ausgeprägten Klangfreudigkeit, die ſich jedoch beide zu einer bruchloſen und deshalb auch überzeugenden Ganzheit finden. In der Bariton-Kantate iſt eine Paſſacaglia das formale Hauptbindemittel, während die Sopran-Kantate Kanon und Fuge dem klaſſiſchen Rondo-Typus einfügt. Der Klang der Soloſtimmen und das farbig behandelte Kammerorcheſter durchdringen das polyphone Gefüge aber derart, daß der lebendige Klang geradezu vordergründig wird, ohne jedoch — und dies bezeugt nun wieder die zuchtvolle Haltung des Komponiſten — etwa zu einer leeren Klangfaſſade auszuarten. Die Bariton-Kantate bewältigte Philipp Göpelt ſehr beachtlich, und für die Sopran-Kantate ſetzte Margarethe von Winterfeld die Leuchtkraft ihrer prachtvollen Stimme ein. Das Kammerorcheſter leitete der

Komponist selbst. Zu Beginn des Abends spielte das Berliner Bentz-Quartett Bruckners Streichquintett, und die grundmusikalische Art, mit der diese Vereinigung sich mit dieser ja keineswegs einfachen Aufgabe abfand, nötigte allerhand Hochachtung ab.

Ein Kammermusikabend im „Haus der Kultur", dem „Gohliser Schlößchen", ehrte den verdienten Leipziger Pianisten und Klavierpädagogen Fritz von Bose anläßlich seines fünfzigjährigen Künstlerjubiläums. Nicht unerwähnt bleibe auch die Klangkultur, die der Chor der Andreaskirche in einem Konzert unter der Leitung von Georg Winkler entwickelte.

Die Arbeit der Städtischen Oper, die bisher mit einem „Neuen Ballettabend" sowie einer Neugestaltung von Mozarts „Don Juan" zur neuen Spielzeit beitrug, bleibe einem Sammelbericht im Dezemberheft vorbehalten.

# Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Kaum stimmen sich die Instrumente, schmeidigen sich die Kehlen zum bevorstehenden Konzertwinter, so tritt auch die „Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft" auf den Plan. Das scheint nur natürlich, denn man kann sich in der Tat das Münchener Kulturleben ohne die anregende und vielseitige Tätigkeit dieser Vereinigung nicht mehr vorstellen. Sie erfüllt im Münchener Musikbetrieb etwa jene Rolle, die auf dem Gebiet des Schauspiels den Münchener Kammerspielen zufällt: wo ihr sie packt, da wird es interessant. Das gilt vor allem auch für die Zusammenstellung der Vortragsfolgen und deren zyklische Aufreihung am Leitfaden entwicklungsgeschichtlicher und ideeller Zusammenhänge. Da es sich zumeist um einen kleineren, jedoch der Sache hingebungsvoll zugetanen Kreis handelt, wird das Vorbild der wirklichen, jeden Hörer lebendig erfassenden „Arbeitsgemeinschaft" in der Tat erreicht. Diesmal lernte man zunächst auf Vermittlung der „Arbeitsgemeinschaft" die Kantorei der staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin unter ihrem Leiter Kurt Thomas kennen. München selbst kann sich einer hervorragenden Pflege der A-cappella-Kunst rühmen; man legt demgemäß hier keine geringen Maßstäbe an Darbietungen dieser Art. Doch mußte bei den Berliner Gästen auch ein verwöhntes Ohr auf seine Kosten kommen. Die Reinheit der Intonation, die Fähigkeit zu erlesener klanglicher Durchschattierung, rhythmische Disziplin, die hohe Kraft der Vergeistigung des Vortrags — all diese nicht alltäglichen Tugenden erregten dankbare Bewunderung, die dem Chor wie seinem Dirigenten gezollt wurde. Man hörte Liedgut des 16. und 17. Jahrhunderts und von diesem in einem tieferen Sinne mütterlich umschlossen moderne Vertonungen von Kurt Thomas, darunter fünf hochbedeutende Chöre nach Worten von Rudolf Paulsen, deren geballte Gedanklichkeit gewiß eine harte Kompositionsnuß zu knacken gibt, sowie eine reizende Zusammenstimmung von „Tierliedern" der Komponisten K. Thomas, Fritz von Bloh und Fritz Büchtger, des verdienstvollen Spiritus' rector der „Arbeitsgemeinschaft". Ein zweiter Abend, von Udo Dammert zusammengestellt, vereinte „Musik der jungen Generation". Im Zeichen der Pietät gegen die alten kammermusikalischen Formen begann die Violinsonate des Italieners Adone Zecchi mit dem Herzpunkt eines innig empfundenen, wechselgesprächigen langsamen Satzes. Ungemein erfrischend in seiner unbefangenen Musizierfreudigkeit, die sich indes keineswegs über die unerläßlichen Fundamente gründlichen Handwerks hinwegschwindelt, das „Concertino in modo antico" für zwei Geigen, Violoncello und Klavier des Jugoslawen Boris Papandopulo, ein klangvoller Name, der wirklich Musik in sich schließt! Jenö von Takacs, ein junger Ungar, gab sich in seinen „Bagatellen" mehr von der weltmännischen Seite, indessen die „Kroatischen Bauernlieder" durch den Voll- und Goldgehalt ihres blühenden folkloristischen Melos bezaubern. Der Schweizer Heinrich Sutermeister beschloß den Abend mit einem Konzertstück für Violine und Klavier, in dem er sich als die eigenwilligste und vielleicht problemfreudigste unter den vier Begabungen zu erkennen gab. Berufen zu derartigen Aufgaben, die feinnerviges Einfühlen erheischen, der Pianist Udo Dammert sowie die Geigerin Elisabeth Bischoff, beide unermüdlich in der Erschließung neuer Werte. Weitere verdienstvolle Vermittler der Erstaufführungen waren die Geiger Bernhard Walter und Gott-

fried Röckenschuß, der Cellist Karl Zimmerer sowie der Bariton Ernst C. Haase, ein Sänger von auch vortraglich bedeutenden Graden.

Die guten Beispiele soll man, damit sie nachwirken, bereits schon bei Beginn der Konzertsaison aufstellen. Das gilt neben der bereits gewürdigten „Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft" auch vom Streichquartett der Münchener Staatsoper (Hans König, Karl Rittner, Philipp Haaß, Oswald Uhl), das gleich mit drei Uraufführungen Münchener Komponisten aufwartete! Wer Erfahrung davon besitzt, wie verhältnismäßig spröde sich die meisten Quartettvereinigungen neuen Komponisten und deren Schöpfungen gegenüber verhalten, wird das Ausnahmeartige und Wagemutige so löblichen Tuns nach Gebühr zu schätzen wissen! Hans Sachßes Streichquartett op. 61 in fis-moll, prägnant durchgeformt in seinen einzelnen klarlinigen Sätzen, hat uns inhaltlich viel zu sagen, jedoch kein Wort zu viel. Männliche, hohe Reife entleuchtet dem Werke. Bei aller Frische des romantisch angehauchten Musizierens in den bewegten Sätzen offenbaren sich die eigentlichen Tiefen des Quartetts in den getragenen Teilen. Insbesondere hat Sachße ein Adagio geschrieben, das als Ausdruck spezifischer deutscher Empfindungstiefe, ausgeströmt in breitströmendem Gesang, seinen Rang behaupten wird. Ich habe in den letzten Monaten kaum ein edelgeformteres, wärmer ansprechendes Stück gehört! Albert Hösl, von dem erstmals das Streichquartett F-dur, op. 14 zu hören war, bevorzugt in seinem Themen- und Formaufbau weiträumigere Anlage. Ein gewisser barocker Formentrieb und eine diesem verschwisterte Klangphantasie, die hin und wieder zu orchestralen Wirkungen hinträumt, dünkt mich für diesen Komponisten bezeichnend. Im Gegensatz zu den Themen von Sachße gefallen sich jene von Hösl in weiten Intervallsprüngen, in welchen bereits das eröffnende des ersten Satzes, keck nach Richard Strauß gebildet, einherstolziert. Doch keine voreiligen Abhängigkeitsschlüsse! Denn im weiteren Ablauf des Quartetts wird offenbar, daß der Komponist auf der Suche nach einem eigenen Ausdrucksstil weitgehend durch das Erlebnis Max Regers geschritten sein muß. Daß sich Albert Hösl bei aller Neigung zur Breite auch in strenge Formzucht zu nehmen vermag, erweist die gut gebaute Fuge im Schlußsatz, die fast etwas „Akademisches" hat. Den Kehraus bildete Walter Seiferts Streichquartett in A-dur op. 19, natürlich fließendes Musikantentum, melodienfreudig, aber ohne Zugeständnis an das seicht Ohrenfällige. Ein Werk, das man bereits beim ersten Hören liebgewinnt wie einen Menschen, der nichts anderes scheinen will als er wirklich ist! Die Wiedergabe sämtlicher Uraufführungen durch das Streichquartett der Münchner Staatsoper ließ keine Wünsche offen; desgleichen auch der Beifall der Hörer.

Den Reigen der Klavierabende eröffnete der in München rasch und verdient zu hohem künstlerischen Ansehen gelangte Julian von Karolyi mit einem Chopinprogramm. Daneben gab es ein Debut, das kaum verheißungsvoller hätte ausfallen können: der junge Pianist Kurt Bohnen spielte Bach, Beethoven, Schubert und Schumann im Zeichen begnadeter Begabung.

Erfreulich umfassende und weitsichtige Planungen hegt die Konzertleitung von KdF. Zwei Konzertringe trachten die Musikfreunde in möglichster Allseitigkeit der Interessen zu erfassen. Der Konzertring A umspannt die Orchesterkonzerte, wobei zu erwähnen ist, daß die „Musikalische Akademie" des Bayerischen Staatsorchesters sich mit KdF zu gemeinsamem Wirken zusammengefunden hat. Ebenso hat sich das NS-Reichs-Symphonie-Orchester zur Verfügung gestellt. Ein Konzertring B widmet sich der Pflege der Kammermusik. Es ist nun keineswegs so gedacht, daß letzterer gewissermaßen die Vorstufe zu Konzertring A sein soll; im Gegenteil, man hofft, über die Anteilnahme an den großen Orchesterkonzerten in weiterer Folge auch Neigung und Liebe zur sogenannten „kleineren Form" zu wecken. Den eindrucksvollen Prolog zur ersteren Reihe sprach das Reichs-Symphonie-Orchester unter Leitung von Generalintendant Heinz Drewes. Vortragsfolge: Graeners „Turmwächterlied", Violinkonzert op. 61 von Beethoven und Bruckners 7. Sinfonie. Solist: Georg Kulenkampff. Im Kammermusikring hatte das Stuttgarter Wendling-Quartett mit Beethoven (op. 59, 2) und Brahms (op. 51, 1) das erste gewichtige Wort, dazwischen sang der Tenor Peter Anders, mit einer für den Bühnensänger löblichen Einfühlung in die Besonderheiten des Liedstils, Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte".

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Mit frischen Kräften und großem Eifer hat die Staatsoper die neue Spielzeit begonnen. Freilich, das Wichtigste ist bis zur Stunde noch immer nicht erfolgt: die Bestellung des künstlerischen Leiters! Die Entscheidung mag schwer sein, aber sie ist unaufschiebbar, denn wenn auch für die bisherigen Aufführungen Dirigenten von bestem Ruf herangezogen wurden, so ist doch schon der beständige Wechsel der Leitung nicht von Vorteil, weder für das Orchester noch für das gesamte Ensemble.

Die erste „Arabella"-Aufführung dieser Spielzeit leitete Generalmusikdirektor Philipp Wüst aus Breslau; als Strauß-Dirigent bewährt, wußte er die besonderen Reize dieser geistvollen Partitur ins beste Licht zu rücken. Ein zweiter Gast der Aufführung war Fräulein Herma Kaltner, eine gebürtige Wienerin, jetzt gleichfalls in Breslau tätig; ihre Zdenka hatte edlen Glanz und Fülle in der Stimme und konnte mit der Arabella von Maria Reining in Wirkung und Erfolg glücklich wetteifern. — Mit besonderer Freude begrüßten wir Leopold Reichwein am Dirigentenpult unserer Oper, an der er schon von 1914 bis 1920 verdienstvoll gewirkt hatte: die großzügige Art seiner Stabführung kam der Aufführung der „Aida", des größten und reifsten Verdi-Werkes, wohl zu statten. In der Titelrolle sahen und hörten wir eine außerordentliche Neuerscheinung und eine ausgesprochene Bühnenpersönlichkeit, Fräulein Else Schulz, die damit ihr Engagement an der Wiener Oper verheißungsvoll begann. Die Künstlerin kommt, wie wir hören, vom Kunsttanz her und darin mag es begründet sein, daß ihre Darstellung rein schauspielerisch von höchstem mimischen und motorischen Ausdruck und von einer seltenen Durchgeistigung der Körperbeherrschung ist; da sich nun diesen Vorzügen der Erscheinung und des Spiels eine akzentreiche, schöne und ebenso sicher gehandhabte Stimme verbindet, so ergibt sich der Gesamteindruck einer musikdramatischen Interpretin von stärkster und persönlichster Wirkung. Die Wiener Staatsoper darf stolz sein, eine solche Kraft, die im Altreich bereits erprobt und anerkannt ist, für sich gewonnen zu haben. Elena Nikolaidi sang in derselben Aufführung als Gast die Amneris, gleichfalls mit ausgezeichnetem dramatischen Ausdruck in Stimme und Gebärde. — Reichwein war außerdem noch eine Aufführung des „Tristan" anvertraut, und hier war er besonders am Platz, da er, zuerst in seiner Rede zum 125. Geburtstag Richard Wagners die reife Erkenntnis des deutschen Musikdramatikers in Worten und hier nun, in der Tristan-Interpretation, in künstlerischer Tat bewies. Natürliche Zeitmaße, ein breites musikdramatisches Pathos, wie es dem Wagnerstil gemäß ist und den Sängern die ruhige und stilreine Wiedergabe ihrer Rollen ermöglicht, zeichnen ihn, neben allen Vorzügen des technischen Könnens, als Wagner-Dirigenten besonders aus. Wir spüren in seiner Interpretation die Größe der alten echten Bayreuthischen Wagnertradition, wie sie uns Älteren noch aus unseren Jugendtagen in Ohr und Sinn liegt. Größe und Innerlichkeit waren die charakteristischen Eigenschaften dieser Aufführung. Daran hatten auch die Darsteller ihren Anteil, unter ihnen wieder drei Gäste: Gertrude Rünger, die hier zum erstenmale die Isolde sang, Frau Bugarinowitsch als Brangäne und Hans Braun vom Deutschen Opernhaus Berlin als Kurwenal. — Reichwein leitete dann auch eine Aufführung des „Fliegenden Holländers", in der wiederum mehrere Gastspiele hervorstachen; Rose Merker hatte für einen erkrankten Gast einzuspringen und die Aufführung damit möglich zu machen; bei ihrer längst anerkannten Musikalität und künstlerischen Kultur gelang es ihr vorzüglich. Herr Kamann ist ein Holländer von Größe und Eigenart, Willi Franter ein Erik mit glänzenden Stimmmitteln und guter Darstellung. — Gertrude Rünger gab in gleich großer Art auch die Leonore in einer von Hans Knappertsbusch mit der ihm eigenen Stilsicherheit und Souveränität geleiteten Aufführung des „Fidelio". Wieder waren zahlreiche andere Gäste neben diesen beiden tätig: Josef Witt, der große Palestrinadarsteller, als Florestan, Adolf Vogel als Rocco, Fritz Krenn als Pizarro und Fräulein Schober als Marzelline. — Mehr als je steigt in uns angesichts dieser festzustellenden Tatsachen der Wunsch empor, daß doch endlich die künstlerische Spielschar der Wiener Staatsoper durch feste Engagements in sich geschlossen und so zur

Grundlage völlig einheitlicher Darbietungen umgeschaffen und wiederum wie einst zu einer sicher in sich eingespielten künstlerischen Truppe werde. Gerade die Neuordnung der Dinge, die jetzt allüberall einsetzt und durch die Wucht des völkischen Geschehens bedingt worden ist, gibt die beste Gelegenheit dazu — freilich müßte dann, und damit kommen wir auf die eingangs erhobene Klage zurück, vor allem der richtige Mann in der Gestalt des künstlerischen und verantwortlichen Direktors gefunden sein!

Eine beschwingte Aufführung der „Verkauften Braut" leitete Wilhelm Loibner aus Regensburg mit jugendlich stürmischem Elan. Eine nennenswerte Leistung darin bot wieder der Bassist Adolf Vogel als Kezal und Karl Friedrich als Hans. — Noch einmal ist Else Schulz zu nennen, die sich in der „Tosca" mit der Titelrolle gleich hohe Ehren holte: sie hatte einen würdigen Partner in Paul Schöffler als Scarpia. Andere verdiente Gäste waren in einer „Figaro"-Aufführung zu hören, nämlich Maria Cebotari aus Dresden als Susanne, Martha Roß als Cherubin und der eben genannte Paul Schöffler in der Titelrolle; wiederum sorgte Knappertsbusch am Dirigentenpult für ein echt Mozartisches Musizieren und reinsten Kunstgenuß. — Noch einmal muß Wilhelm Loibner genannt werden als Dirigent einer Aufführung der „Butterfly"; er verstand es, diese vielgespielte Musik mit besonderer Feinheit zu neuer glanzvoller Wirkung herauszuarbeiten, müßte aber doch öfter die Stärke des Orchesters gegen die sich nur mühsam durchsetzenden Singstimmen abdämpfen. Rudolf Gerlach vom Wiesbadener Opernhaus ist ein Linkerton von prächtiger Erscheinung, der, namentlich im Piano, auch gesanglich besticht. Maria Reining als Trägerin der Titelrolle ist zugleich die Trägerin der ganzen Vorstellung mit ihrer hohen Gesangskultur und eindringlichem Spiel. — Auch Karl Winkler trat gastweise wieder als Dirigent hervor, mit einer Aufführung der „Traviata", der er Schwung und Leben zu geben wußte; die Violetta sang in liebenswürdiger Jugendlichkeit Hilde Oldenburg vom Operntheater in Hannover. Neben ihr, dem Dirigenten und den übrigen, bereits bekannten Mitwirkenden wurde diesmal auch das Opernballett mit viel verdientem Beifall ausgezeichnet.

Die Deutsche Arbeitsfront, Abteilung Feierabend, veranstaltete ein Werbekonzert zur Pflege der Hausmusik, bei welchem sich ein „Hausmusikorchester der Wiener Musikerzieher" unter der temperamentvollen Leitung von Fritz Lüttgens vorteilhaft einführte. Es ist keine Frage, daß Stücke, wie die aus Beethovens Musik zu einem Ritterballett oder Mozarts Konzert für Flöte und Harfe, eine Serenade von Robert Fuchs oder die Sinfonietta des alten Josef Ignaz Pleyel sich ebenso gut für Hausmusik eignen wie etwa Schuberts Forellenquintett; denn die kleine Besetzung, mit der solche Stücke ausführbar sind, empfiehlt sie ja gerade zu dem traulichen Musizieren im kleinen Kreis, von dem wir die Gesundung unseres Musiklebens erwarten, besonders dann, wenn sie so exakt ausgeführt werden wie dies hier der Fall war, wo famose Spieler wie Elly Burgstaller (Geige), Maria Mick (Harfe), Herbert Harum und Maria Lueger (Klavier), Heinrich Panenka (Flöte), zur Hand sind. Das Wertvollste solcher Veranstaltung liegt aber wohl darin, daß auch an den übrigen Pulten des kleinen Orchesters Liebhaber von außergewöhnlichen Qualitäten beschäftigt sind. Mit diesem „Werbekonzert" war jedenfalls ein schöner und verheißungsvoller Anfang gemacht. An seinem Zustandekommen und der Durchführung hatte auch Prof. Richard Schmid als Sprecher wie als Komponist bedeutenden Anteil.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Die Lösung des heiteren musikalischen Silben-Preisrätsels

Von Bruno Wamsler, Lauscha (Juli-Heft 38).

Aus den angegebenen Silben waren die folgenden 8 Worte zu finden:

Mokranjac — Amati — Xerxes — Romantisch — Essipow — Geige — Ernani — Riemann.

Aus den Anfangsbuchstaben dieser Worte liest man den Namen des Komponisten

Max Reger,

aus den Endbuchstaben, ebenfalls in der Wortfolge gelesen, den „enharmonisch umgedeuteten" Wohnort seines Freundes Arthur Seidl:

Dessau (Cis-Schwein).

Diese heitere Aufgabe hat besonders rege Anteilnahme unter unseren Rätselfreunden gefunden, sodaß wir insgesamt 95 richtige Lösungen zählen konnten. Unter diesen hat das Los gewählt:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Kammermusiker Martin Lorenz, Coburg;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für C. Zöllner, Organist, Leipzig;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Josef Huber, Organist, Essen;
und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Friedrich Hink, München; Erich Paugger, München; Ilse Pfütze, Leipzig und Studienrat A. Zimmermann, Stollberg.

Das fröhliche Thema hat zahlreiche heitere und auch ernste Ausschmückungen der Lösung ausgelöst, sodaß wir zu unserer Freude noch eine ganze Reihe von Einsendungen mit einer Sonderprämierung bedenken können.

Einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 8.— erhält Helmut Bräutigam-Leipzig für eine beigegebene vortreffliche vierstimmige Fuge über das Thema „Dessau"; Rektor R. Gottschalk-Berlin für seine Verse an „Max Reger"; MD Bruno Leipold-Schmalkalden, der ein „Passacagliachelchen" für Klavier zu zwei Händen nach dem Thema der Regerschen Passacaglia op. 96 für zwei Klaviere gestaltete; Prof. Dr. Alfred Lorenz-München für seine sinnige Lösung in erzählender Gedichtform mit einleitender und abschließender Melodie, in die die großen Ereignisse der letzten Wochen, die ja Max Regers Heimat so nahe berührten, hereinspielen; Georg Straßenberger-Feldkirch für eine Hymne an Max Reger für gemischten Chor in cis-moll—Cis-dur mit breitausladender gewaltiger Schlußsteigerung, der selbst die kleine ungewollte heitere Illustrierung des Rätsels keinen Abbruch tun kann und KMD Richard Trägner-Chemnitz für seine wie immer vortrefflichen Choralvorspiele für Orgel im Sinne der Regerschen Choralvorspiele.

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 6.— erhalten: Prof. Georg Brieger-Jena für seine vortrefflichen festlich-fröhlichen Klaviermusiken für zwei Hände „Erntefest" und „Erntereigen"; Organist Herbert Gadsch-Großenhain/Sa. für seine kleine zweistimmige Invention nach einem Reger-Thema; Oberlehrer Martin Georgi-Thum, der als musikalische Beigabe ein Menuett für Violine, Viola und Klavier fein und gut klingend gesetzt hat, von dem wir hoffen, daß es der Komponist zu seiner silbernen Hochzeit in guter Gesundheit mit seiner Jubelgattin tanzen konnte (unseren besonderen Glückwunsch noch nachträglich!); Bernhard Klein, Gymnasialmusiklehrer, Altenburg/Th., der das Thema „Dessau" als Fughetta für Violine, Viola und Violoncello gewandt verarbeitet; Lehrer R. Kocéa-Wardt, der in einem Choralkanon und einem weiteren Kanon über die Themen (R)ege(r) und (M)a(x) (R)ege(r) das Rätsel-Thema musikalisch ausdeutet; Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, der eine elegische Erinnerung an Max Reger als „Albumblatt" für Klavier zweihändig mit gutem Geschick in Regers Art versucht; Erich Margenburg-Wittenberg, der ebenfalls das Thema „Dessau" geschickt als kanonische Etude für Klavier zu zwei Händen verarbeitet; Ernst Tanzberger, Gymnasialmusiklehrer, Jena, den die Aufgabe zu einem frei erfundenen und schön gesetzten Choralvorspiel für die Orgel anfeuerte; Organist Georg Winkler-Leipzig, der einen wirkungsvollen, unlängst in Dessau uraufgeführten Choral „Herr Gott, der du mein Vater bist" beifügt. Auch einige Dichtungen und Zeichnungen sind hier lobend zu erwähnen; so die Verse an „Max Reger" von Studienrat Carl Berger-Freiburg/Br. und Studienrat Dr. Karl Foerster-Hamburg; das heitere Erlebnis zum Thema „Enharmonik" von Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf; die selbst erlebte fröhliche Begebenheit im Musikerkreise von KMD Arno Laube-Borna; das Bilderrätsel von Lehrer Fritz Hoß-Salach und Kantor Max Menzels-Meißen, Zeichnung „Die gebildeten Schweine".

Und schließlich erhalten noch einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 4.— die kurzen Verse von Marta Brendel-Augsburg, Walter Heyneck-Leipzig, Edwin Janetschek-Prag, Walter Rau-Chemnitz, Oberlehrer Hermann Rilz-Weimar; die lustige kleine Kantate für Tenorsolo, Chor und Klavier von Hans Kautz'-Offenbach „Tagung der Rätsellöser" und die zwei kleinen vierstimmigen Sätze von Franz Virnich-Jena.

Wir bitten nun alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Weitere richtige Lösungen sandten noch ein:

Carl Ahns, Jena — Robert Aschauer, Linz/Donau —
Walter Baer, Kantor, Lommatzsch i. Sa. — B. Bahmann, München — Hans Bartkowski, Berlin — Berta Betz, Musiklehrerin, München-Nymphenburg — Studienrat Dr. Walther Brach-

mann, Hamburg-Bergedorf — Dr. Brausdorf, Frankfurt/Höchst — Lehrer Walter Bredthauer, Bückeburg — Elfriede Birkenstock, Saarbrücken — Lehrer M. Brieger, Saarau — Gertrud Brinckmeyer, Berlin —

Käte Carius, Musikpädagogin, Darmstadt — Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße — Annina Colombara, Berlin — Dr. Walter Cropp, Pirmasens —

Studienrat Paul Döge, Borna —

Immanuel Ebeling, Hannover —

Manfred Fladt, Stuttgart —

Amtsgerichtsrat G. Gland, Schlotheim — Arthur Görlach, Postmeister, Waltershausen —

Adolf Heller, Karlsruhe/B. — Frau A. Heß-Meyer, Durlach — Schwester Lotte Hollenbach, Bad Blankenburg — Wilhelm Holtmann, Duisburg — Dipl.-Ing. Hans Holst, Hamburg —

Heinz Koch, Kammermusiker, Rudolstadt —

Studienrat Erich Lafin, Greifenberg — MD Hermann Langguth, Meiningen —

Max Menzel, Meißen — Hugo Müller, Dresden — Emil Muresan, M.-Gladbach —

Amadeus Nestler, Leipzig — A. Norkus, Stettin —

Frau Gisela v. Oelhafen, Jülich — H. Oksas, Budwethen —

Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —

Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg — E. Reuß, Lehrer, Dielmissen/Weser —

Vera Suter, Pianistin, St. Gallen —

Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Karl Schlegel, Recklinghausen — Ernst Schmidt, Gymnasialmusiklehrer, Hamm i. W. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — Ernst Schumacher, Emden — Heinz v. Schumann, Chordirigent, Königsberg/Pr. — Stud.-Assessor Johannes Schütze, Greiz —

Hermann Stahl, Konzertmeister, Gröna — Hans Steiner, Grenchen/Schweiz — Wilhelm Sträußler, Breslau —

Stud.-Assessor Rudolf Tretzsch, Auerbach — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. Ostfriesld. —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Gerhard Weibgen, Nürnberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Frau Lotte Werner, Dresden — Adolf Wilke, Frankfurt — Ing. Nikolaus Winter, Wien —

Hans Zurawski, Musiklehrer, Schramberg/Wttbg.

# Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Bruno Wamsler, Lauscha.

Aus den Silben:

a — a — al — cas — ci — co — deckt — fi — für — ge — glot — halb — ker — na — nau — nis — par — po — rez — ste — the — tis — va

sind acht Wörter mit folgender Bedeutung zu suchen:

1. Figur aus einem Singspiel von Dittersdorf
2. mitunter beglückendes musikalisches Zeichen (lat.)
3. Labial-Orgelpfeife
4. Gestalt aus einer Oper
5. Instrumentalstück
6. Flötenvirtuose (drei Generationen)
7. Stimmritze
8. Spanischer Liederkomponist.

Die Anfangsbuchstaben, als Noten von oben nach unten gelesen (der 5. und 7. Notenname ist um einen halben Ton zu erhöhen!) ergeben ein Motiv aus einem berühmten Instrumentalwerk, die Endbuchstaben, ebenfalls von oben nach unten (in Antiqua-Großbuchstaben) gelesen, den Namen des Komponisten.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Februar 1939 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Anton Aich: Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 7 Hefte. Ludwig Doblinger, Wien.

Carl Philipp Emanuel Bach: Clavierstücke. Ausgewählt und herausgegeben von Victor Luithlen und Hedwig Kraus. Universal-Edition, Wien.

Joh. Seb. Bach: Zwei Arien: „Seufzer, Tränen" und „Letzte Stunde" für Sopran, Violine und Orgel bearbeitet von Joseph Meßner. Universal-Edition, Wien.

J. S. Bach: Konzert in D-dur für Cembalo mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo. Für zwei Klaviere bearbeitet von Willy Eickemeyer. Steingräber-Verlag, Leipzig.

J. S. Bach: Konzert in f-moll für Klavier und Streichorchester. Ausgabe mit unterlegter zweiter Klavierstimme als Ersatz des Streichorchesters von Bruno Hinze-Reinhold. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Johann Sebastian Bach: Konzert A-dur für Cembalo (Klavier) und Streichorchester. Nach dem Autograph der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin herausgegeben von Kurt Soldan. Partitur. Ausgabe für zwei Klaviere. Mit Fingersatz von Hans Beltz. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Johann Sebastian Bach: Konzert E-dur für Cembalo (Klavier) und Streichorchester. Nach dem Autograph der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin herausgegeben von Kurt Soldan. Partitur. Ausgabe für zwei Klaviere. Mit Fingersatz von Hans Beltz. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Johann Sebastian Bach: Klavierübung. II. Teil: Concerto nach italienischem Gusto. Ouvertüre nach französischer Art. Nach dem Erstdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Fingersatz von Hans Beltz. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Johann Sebastian Bach: Klavierübung. III. Teil: Vier Duette. Nach dem Erstdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Fingersatz von Hans Beltz. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

L. van Beethoven: Klavierkonzert C-dur. Neu revidiert von Emil von Sauer. Für zwei Klaviere zu vier Händen. Universal-Edition, Wien.

Blasmusiken zu Aufzügen, Tänzen und Turmmusiken aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Partitur Mk. 1.50, Stimmen cplt. Mk. 2.—. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Hermann Blume: Konzert für Horn und Orchester. Mk. 5.—. Ph. Grosch, Leipzig.

Helmut Bräutigam: Zwei kleine Weihnachtsmusiken für Blockflöte und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johannes Brahms: Trio A-dur für Klavier, Violine und Violoncell. Herausgegeben und durchgesehen von Ernst Bücken und Karl Hasse. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johannes Brahms: Liebeslieder-Walzer aus Opus 52 und 65. Ausgewählt und mit einer Instrumentation für Orchester versehen vom Komponisten. Nach dem Manuskript herausgegeben von Wilhelm Weismann. Erstausgabe 1938. Partitur. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Dietrich Buxtehude: Ausgewählte Orgelwerke. Herausgegeben von Hermann Keller. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Carl Clewing: Jägerlieder zum Singen beim Klavier über Gedichte aus sechs Jahrhunderten. Band 2 der Sammlung „Denkmäler deutscher Jagdkultur". Mk. 6.—. J. Neumann-Neudamm/Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Carl Clewing: Jagdmadrigale zum Singen und Spielen für mehrere Stimmen und allerlei Instrumente. Band 3 der Sammlung „Denkmäler deutscher Jagdkultur". Mk. 6.—. J. Neumann-Neudamm/Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Arcangelo Corelli: Concerto grosso op. 6 Nr. 1 (D-dur), op. 6 Nr. 2 (F-dur), op. 6 Nr. 3 (c-moll), op. 6 Nr. 8 (Weihnachtskonzert g-moll). Nach dem Erstdruck herausgegeben und mit einer Cembalostimme versehen v. Waldemar Woehl. Partitur. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Ernst C. Faesi: Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Berchtold Gierer: Die Geige. Roman. 590 S. Kart. Mk. 5.50, Gzl. Mk. 6.50. PropyläenVerlag, Berlin.

Hermann Grabner: Hausmusik Werk 47 Nr. 1: Kleine Serenade für Flöte und Fagott oder Violine und Violoncello Mk. 1.— und Nr. 2: Variationen über einen Deutschen Tantz von Melchior Franck für Streichquartett Mk. 2.70. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

G. F. Händel: Kammersonate Nr. 22. Bearbeitet von Max Seiffert. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. F. Händel: Kammertrio Nr. 24 für Oboe, Fagott, Baß und Cembalo bearbeitet von Max Seiffert. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Friedrich Händel: Drei Sonaten für Querflöte (Violine) und bezifferten Baß. Auf Grund der Urtextausgabe mit einer neuen Cembalostimme herausgegeben v. Waldemar Woehl. Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Joseph Haydn: Zwölf kleine Stücke für Klavier. Durchgesehen von W. Rauch. Universal-Edition, Wien.

Johann David Heinichen: Konzert in G-dur für Flöte oder Oboe, zwei Violinen und Continuo. Herausgegeben und bearbeitet von Hans Fischer. Partitur (zugleich Cembalostimme) Mk. 2.—, Instrumentalstimmen je Mk. —.40. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Hermann Heiß: Festliches Konzert für Fanfaren, Landsknechtstrommeln und Orchester. Ausgabe A für Sinfonie-Orchester (30 Stimmen) Mk. 8.—, Ausgabe B für Blasorchester (38 Stimmen) Mk. 9.—. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Max Henning: 12. Quartett h-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Werk 89. Partitur Mk. 2.—, Stimmen Mk. 3.—. Westend-Verlag, Berlin.

Paul Hermann: Italienische Suite für kleines Orchester (2 Flöten oder Blockflöten, 2 Violinen, Viola oder 3. Violine; Violoncello, Kontrabaß oder Klavier ad libitum). Partitur zugleich Klavierstimme Mk. 3.—, Instrumentalstimmen je Mk. —.60. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Paul Hermann: Frühlingskantate nach Worten von Heinrich Lersch für 3st. Chor und Streichorchester. Partitur Mk. 2.—, 3 Chorstimmen je Mk. —.20, 4 Instrumentalstimmen je Mk. —.25. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Hugo Herrmann: Süddeutsche Dorfmusiken. Heft 5 der Sammlung „Platz-Musik". Originalwerke für Blasorchester. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kurt Herrmann: Das kleine Klavierbuch. Eine Sammlung leichter bis mittelschwerer Originalstücke für Kenner und Liebhaber. Herausgegeben von Kurt Herrmann. I. Band: Vorbachische Meister. II. Band: Das Zeitalter Joh. Seb. Bachs. III. Band: Die Klassik. IV. Band: Die Romantik. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Paul Höffer: Festliche Ouvertüre. Ausgabe A Grundbesetzung: 13 Bläser und Schlagzeug Mk. 4.20. Ausgabe B Vollbesetzung: 28 Stimmen (Klarinetten in B und Baß doppelt) Mk. 7.20. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Paul Höffer: Es leben die Soldaten. Marschmusik für Männerchor und Blasorchester. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Egon Kornauth: Lieder nach Brentano und Eichendorff für hohe, mittlere und tiefe Stimme. Werk 34, 36, 37 und 38. Ludwig Doblinger, Wien.

Ernst Kunz: Sechs Lieder nach Gedichten von Clemens Brentano für eine Singstimme und Klavier. Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Walther Lampe: Konzert für Violoncell und Orchester Werk 12. Klavierauszug und Solostimme Mk. 5.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Lars-Erik Larsson: Sonatin/Sonatina für Klavier. Werk 16. Universal-Edition, Wien.

Heinrich Lemacher: Vierte Vokalsuite. Heitere Männerchöre a cappella. Werk 84, IV. Partitur Mk. 2.—, einzelne Chorstimmen zu Nr. 1 je Mk. —.25, zu Nr. 2 und 3 je Mk. —.10, zu Nr. 4 und 5 je Mk. —.20. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Heinrich Lemacher: Vierstimmige Männerchöre a cappella: „Volk" (Jakob Kneip), „Einem Helden" (Janes Wolfe) und „Licht" (Wilhelm Raabe). P. J. Tonger, Köln.

Joh. Georg Lincke: Ouverture in C-dur für zwei Alt-Blockflöten in F oder andere Melodie-Instrumente und Continuo. Herausgegeben und bearbeitet von Hans Fischer. Partitur (zugleich Cembalostimme) Mk. 1.50. Instrumentalstimmen je Mk. —.30. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Adolf Müller: „Neues Liedgut". Fromme deutsche Gesänge für 4st. Posaunenchor. 28 S. gr. 8°. Brosch. Mk. —.90. Posaunen-Verlag, Dresden.

Musik um Shakespeare. Altenglische Virginalmusik für Klavier, herausgegeben von Hans F. Redlich. Universal-Edition, Wien.

Walter Niemann: Alte Niederdeutsche Volkstänze für Kammerorchester. Op. 149 b. Partitur. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Hermann Richter: Dämonischer Reigen. Ein Paganini-Roman. 288 S. Mit 32 Abbildungen. Kart. Mk. 3.80, Gzl. Mk. 5.20. Otto Janke, Leipzig.

Willy Röffel: Zwei Lieder für Violine, mittlere Stimme und Klavier und Drei Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Curt Rücker: Orchester-Trio. Ph. Grosch, Leipzig.

Karl Schäfer: Rumpeldipumpel. Lustige Chöre für Pimpfe und Jungmädel. Partitur Mk. 2.50, 1 Chorstimme Mk. —.50, 1 Blockflöten- und 3 Streicherstimmen je Mk. —.50. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Erich Scharff: Alte Tänze nach einer Handschrift aus dem Jahre 1808 für C-Sopran- oder Tenor-Flöte und Laute Mk. —.90. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Philippine Schick: Norwegische Suite für Violine und Klavier Werk 33. Mk. 2.40. Ph. Grosch, Leipzig.

Franz Schubert: Militärmarsch D-dur Werk 51, Nr. 1. Auf zwei Klaviere zu 4 Händen übertragen von Hans Immetsberger. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Max Seiffert: Freie Orgelvorspiele vorbachischer Meister für den praktischen Gebrauch bearbeitet. Mk. 2.70. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Otto Siegl: Trio für Klavier, Violine und Viola Werk 94. Mk. 4.—. Ludwig Doblinger, Wien.

Otto Siegl: Zweites Klavierbüchlein. Werk 101. Mk. 2.—. Ludwig Doblinger, Wien.

Hermann Stephani: Schlichte Weisen zu acht geistlichen Texten von Otto Riedel für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Werk 80. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kurt Stephenson: Andreas Romberg. Band XI der Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte. 204 S. geb. Mk. 4.80. Hans Christians Druckerei und Verlag, Hamburg.

Richard Strauß: „Daphne". Bukolische Tragödie in einem Aufzug, Text von Joseph Gregor. Werk 82. Klavierauszug von Ernst Gernot Klußmann. Adolph Fürstner, Berlin.

Paul Stuiber: Vier Frauenchöre ohne Begleitung Werk 8. Ludwig Doblinger, Wien.

Georg Philipp Telemann: Triosonate c-moll (aus den „Essercizii musici") für Blockflöte, Oboe und Basso continuo. Mit einer neuen Cembalostimme herausgegeben v. Waldemar Woehl. Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Georg Philipp Telemann: Triosonate a-moll (aus den „Essercizii musici") für Blockflöte, Violine und Basso continuo. Mit einer neuen Cembalostimme herausgegeben v. Waldemar Woehl. Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Kurt Thomas: Fünf Lieder für eine tiefe Singstimme mit Tasteninstrument oder drei Streichinstrumenten. Werk 34. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vivaldi-Casella: Concerto in c-moll für Violine und Streicher. Universal-Edition, Wien.

# BESPRECHUNGEN

*Bücher:*

JOSEPH SCHMIDT-GÖRG: Nicolas Gombert. Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk. Ludwig Röhrscheid Verlag, Bonn 1938. XV und 407 Seiten, 67 Seiten Notenbeilagen. Geb. Rm. 24.—.

Als August Wilhelm Ambros im dritten Band seiner klassischen, heute noch gültigen Geschichte der Musik (1868) die Niederländer entdeckte und in Josquin zu Palestrina eine Doppelstellung zwischen Süden und Norden aufzeigte, war die musikwissenschaftliche Forschung noch auf das Darstellen großer Zusammenhänge gerichtet. Erst die Folgezeit wandte sich Einzelarbeiten zu, die grundlegenden Biographien der großen Meister wurden geschrieben. Die Zeit vor Palestrina blieb noch der Spezialforschung überlassen, erst in den letzten Jahren beginnt sie sich soweit zu verdichten, daß nun auf ihrer Grundlage umfassende biographische Arbeiten weitergetrieben werden können. Der neue Forschungseinsatz liegt nun zwischen Josquin und Palestrina: bei Nicolas Gombert.

Der Lebensweg der Renaissancemusiker ist zumeist nur aus wenigen gesicherten Daten bekannt. Von ihnen ausgehend hat Schmidt-Görg für Gombert ein großes Maß an Quellen und Material, Akten und Rechnungen (eine wertvolle Auslese ist im Anhang beigegeben) durchgearbeitet und sucht aus ihnen Leben und Wirken Gomberts nachzuzeichnen: die Herkunft aus dem südlichen Flandern zwischen Lille und Hazebrouck, die Reisen und besonderen Aufgaben in der Kapelle Karls V., dessen Knabenkapellmeister Gombert war (der Untertitel „Kapellmeister Kaiser Karls V." ist nicht zutreffend), die Kapellsänger um Gombert. Auf den Grundlagen der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts wird das Besondere Gombertscher Satztechnik, vorzüglich im Vergleich mit Josquin dargestellt; das Streben zu Einfachheit, der Verzicht auf Josquins strenge Form und Gliederung, das Zurücktreten der cantus firmus-Technik, die Wendung zur Nachahmung, die Dissonanzbehandlung, das Prinzip der Verdunkelung, der Begriff der Reservata, das „Hinübergreifen vom rein Konstruktiven zur Darstellung seelischer Vorgänge" (207) erfährt an den Motetten „als reinste Form Gombertschen Schaffens zwischen der nicht selten mehr rückblickend eingestellten Messe und der gelegentlich die jüngsten Franzosen noch überbietenden Chansons" (235) eine tiefgreifende Würdigung. Auf die Einzelinterpretation einer frühen und späten Motette wie der Messen ist leider zu Gunsten der Beiträge zur Programmusik in den Chansons verzichtet. Besonders aufschlußreich ist das Schlußkapitel „Einflüsse und Nachwirkungen", in dem das Eigenleben spanischer Musik jener Zeit, der Sänger wie Musiker, der theoretischen Literatur und wissenschaftlichen Abhandlungen erstmalig in größerem Zusammenhang richtig gesehen ist. Mit

Escobedo und Morales war Gombert wohl ſicher perſönlich bekannt; das läßt ſich aus Morales' „Staatsmotette" „Gaude et laetare" für das Zuſammentreffen von Kaiſer und Papſt in Nizza 1538, bei dem beide Kapellen zugegen waren, erweiſen und ſchon 1540 erſcheint Gomberts Meſſe „Sancta Maria" mit Morales' vierſtimmiger „De beata Virgine"-Meſſe bei Scotto in Venedig, im folgenden Jahr finden wir die drei Meiſter in einem Motettenband des gleichen Druckers vereint. Außer den bereits angeführten Dokumenten iſt eine ſorgfältige Bibliographie aller Werke beigegeben.

Guſtav Adolf Trumpff.

KARL RIESS: Muſikgeſchichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert. Veröffentlichungen des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitutes der Deutſchen Univerſität in Prag Bd. 6. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1935.

Dieſes Buch iſt ein Zeugnis der gediegenen und ergebnisreichen wiſſenſchaftlich-kulturellen Arbeit im Kreiſe des von Guſtav Becking geleiteten Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Prager deutſchen Univerſität. Es holt aus den Akten und ſonſtigen geſchichtlichen Urkunden ans Licht und ſtellt zuverläſſig und überſichtlich dar, was von dem Muſikleben der alten deutſchen Stadt Eger im entſcheidungsvollen, vom Mittelalter in die Neuzeit führenden 16. Jahrhundert überliefert iſt. Wir erfahren von den Stadt-, Kirchen- und Schulmuſikern, von Herausgebern, Komponiſten und Notendruckern, von dem Vordringen der neuen Strömungen des Humanismus und der Reformation und ſchließlich der deutſchen Muſikrenaiſſance. All das vollzog ſich im lebendigen Zuſammenhang mit den weitreichend vorbildlich wirkenden Kulturſtätten Leipzig und Nürnberg. Möchte uns der Verfaſſer bald auch eine Darſtellung der weiteren Muſikgeſchichte Egers vom 17. Jahrhundert vorlegen können!

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

ROBERT OBOUSSIER: Die Sinfonien von Beethoven. Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8. 102 Seiten.

Ein Konzertführer mehr? — Ja und nein! Gewiß zeigt das Buch den Ehrgeiz, den innerlich Hörenden in das Konzert zu begleiten, allein es verzichtet dabei auf jene gerade bei Beethovens Sinfonien beliebt gewordene Erklärerweiſ', die in der poetiſchen Umſchreibung ihr Heil ſucht und damit ſo manches Unheil geſtiftet hat. Oboußier ſchafft zunächſt tragfeſten Grund unter den Füßen, indem er Schritt für Schritt der thematiſchen Linie folgt und die Form planrißartig klar hervortreten läßt. Hand in Hand geht damit auch die gehaltliche Entwicklung. Dadurch heben ſich dieſe Einführungen aus dem Bezirk der reinen Analyſe in die höhere Sphäre des Ideenmäßigen. Dieſe Richtung zielbewußt einzuhalten, ohne den Extremen der Nüchternheit oder Überſchwänglichkeit zu verfallen, iſt dem Wunſche des Verfaſſers in der Tat geglückt. Im Herzpunkte der Betrachtungen ſteht nicht bloß die formal-gedankliche Durchdringung, die mit anatomiſchem Intereſſe ihr Objekt ſeziert, Ausgangspunkt war vielmehr die erlebnishafte Zueigenmachung der Sinfonien Beethovens als unſterblicher Lebenszentren. Letztere verleiht dem Ganzen den Ton einer Unmittelbarkeit und Wärme, die der Leſer beſonders begrüßen und ſchätzen wird. Das Buch iſt zum Dank für die Gabe geiſtiger Mittlerſchaft dem Dirigenten Wilhelm Furtwängler gewidmet.

Dr. Wilhelm Zentner.

ERICH ROEDER: Felix Draeſeke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutſchen Meiſters. II. (Schluß-)Band mit einer Einführung in ſämtliche Werke. Wilhelm Limpert-Verlag, Berlin, 1937

Dem gerühmten 1. Band dieſer verdienſtvollen Monographie vom Jahre 1932 (vgl. die Beſprechung in dieſer Zeitſchrift, Oktoberheft 1933) iſt im vergangenen Jahre der ſtattliche, 500 Seiten umfaſſende 2. (Schluß-)Band gefolgt. Er behandelt Draeſekes Leben und Schaffen ſeit dem Jahr 1876 bis zum Tode des Meiſters (1913). Sehr eindrucksvoll wird dargetan, wie das umfangreiche und vielſeitige Schaffen dieſes „einſtweilen letzten Klaſſikers und des wahrſcheinlichen Führers in der deutſchen Tonkunſt nach Brahms" (S. 7) den geſamten Formenkreis der Muſik durchſchritten hat. Die Gebiete der Kirchenmuſik, der Oper, der Sinfonie, der Kammermuſik, des Klavierliedes uſw. verdanken Draeſeke gleich bedeutſame Schöpfungen; um an Großwerken nur zu nennen: das h-moll Requiem, die Große Meſſe in fis-moll („die bedeutendſte Inſtrumentalmeſſe ſeit Beethovens Miſſa", S. 246), die Oper „Gudrun" („die entſcheidende große neudeutſche Oper", S. 132), die F-dur Sinfonie, die „einen Ehrenplatz im deutſchen Konzertſaal verdient" (S. 17).

Dabei ſtellt Vf. an ſeinem Meiſter zwei „Urbegabungen" feſt, eine religiöſe und eine dramatiſche. Das dramatiſche Weſen im Schaffen Draeſekes, deſſen Grundſatz lautete: „Die Kunſt muß aufregen" (S. 176), wird bis in die kleinſten muſikaliſchen Formen hinein verfolgt und zeigt ſich am Geiſte Shakeſpeares geſchult. Im Laufe ſeines arbeitsreichen Lebens ſoll Draeſeke die Shakeſpeare-Geſamtausgabe ſiebenmal auf deutſch und dreimal auf engliſch geleſen haben. Dagegen wird die „religiöſe Urbegabung" des Meiſters zwar nachdrücklich beachtet und oft erwähnt, ſo etwa gelegentlich der Behandlung des Liedes „Um Mitternacht" — „einer der echteſten deutſchen Liedſchöpfungen neuklaſſiſcher Meiſterkunſt" (S. 90) —, indeſſen nirgends bis in die eigentliche Tiefe ihrer Verwurzelung im deutſchen Luthertum verfolgt. Wenn z. B. das h-moll Requiem des „über den chriſtlichen Bekenntniſſen ſtehenden Tonmeiſters" (S. 71) die proteſtantiſche Choralmelodie „Jeſus, meine Zuverſicht" als cantus firmus durchgehends

verarbeitet, so wird das Werk dadurch keineswegs „über die Grenzen des einzelnen Bekenntnisses hinausgehoben", wie Vf. nach der überlebten liberalistischen Anschauung eines „Überchristentums" anzunehmen scheint (S. 79), sondern der evangelisch-lutherische Charakter auch dieser Schöpfung Draesekes tritt dadurch mit nur umso greifbarerer Deutlichkeit hervor.

Die musikgeschichtliche Stellung des Meisters, „des großen, aufbauenden Geistes in der Tonkunst vor der Jahrhundertwende" (S. 5), findet sich nicht durchaus glücklich gekennzeichnet, seine Bedeutung wenn nicht überschätzt, so doch auch nicht hinreichend begründet. Insbesondere fehlt ein wirklicher Vergleich der künstlerischen und geschichtlichen Kräfte seiner Kunst mit denjenigen im Schaffen der Großmeister des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende, unter denen namentlich Bruckner (S. 314), Strauß (S. 316) und Reger (S. 424) im Hinblick auf Draeseke recht wesentlich unterschätzt werden. Eine zusammenfassende Gegenüberstellung mit seinem Altersgenossen Brahms hätte auch hierfür klärend gewirkt. Der naheliegenden künstlerischen wie menschlichen Verwandtschaft mit Pfitzner ist leider nicht nachgegangen. Überlichtet erscheint die Bezeichnung von Draesekes Kampfschrift „Die Konfusion in der Musik" (1906) als „fraglos der größten musikpolitischen Tat unseres Zeitalters" (S. 417), womit freilich diese hochgesinnte und mutige Tat in jenem gefährlichen und gefährdeten Zeitalter von Strauß' „Salome" gewiß nicht verkannt werden soll. Aber gerade auch in musikpolitischer Hinsicht können und dürfen angesichts der Weltgeltung, die (nach Wagner) Richard Strauß der deutschen Musik und dem deutschen Musiker erkämpft hat, die natürlichen Grenzen einer solchen Schrift doch nicht übersehen werden.

Abgesehen von diesen Einwänden, die sich allerdings nur an dem hohen Maßstab rechtfertigen, den diese ausgezeichnete Monographie fordert, weiß die Darstellung im allgemeinen alle die großen Vorzüge zu wahren, die dem ersten Band nachgerühmt worden sind. 10 Tafeln Abbildungen und Handschriftenproben dienen der Veranschaulichung des Textes. Ein ergänzender Band wird mit dem thematischen Verzeichnis sämtlicher Werke Draesekes die bisher gebotenen eindringlichen, ohne Notenbeispiele jedoch nur halbwirksamen Werkbeschreibungen vervollständigen, zudem eine Füllle bester deutscher melodischer Erfindungskraft vermitteln.

Dr. Willibald Gurlitt.

EVA HERTZ: Johann Andreas Stein. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues. 93 S. Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1937.

Diese wohl aus einer Dissertation hervorgegangene Studie über den berühmten Augsburger Klavier- und Orgelbauer Johann Andreas Stein muß als ein wertvoller Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaus des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Die Verfasserin beschäftigt sich zunächst mit dem Biographischen und dem Wirken des Orgelbauers Johann Andreas Stein, wie es durch die Silbermann-Schule bestimmt ist. Im besonderen gibt die Studie auf Grund teilweise neuer Erkenntnisse und beigezogener Dokumente über das Schaffen Steins eine klare Herausstellung des hervorragenden Anteils, den der berühmte Augsburger Meister an den klavierbaulichen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts hatte. All die interessanten Übergangsformen vom Cembalo und Klavichord zu den Steinschen Expressivklavieren, den Kombinationen von Cembalo und Hammerklavier bis zu dem gegen Ende des Jahrhunderts, zu Mozarts Zeit, sich durchsetzenden Hammerklavier werden klar geschildert. Außerdem wird die gut herausprofilierte Künstlerpersönlichkeit Johann Andreas Steins lebendig in den Ablauf eines Ausschnitts Augsburger Musikgeschichte hineingestellt. Dr. Johannes Maier.

ANTON SCHIEGG: Das ABC des praktischen Redners und Sängers. Stimmkundliches Lexikon. 168 Seiten. Preis Rm. 2.85. Verlag Dr. Heinrich Buchner, München.

Der verdiente Münchener Stimmpädagoge Anton Schiegg hat hier eine kurzgefaßte gemeinverständliche Enzyklopädie der Stimmerziehung herausgebracht, die in knapper lexikalischer Anordnung dieses schwierigste aller musikpädagogischen Gebiete auf jahrzehntelange Erfahrung gestützt sachkundig wissenschaftlich fundiert behandelt. Alle einschlägigen Disziplinen wie Anatomie, Physiologie, Akustik, Phonetik, Psychologie finden darin Beachtung. Lernende sowohl wie Lehrende werden in dem Büchlein einen zuverläßigen pädagogischen Berater finden. Der Verfasser wendet sich gegen die Geheimmethoden und Abwege in der Stimmerziehung und tritt mutig für die Errichtung eines staatlichen Lehramtes für Stimmpädagogik ein. Unseres Wissens plant Paul Neumann-Breslau die Herausgabe eines großen stimmkundlichen Lexikons.

Dr. Johannes Maier.

### *Musikalien*

#### für Klavier:

JULIUS KLAAS: Sechs Impromptus für Klavier zu zwei Hd., Werk 39. — Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Die Impromptus des westdeutschen, in Auerbach (Hessen) lebenden Komponisten sind einmal echte Impromptus: von „improvisatorisch" locker gefügtem, mit brillanten quasi cadenza-Episoden durchsetztem Stil. Es steckt viel elementare Naturmusik und Naturmotivik (Nr. 1, 4, 6) in diesen, in der Regel leidenschaftlich erregten und bewegten Stücken; ebenso viel barocke Kleinornamentik im Rhythmischen (Nr. 4) und, in der betonten, in den Mittelsätzen oft allzu sehr in rhythmischen For-

meln beharrenden Breite der Form und Entwicklung eine deutlich sichtbare Neigung zum großen Stil. Sehr schön und innerlich ist die fünfte Nummer, die den Stil dieser Impromptus am deutlichsten kennzeichnet. Sie kommt im synkopierenden Satz gleichermaßen von Schumann — viel Schumann! —, wie im weich-elegischen Ton von Brahms' Intermezzi, beschwört aber (S. 23) im Seitensatz auch den Quartettstil des letzten Beethoven. So sind diese Impromptus nicht eigentlich „modern", suchen aber doch stellenweise in ihrem reichen und in Chopins Art durch Ablösen der Hände usw. echt pianistischen Arabeskenwesen die klare Tonalität nicht immer ganz überzeugend zu verwischen (Nr. 4).

Allein — ein Vergleich dieser Impromptus mit denen Schuberts oder Chopins — um nur diese großen Meister der kleinen Kunstform zu nennen — zeigt denn doch schnell die Schwächen dieser Art Improvisando-Komposition: statt plastischer Thematik eine primitiv-elementare Naturmotivik und -rhythmik, statt fester Formgestaltung eine etwas verschwimmende und verwischende Auflösung klarer Konturen — auch im Zeichnerischen und Harmonischen —, und darum kein reiner, in allem befriedigender Gesamteindruck dieser im Schillerschen Sinn „naiv-sentimentalischen" Klavierdichtungen, deren deutscher Charakter auch in ihren Schwächen so unbestreitbar ist, wie ihr Ernst und ihr Ethos.

Schade, daß alle Pedal-Andeutungen fehlen, und daß eine nicht immer praktische Schreibweise das Lesen und Spielen oft arg erschwert.

Prof. Dr. Walter Niemann.

MAX STURM: Sechs Klavierstücke zu 2 Hd. Heft I (Nr. 1—3) Mk. 2.—, Heft II (Nr. 4—6) Mk. 2.40. Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Schon das äußere Notenbild — die zu zwei „gebalkten" Sechszehntel und die in Triolen „figurierte Reprise" (Nr. 6, S. 19) — verrieten es mir sofort: Joseph Haas-Schule. Aber auch der Stil: diese sechs Stücke sind reine Fortbildungen der Haas'schen Klavierminiatur. Damit ist der Wurzelboden klargelegt: Reger und mit ihm zurückgehend Brahms und Schumann. Die bei einem „Sturm" nicht verwunderlichen „stürmischen" Nummern 2 und 4 kommen auch in ihrem akkordisch massiveren und pastoseren Satz unmittelbar von Regers Sechs Intermezzi op. 45 her — es sind verkleinerte Umbildungen in der Miniatur. Auch das schöne, gefühlsgesättigte Trio von Nr. 6 (Langsamer und sehr gebunden) ist echtester Regerstil. Persönlicher und eigener erscheinen mir die idyllischen und elegischen Nummern: die im Eingang zart an Griegs „Morgenstimmung" (Peer-Gynt-Suite I) erinnernde Nr. 1 (H-dur), die sinnig-vergnügte und schalkhafte Nr. 5 (D-dur) und die schmerzvoll und ratlos weinende Nr. 3 (a-moll) mit ihrem zarten Mittelsatz in b-moll. — Die sechs Stücke des an der Deutschen Aufbauschule in Amberg (Bayr. Ostmark) als Studienrat für Musik wirkenden Komponisten (geb. 1891) — eines ehemaligen Schülers der Münchener Akademie der Tonkunst (Beer-Walbrunn, Zilcher, Lampe, Maier) — sind nach Intimität der Stimmung, Klein- und Feinarbeit des Details, Knappheit der Form endlich einmal wieder wirkliche und überaus fein gestaltete Klavierminiaturen in dem mehr zeichnerischen als klangpoetischen Satz der Reger-Haas-Schule. Sie haben ihren Platz in der anspruchsvolleren Hausmusik, deren Pianisten an Brahms, Reger, aber auch an Schumann, dessen sinniges Träumerantlitz in den zart-phantastischen Mittelsatz von Nr. 2 unmittelbar hineintritt, bereits gut vorgebildet sind. (Schade nur, daß auch diese Stücke auf jede Pedalandeutung verzichten.) Aber dann werden sie, wie wir, dem ausgezeichnet beratenen Verlag für diesen neuen wertvollen Zuwachs seiner Klaviermusik und — für „mehr Sturm auf dem Klavier" aufrichtig dankbar sein! Prof. Dr. Walter Niemann.

WALTER NIEMANN: Alte niederdeutsche Volkstänze für Kammerorchester. Op. 149 b. Partitur. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Daß der einseitig als „Impressionist" abgestempelte Walter Niemann auch ein sehr enges und unmittelbares Verhältnis zur deutschen Volksweise hat, dafür bietet bereits sein bisheriges Schaffen sehr bündige Beweise. Jener Griff jedoch, den Niemann mit den „Alten niederdeutschen Volkstänzen" in das musikalische Volksgut seiner norddeutschen Heimat getan hat, zeitigte in seinem künstlerischen Endergebnis, der neuen Orchestersuite Werk 149 b, ein besonders gelungenes und schönes Werk volkstumsgebundenen Schaffens. Schon die Auswahl und Anordnung der Volkstanzweisen zu einer in sich geschlossenen Suite ist von hohem Feingefühl getragen; doch überhöht die Ausformung dieses Weisengutes durch die Mittel der musikalischen Gestaltung, vor allem durch eine ebenso sparsame wie klangfreudige Instrumentation, ihren Ausdruckswert derart, daß die Suite schließlich in gleichem Grade durch die Leistung Niemanns wie durch die elementare Kraft der Volksweise bedingt ist. Dabei ist mit unbedingter Sicherheit eine Überladung der Weisen mit zuviel „Kunst" vermieden, so daß die musikalische Ausformung, so sicher sie gehandhabt wird, doch immer nur der Tanzweise dient, die deshalb auch immer klar erkennbar ist. Dies ergibt wiederum leichte Eingänglichkeit des Werkes, bei all seinem hohen künstlerischen Wert. Ein besonderer Vorzug dieser Suite besteht schließlich noch darin, daß ihre instrumentale Einkleidung wirklich vom Kammerorchester her empfunden ist und daß die kleine Besetzung nicht lediglich unvollkommener Ersatz für eine im geheimen „groß" gedachte Instrumentation ist.

Die deutsche Gegenwartsmusik verfügt bereits über mehrere Orchesterwerke, deren Eigenart durch

Geſtalt und Gehalt der deutſchen Volksweiſe bedingt ſind. Ihnen reiht ſich dieſes neue Werk Walter Niemanns nunmehr würdig und vollgültig an und erhöht damit den Beſtand künſtleriſch hochwertiger Unterhaltungsmuſik, die alle minderwertige Muſik dieſer Art hoffentlich mehr und mehr überflüſſig machen wird. Dr. Horſt Büttner.

JOSEPH-HEKTOR FIOCCO: Werken voor Clavecimbel. Monumentae musicae belgicae. 3. Jaargang. Verlag „De Ring", Antwerpen.

Die Vereinigung für Muſikgeſchichte in Antwerpen hat mit der Veröffentlichung der beiden höchſt reizvollen Suiten ihres einſtigen Mitbürgers Fiocco einen wertvollen Beitrag der Klaviermuſik aus der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts geliefert. Neben einer Allemande, Sarabande, Gavotte, Menuett, Gigue finden wir in der Sammlung Piecen à la Rameau: La Légère, L'Inguiette, Les Sauterelles, L'Agitée (Rondeau), L'Angloise, L'Armonieuse, La Plaintive, La villageoise u. a. m. Cembaliſten werden ihre helle Freude an den duftigen muſikaliſchen Gebilden haben, die in der Urſchrift notiert ſind. Die „Manieren" (agremens) hat der Herausgeber Joſ. Watelet in Fußnoten genau und in vielen Beiſpielen erläutert. Aber auch ohne die üppigen Ornamente werden die Werkchen auf unſeren modernen Inſtrumenten ihre Wirkung nicht verfehlen. Da die Spielbarkeit leichter iſt als die der Zeitgenoſſen Rameau, J. S. Bach und Händel, ſo könnten die beiden Suiten eine Lücke ausfüllen, wenn die Ausgabe nicht eine ſehr beſchränkte wäre. Es ſind in überaus feiner Ausſtattung nur 300 Exemplare gedruckt. Fiocco, deſſen Vater aus Venedig nach Brüſſel überſiedelte, verdient aber in weiten Kreiſen be- und gekannt zu werden. Martin Frey.

### für Orgel

PAUL DE MALEINGREAU: Suite for Organ. Oxford University Press.

Der Geſamteindruck dieſer Suite iſt äußerſt ſtark. Streng religiös Empfundenes (Choral-Prelude) wechſelt ab mit leicht beſchwingten Sätzen, die aber viel an Intereſſantem bieten. Stets ſpürt man ein enges Verwachſenſein des Komponiſten mit den Klangmöglichkeiten der Orgel; der Satz iſt ausgezeichnet, klar und durchſichtig, die techniſchen Schwierigkeiten ſind nicht groß, doch ſind dem Spieler beſte Wirkungen ſicher. Ein vornehmes, ernſt gearbeitetes Werk, das eine gute Bereicherung der Konzertliteratur für Orgel bedeutet. Gg. Winkler.

ERNST KALLER: Orgelſchule. 1938. B. Schott's Söhne, Mainz.

Innerhalb der vergangenen 60 Jahre erſchienen auf dem Muſikalienmarkt nicht weniger als ein viertel Hundert Orgelſchulen. Davon war der größere Teil für die nunmehr der Vergangenheit angehörenden Lehrerſeminare und Präparandenanſtalten beſtimmt, während der kleinere Teil für die Ausbildung von Berufsorganiſten diente. Seit der Freiburger Tagung für deutſche Orgelkunſt im Jahre 1926 kam mit der immer intenſiver betriebenen Pflege alter Orgelmuſik, deren Auswirkungen auch die zeitgenöſſiſchen Komponiſten befruchtete, eine neue Linie in die Geſtaltung des Orgelſpielunterrichts. Naturgemäß konnten die bisher verwendeten Orgelſchulen nicht mehr den Anforderungen der Praxis genügen, wenngleich geſagt werden muß, daß eine ganze Reihe der darin niedergelegten Grundſätze auch heute nicht achtlos als „veraltet" beiſeite geſchoben werden dürfen. Einen beachtenswerten Verſuch zur Neugeſtaltung des Orgelſpielunterrichts ſtellt die Orgelſchule von Kaller dar. Von der Vorausſetzung ausgehend, daß jeder, der nach dieſer Schule das Orgelſpiel erlernen will, eine „gewiſſe techniſche Fertigkeit auf dem Klavier beſitzen muß", legt der Verfaſſer zu Beginn des Anfangsunterrichts den Schwerpunkt auf Pedalübungen, die in allen angegebenen Tonarten und in allmählich beſchleunigtem Zeitmaß auszuführen ſind (eine Forderung, die übrigens nicht ganz neu anmutet). Leider vermiſſen wir an dieſer Stelle die Stellung der Aufgabe, alle Pedalübungen verſchieden artikuliert auszuführen. Im weiteren Verlaufe baut der Verfaſſer, ſyſtematiſch vom Leichten zum Schwierigeren vorwärtsſchreitend, ſeinen Lehrgang unter Zuhilfenahme ſehr gut ausgewählter Beiſpiele alter und neuer Orgelmuſik geſchickt auf. Schade nur, daß nicht bei allen Muſikſtücken Regiſtriervorſchläge angegeben ſind. Auch fehlen da faſt durchwegs Artikulationsbezeichnungen. Auf ſolche Dinge mit allem Nachdruck hinzuweiſen erſcheint mir nicht allein aus erzieheriſchen Gründen wichtig, ſondern deshalb, weil erfahrungsgemäß in den Unterrichtsſtunden zum Einzeichnen nur wenig Zeit bleibt. Gut durchgeführt hingegen erſcheint mir die Fingerſatzbezeichnung. Überflüſſig iſt die Aufnahme von Orgelwerken J. S. Bachs, da 1. die Auswahl zu klein iſt, 2. das Spielen der Orgelwerke dieſes Meiſters vom Beginn des Orgelſpielunterrichts an gepflegt werden muß und 3. bei der getroffenen Auswahl alle jene Hinweiſe fehlen, die dem Schüler ein wirkliches Eindringen in die Wunderwelt der Werke des größten Orgelmeiſters aller Zeiten erleichtern und ihn zur ſtilgerechten Wiedergabe zwingen könnten. Bei einer wahrſcheinlich bald notwendig werdenden Neuauflage wird eine kleine Bibliographie von Fachliteratur von Lehrer und Schüler dankbar aufgenommen werden. Ausſtattung, Stich und Druck dürfen als muſtergültig angeſehen werden. Dr. Wilh. Friedrich.

HEINRICH NEAL: Op. 94 Fantaſie über den Choral „Was Gott tut, das iſt wohlgetan" für Orgel. Verlag von H. Neal, Heidelberg.

Ein ſauber gearbeitetes und wirkungsſicher durchgeführtes Werk. Der Orgelſatz iſt ſehr gut, klar in der Stimmführung und führt über mächtige

Steigerungen zum Schluß. Bietet die Fantasie auch rhythmisch keine großen Abwechslungen, so wirkt sie doch durch ihre chromatisch reich bewegten Akkordfolgen und eignet sich gleicherweise für den Konzertgebrauch wie für den Gottesdienst.

Georg Winkler.

### für Violine

WALTHER GEISER: Trio op. 8. Edition Henn, Genf.

In formaler Beziehung geht dieses im Auftrag des staatlichen Musikkredits Basel herausgegebene Streichtrio ungewohnte Bahnen. Es streut ein Thema mit Variationen zwischen die Sätze des mit großem Können gestalteten Werkes und läßt es mit dem Thema des Adagio verklingen.

Herma Studeny.

EDUARD EICHLER: Elementare Violinschule, 2. Heft. Albrecht Örtel (Richard Bangers Nachf.), Würzburg.

Dieses zweite Heft bestätigt den Eindruck des ersten: die Förderung des Musikalischen, nicht nur des Technischen. Es ist ein beachtenswertes Werk!

Herma Studeny.

HENRY PURCELL: Suite for strings. Oxford University Press, London.

Mit vier Hörnern über dem Streichquartett sind dramatische Wirkungen erzielt; der Wucht der langsamen Sätze stehen klargefügte kanonische Allegrosätze gegenüber. Die Suite kann auch ausgeführt werden unter Weglassung von zwei oder von allen vier Hörnern. John Barbirolli hat die Suite arrangiert. Herma Studeny.

### für Blockflöte

JOHANN SEBASTIAN BACH: 21 Stücke aus seinen Werken für Sopran-c''-Blockflöten und Klavier bearbeitet von Karl Bettin. Collection Litolff Nr. 2835 d.

Mancher Sopranblockflötenspieler mag sich darüber gewundert haben, daß alle bisher erschienenen Neuausgaben solistischer Blockflötenmusik alter Meister nur zur Ausführung auf der Altblockflöte in f' bestimmt sind. Dies ist, wie Referent auf Grund jahrelanger Forschungsarbeit auf diesem Gebiet feststellen konnte, nur damit erklärbar, daß die Altblockflöte aus spieltechnischen und klanglichen Gründen zum alleinherrschenden Soloinstrument dieser Instrumentengruppe erhoben wurde. Die Sopran-, Tenor- und die Baßblockflöte hingegen kamen — mit der Altblockflöte — nur beim chorischen Musizieren zur Verwendung. Auch war das Sopraninstrument bei unsern Vorfahren wegen seines etwas schrillen und lauten Tones wenig beliebt. Heutzutage ist man in dieser Beziehung weniger empfindlich und die Erfahrung lehrt, daß 999 von 1000 Anfängern mit einer Sopranblockflöte ausgerüstet in der ersten Unterrichtsstunde erscheinen. Und trotzdem kauft sich der ehrlich Musikbegeisterte früher oder später ein f'-Instrument, weil er „Originalmusik" kennen lernen möchte. Aus der Fülle von mehr oder weniger guten Bearbeitungen von Klavier- und anderen Werken alter Meister für c''-Blockflöte und Klavier (oder Cembalo) fällt das oben angeführte Heftchen angenehm auf. Es enthält für Klavier und Blockflöte leicht spielbare Sätze aus dem Notenbuch der Anna Magdalena und des Wilhelm Friedemann Bach und solche aus einigen Klavierwerken des großen deutschen Meisters. Wenn man sich vorstellt, daß diese Ausgabe für Anfänger bestimmt ist, taucht unwillkürlich der Wunsch nach der Einzeichnung von stilistisch einwandfreien Artikulationszeichen auf. So wird der Benutzer alle Sätze aller Wahrscheinlichkeit nach entweder durchgehend legato oder non legato herunterspielen, wie man es trotz aller Bachfeste fast täglich im Rundfunk und in Konzerten zu hören bekommt. Karl Bettin hat den Klaviersatz sehr hübsch gestaltet und so steht zu erwarten, daß dieses Heft in weitesten Kreisen wohlverdiente Verbreitung findet und dies umso mehr, als auch die Auswahl als sehr glücklich bezeichnet werden darf. Die durchgehend unrichtigen Seitenangaben des Inhaltsverzeichnisses werden in einer Neuauflage richtiggestellt werden können. Dr. Wilh. Friedrich.

### für Orchester

FELIX RAABE: Festmusik für Orchester mit Schlußgesang (ad lib.) für einstimmigen Chor nach J. G. Fichte. Verlag Arthur Parrhysius, Berlin W 9.

Von allen mir zu Gesicht gekommenen Festmusiken aus jüngster Zeit ist *diese* ohne Zweifel die bedeutendste und wirkungsvollste. Felix Raabe fällt etwas ein, er ist sogar ein ausgesprochener Melodiker, er instrumentiert ausgezeichnet und — was das Bemerkenswerteste an diesem schönen Werk ist — er versteht es zu bauen und sich mit Leichtigkeit und Folgerichtigkeit auch in der großen Form zu bewegen.

Die Ursprünglichkeit seiner Gedanken, die zwar eingänglich, aber nie trivial sind, die aparte, nicht selten von den Kirchentonarten befruchtete Harmonik und die überall klingende Satzkunst machen die Lektüre dieser Partitur zu einer freudigen Überraschung. Es ist *Urmusikantentum*, was elementar aus diesen mitunter schicksalsvollen Klängen hervorbricht. Echt und ehrlich empfunden, wirkt Raabes Musik ganz so, wie sie ihm vorgeschwebt haben mag. Großartig finde ich den nach wuchtigen Steigerungen eintretenden Schluß: „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben". Neben Webers Jubelouvertüre und Wagners Kaisermarsch ist diese mit ihren kühnen Modulationen das Antlitz unserer Zeit tragende Festmusik das Wirkungsvollste und Beste, was die einschlägige Literatur aufzuweisen hat. Bemerkenswert auch: die schöne Ausstattung und der klare Druck der Partitur. Hans F. Schaub.

# KREUZ UND QUER

## Eugenie Schumann zum Gedächtnis.

Von Gerh. F. Wehle, Berlin.

Nun ist auch die letzte Tochter Robert Schumanns am 25. September aus dem Leben geschieden, nachdem sie — als siebentes Kind des Meisters — ein Alter von 88 Jahren erreicht hat.

Es ist Eugenie immer sehr schmerzlich gewesen, daß sie keine Erinnerung an ihren Vater hatte, war sie doch erst 2½ Jahre alt, als Schumann seiner Familie durch den Selbstmordversuch und die darauffolgende Unterbringung in eine Nervenheilanstalt entrissen wurde. Was das Kind aber nicht erreichte, nämlich, sich ein deutliches Bild von seinem Vater zu formen, das gelang Eugenie später durch die Versenkung in das große Werk, das er hinterlassen hatte. Aus dem Geist gesteigerter Liebe schuf sie sich eine ganz klare Vorstellung, so daß sie die Tragik, die über Schumanns Lebensende ausgebreitet liegt, in folgende feine Worte kleiden konnte: „Es ist kein Wunder, daß mein Vater krank wurde, in seinem Kopf wuchsen ja lauter Blumen." Wohl selten ist das Wesen Schumanns treffender gekennzeichnet worden.

Dieses tiefe Verständnis findet sich auch in dem Lebensbild ihres Vaters, das sie noch als 80jährige Greisin erscheinen lassen konnte. Wie ein roter Faden zieht sich diese innige Kindesliebe, gepaart mit dem ausgezeichneten Verständnis für Schumanns Werk und Charakter, durch das 400 Seiten starke Buch hindurch.

Wenn die musikalische Welt vor Jahresfrist, als Georg Kulenkampff das nachgelassene Violinkonzert ihres Vaters uraufführte, den Kopf wohl schütteln mochte, weil Eugenie sich gegen die Veröffentlichung wandte, so wuchs dieser Widerstand auch nur aus der Pietät heraus, weil sie annahm, das Werk könnte nicht ganz ausgereift sein und Spuren der letzten Krankheit an sich tragen, zumal die nächsten Freunde Schumanns für Zurückhaltung dieses Opus' eingetreten waren.

Dieselbe Liebe und Hochachtung veranlaßte sie auch am Anfang unseres Jahrhunderts zu dem gleichen Widerstand gegen die Eröffnung des Robert-Schumann-Museums in Zwickau in Sachsen, der Geburtsstadt ihres Vaters. Sie war der Ansicht, daß das Museum einzig im Beethovenhaus in Bonn am Rhein untergebracht werden dürfte. Als sie aber später gelegentlich eines Schumannfestes in Zwickau das dortige Schumannmuseum in Augenschein nahm und erlebte, mit welcher Liebe, Hingabe, Opferbereitschaft und Wissenschaftlichkeit Martin Kreisig dieses Museum zu einer wahrhaften Kultstätte im echten Sinne des Wortes geschaffen hatte, da hat sie Martin Kreisig alles abgebeten und ihm manch wertvolles Erinnerungsstück aus dem Hause ihrer Eltern zur Verfügung gestellt. Auch in ihrem Buch über ihren Vater setzt sie Martin Kreisig ein freundschaftliches Denkmal.

Der Eindruck, den Eugenie Schumann auf die Nachwelt hinterlassen hat, wäre nicht vollständig, wollte man nicht ihre 1925 erschienenen „Erinnerungen" erwähnen, in denen sie das Leben ihrer Geschwister, vor allem aber der von ihr vergötterten Mutter, Clara Schumann (die ihr auch den ersten Klavierunterricht gab), nachzeichnet, wobei sie all jener Persönlichkeiten mehr oder weniger ausführlich gedenkt, die in dem Hause ihrer Eltern ein und aus gingen. Im Vordergrund steht natürlich Brahms, der ihr auch eine zeitlang Klavierunterricht gab. Wir erfahren hier manche interessante Einzelheit über Brahms, speziell über die Methodik seiner äußerst gewissenhaften und pädagogisch gut fundierten Tätigkeit als Klavierlehrer.

So hat Eugenie Schumann das Ihrige dazu beigetragen, aus persönlichem Erleben heraus ihren großen Eltern ein würdiges Denkmal zu setzen.

## Louis Spohr im Urteil eines Zeitgenossen.

Mitgeteilt von Paul Heidelbach, Grifte.

Das Bild Louis Spohrs steht für uns, nicht zuletzt durch seine Selbstbiographie, fest umrissen da. Trotzdem setzt die nachfolgende Plauderei Eduard Beurmanns, der auch insofern Beziehungen zu Kassel hatte, als seine Gattin damals an der Kasseler Hofbühne als jugendliche Liebhaberin tätig war, neue Lichter auf das uns bekannte Bild. In dem von ihm heraus-

gegebenen Gutzkow'schen „Frankfurter Telegraph" von 1837, der in einem vollständigen Exemplar wohl nur noch einmal in Deutschland anzutreffen ist, schreibt Beurmann, nachdem er einleitend die starke Wirkung der Pariser Oper auf ganz Frankreich behandelt:

„Doch wir haben es mit Spohr zu tun. Der hat zu leben als Kapellmeister am Hoftheater zu Kassel; ich glaube, er hat eine lebenslängliche Anstellung und jährlich ein Gehalt von zweitausend Talern. Aussicht genug, um nicht wie Mozart zu sterben, der sein Sterbekissen mit den heißesten Tränen des Mangels benetzte, des allermiserabelsten Mangels, der von einem Tag zum andern sich mit dem täglichen Brote beschäftigen mußte. Indes in der Armut und dem Elende liegen Poësie und Spannkraft; wenn Spohr aber in Kassel Dichter bleibt, und bei einem Gehalte von zweitausend Talern, so ist das sein größter Ruhm.

Ich will nicht sagen, daß das Geld dem Genius Eintrag tut, das würde meinem Obigen geradezu entgegen sein, aber Spohr hat in Kassel nur Geld und keinen Enthusiasmus, er hat nur in den Sperrsitzen und Logen und in dem kleinen gedrängten Parterre des Hoftheaters ein sehr mäßiges, häufig zu konstitutionelles Publikum, das ihn anhört, und keine Nation, die ihn bewundert, mit einem Worte, Spohr steht denn doch etwas verlassen in Kassel, ohne Anregung und Einflüsse des Parterres, das höchstens weiß, wer Spohr ist und daß man immer eine Merkwürdigkeit in ihm besitzt.

Es ist das nicht die Schuld der Kasselaner. Die Kasselaner sind ebenso kunstgebildet wie die Frankfurter und diese wieder ebenso wie ein anderes Publikum. Es ist das die Schuld unserer deutschen Verhältnisse. Ja, es ist die Isolierung, die Division in dreiunddreißig Bundesstaaten, die eine geistige Größe in Deutschland immer nur als Bruch erscheinen läßt. Alle haben etwas von ihr und keiner hat sie ganz. Oder glaubt man etwa, das gebildete Publikum in Weimar habe Goethe ganz besessen, ihn in Fleisch und Blut aufgenommen? Auf einen Augenblick war man überzeugt, aber da kam der „Hund des Aubry", und Goethe fand sich sehr beleidigt, daß man aus einem Hund so viel Wesen mache. Das ist eben das Leid der deutschen Bühne, daß sie Hunden, Dichtern und Komponisten dienen muß. In Paris wird kein Hund auf dem Théatre français zugelassen, trotz aller Romantik nicht. Auch in der „Academie royale" stößt man nur auf Elefanten oder Pferde, wenn Scribe ihrer bedarf. Außerordentliche Bestien werden zu den Theatern des Boulevards verwiesen.

In Kassel wird zwar auch der Anstand des Hoftheaters stets gewahrt, aber man kann nicht lauter Tragödien geben. So muß auch Spohr mit dem Vaudeville wechseln, wie Schiller mit Angely. Das ist einmal traurig. Weiter ist es traurig, daß Spohr keinen unmittelbaren und direkten Einfluß auf eine Nation ausüben und von ihr empfangen kann. Er muß sich durch hundert große und kleine Theaterdirektionen mit ihr vermitteln. Paris aber ist Frankreich, und das Parterre der „Academie royale" ist ein Parterre des französischen Volkes, und die Komponisten der großen Oper üben einen Einfluß auf ganz Frankreich aus, ja, vielleicht auf Europa.

Ich kann mich unmöglich der Ansicht hingeben, daß der dramatische Dichter aller Inspiration, die dem Enthusiasmus entsprießt, entbehren könne. Man kann ein vortrefflicher Lyriker werden, durch den Beifall, den man sich selbst einsam in seinem Studierstübchen oder abends unter der Linde, oder morgens bei Sonnenaufgang darbringt. Aber die Tragödie und die Oper bedürfen der Einflüsse des Volkes, es handelt sich hier um Begebenheiten und Ereignisse, und wir wollen eine Wechselwirkung und dem großartigen Moment auf der Bühne gegenüber ein anderes im Parterre. Das ist der frischgrüne, unmittelbare Enthusiasmus der Menge, der Pulsschlag des Volkes. Ihn dem Dichter entziehen, heißt Apollo der Pythia berauben, wenn er auf ihrem Haupte seine Leier stimmt. Aber man sehe sich diese ruhige, feierliche, teilnahmslose Stille der meisten Hoftheater an, man wird schwerlich der Meinung sein, daß sie sich zu Inspirationen eigne.

Was begeistert denn Spohr? In diesem Tondichter waltet in der Tat das lyrische Moment vor, es strahlt wie Morgen- und Abendrot aus seinen Kompositionen oder wie eine milde Sommernacht, wo die Sterne und der Mond, wie Lämmer und Hirt auf blauer Wiese, lustwandeln und dann und wann ein Gewitter hinter den Bergen aufsteigt. Dem eigentlichen Werktag der Leidenschaften begegnen wir nicht in seinen Opern, sein Röschen in „Faust" hat nur den Morgen und Abend der Liebe erlebt, und was dazwischen liegt, daran denken wir

gar nicht. Mozart komponierte Liebe aus Fleiſch und Blut und Leidenſchaft, in Spohr küſſen ſich nur die Herzen, es iſt alles junge, erſte Liebe, die ſelbſt, wenn der Vorhang gefallen iſt, nicht älter oder abgenutzt erſcheint. Daß die Blume vom Sturm gebrochen wurde, iſt Zufall, neue Knoſpen treiben auf der Stelle aus den Zweigen. Und Kaſſel iſt ſchön gelegen, inmitten einer freien und zutraulichen Natur. Wenn Ihr in Thüringen geweſen ſeid und alle jene Innigkeit und märchenhafte Vertraulichkeit, alle jene ſagenhafte Schaurigkeit des Thüringer Waldes, die in Bechſteins Liedern klingt, gekoſtet habt, dann ſagt mir, ob die Umgegend von Kaſſel nicht der letzte Händedruck, der Abſchiedskuß Thüringens iſt. Seine Poeſie ſogar ſtreift immer nach Heſſen hinüber, und die Krone dieſer Poeſie wird in Marburg aufbewahrt, ich meine die heilige Eliſabeth.

Spohr mag über die grünen Berge die Menſchen vergeſſen. Er würde in Paris keine Opern mehr dichten, ſo ſüß und mild, ſo harmoniſch und herzſchwellend, ſo voll Hangen und Bangen, ſo voll Tiefe und Höhe, ſo voll Inbrunſt und Sehnſucht. Spohrs Muſik iſt die jungfräulichſte unter allen Kompoſitionen der älteren und neueſten Zeit, und daß er in Kaſſel ſo iſoliert ſteht, das hat ihn eben ſo keuſch und unſchuldig erhalten. Spohrs Kompoſitionen ſind feſtgeſchmückte Bräute.

Schon ſein Äußeres zeugt von Gleichgültigkeit gegen die Außenwelt und genialer Nonchalance. Seht ihn an, wie er mit großen Schritten durch die Felder ſtreicht, ſeine ganze Familie hinter ihm. Der Hut geniert ihn, er trägt eine Mütze, wie man ſie in jeder Landſtadt ebenſo gut auf dem Haupte des Bürgermeiſters ſieht, wenn er zum Kegelſchub eilt, die Pfeife in der Rocktaſche. Aber ich glaube, Spohr raucht nicht wie die meiſten Leute, denen das Genie zur andern Natur geworden iſt. Seht ihn an und ſagt mir, ob dieſe Kleidung und dieſe Haltung nicht ſo einfach bürgerlich iſt, daß man, nach ihnen zu ſchließen, jeden Augenblick glauben möchte, Spohr könnte die heſſiſche Verfaſſung in Muſik ſetzen? Aber dieſes Antlitz iſt ſchön, es ſpiegelt ſich die ſtille Feier eines großen Genius in dieſen Mienen, wenn der kurfürſtlich-heſſiſche Hofkapellmeiſter an der Spitze einer Oper ſteht, auf der Mozarts oder Beethovens Geiſt ruht — ſein Auge iſt dann ſtrahlend und gläubig, wie das Auge des Hoheprieſters am Hochamt, begeiſtert das Auditorium, die Kunſt findet ihren Brennpunkt in Spohr. Man ſagt, der Kapellmeiſter ſei eben nicht ſehr galant und ziemlich geradezu; aber du großer Gott! es muß dem Genie ſehr ſchwer werden, ſich ſtets mit dem Eigendünkel auf der Bühne zu vermitteln. Jedem erſten Tenoriſten ſteht es auf der Stirn geſchrieben, daß er ein großer Mann iſt und ſich von dem Jahrhundert beobachtet glaubt. Dieſe Prämiſſe iſt ſo feſt wie die Mauern von Jericho, und auf ihr baut ſich das ganze Kunſtverfahren ſolcher Leute weiter: hohe Gage, lebenslängliche Kontrakte und hundert andere Dinge, die Spohr betrüben müſſen. Da mag er denn zu Zeiten außer ſich geraten und die lyriſche Grazie vergeſſen.

Und wenn ein Neugieriger nach Kaſſel kommt und, nachdem er den „großen Chriſtoph“[1] auf Wilhelmshöhe beſehen, zu Spohr eilt, um die beiden eminenteſten Eindrücke von Kaſſel mit auf den Weg zu nehmen und in ſein Tagebuch einzutragen, kann man es denn Spohr verdenken, wenn er ſelbſt ſagt: „Ich bin nicht zu Hauſe? Es iſt keine Freude für einen großen Mann, den Merkwürdigkeiten einer Stadt beigezählt zu werden.“

## Mozarts kurpfälziſche Violinſonaten.

Von Friedrich Baſer, Heidelberg.

Will man die ſchönſten und wertvollſten Schätze deutſcher Hausmuſik nennen, ſo denkt man vor allem an Mozarts Violinſonaten, von denen die ſieben aus ſeinen zwei in der fröhlichen Kurpfalz verbrachten Jugendjahren (1777—1778) Sätze von einer Innigkeit und Jugendfriſche enthalten, die nie mehr übertroffen werden konnten. Sie mögen architektoniſch vielleicht nicht ſo kunſtvoll aufgebaut ſein, wie die wenigen ſpäteren Sonaten für Violine und Klavier, haben dafür aber den unnachahmlichen Reiz perſönlicher Wärme, und je mehr man ſich mit ihnen beſchäftigt, erkennt man in ihnen köſtlichſte Tagebuchblätter jener Mannheimer Zeit, ſeiner leidenſchaftlichen Liebe zu Aloiſia Weber, der talentvollen jungen Sängerin. Damals brannte er

[1] Volkstümliche Bezeichnung der Herkulesſtatue in Wilhelmshöhe.

lichterloh, so sehr auch der besorgte Vater in Salzburg mit allen Mitteln der Überredung und Drohung zur Vernunft mahnte. Es war aber auch damals am Hof des Kurfürsten Karl Theodor in Schwetzingen und Mannheim eine Lebensfreude erwacht, zu der man eigentlich nur in der Renaissance ein Gegenbeispiel finden kann. Mozart fühlte sich sofort hier sehr wohl, war es doch seine erste Reise, auf der ihn sein gestrenger Vater nicht mehr begleiten konnte, auf der der junge Maestro sein eigener Herr war und sich seiner jungen Berühmtheit so recht freuen konnte, besonders in den Kreisen seiner Mannheimer Berufskameraden. Sie hatten sich unter der Gunst ihres kunstsinnigen Karl Theodor eine heitere, angenehme und gastfreundliche Lebensart angewöhnt, die unserm jungen, in Salzburg keineswegs verwöhnten Mozart außerordentlich wohl tat. In den Familien der Kapellmeister Cannabich und Holzbauer, der ausgezeichneten Musiker Wendling, Danzi u. a. mußte er seine Sonaten vorspielen, die mit vielem Verständnis und großer Begeisterung aufgenommen wurden. Die Töchter Cannabichs und Wendlings waren sehr musikalisch und oft und begeistert wurden Hausmusiken abgehalten, die Mozart zu seinen Kurpfälzer Violinsonaten anregten, der köstlichsten Frucht seiner Mannheimer Jahre. Er widmete sie der Gemahlin des Kurfürsten Karl Theodor, Maria Elisabeth Auguste, wie ja Widmungen an Fürsten damals üblich waren. Doch sind sie im Herzen der Aloisia Weber gewidmet, eine von ihnen der Therese Pierron, der Tochter des Mannheimer Kammerherrn Serrarius, der Mozart Klavierunterricht erteilte. Von den sechs „der Churfürstin von der Pfalz gewidmeten Sonaten" künden die meisten sein junges Glück, aber die herrliche in Es-dur läßt schon seinen Schmerz über die Ungetreue vorausahnen, der ihn bald packen sollte. In glücklichster Stimmung sind die Sonaten in G-dur und D-dur geschaffen, die in sorgloser Heiterkeit mit musikantischer Freude am Spiel der schönen Formen und genialen Einfälle geformt sind.

## Die Nürnberger „Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik".

Rückblick auf ein Dezennium praktischer Kulturarbeit.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Zeitgenössische Musik: es wäre müßig, dieses seit dem kulturellen Bewußtwerden unseres Kontinents immer gleich aktuelle Problem in den Spalten der ZFM neu aufrollen zu wollen. Seit diese „Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik" gegründet wurde, ist ihr der Kampf um musikalische Gegenwart und Zukunft bedeutsame Zielsetzung. Um so bereitwilliger sei in diesen Spalten einer Konzertreihe gedacht, die — entstanden aus der privaten Initiative eines einzelnen — seit Jahren den neuen Richtungen des musikalischen Schöpfertums dienstbar ist und so nicht nur Beachtung, sondern vor allem auch Nacheiferung verdient.

Der Kampf gegen eine Umwelt, die sich an der Tradition festgesogen hat, weil der begrenzte Kreis des aus der Tradition gewachsenen Hörvermögens dort die bequemsten Ansatzstellen findet — dieser Kampf wechselt mit stets gleicher Härte von Generation zu Generation über, soweit wir in der Kunstgeschichte zurückblicken können. Er verlief für viele Schöpfernaturen unserer Kulturkreise negativ. Für Bach insofern etwa, als dessen grandioses Werk an der ehernen Mauer des Unverständnisses fast ein Jahrhundert lang in nichts zerschellte, ehe es Gemeingut der gesamten zivilisierten Welt wurde. Für Schubert, den seine nicht begreifende Zeit in ein kräftezerstörendes Bohemienleben zwang, an dem er jung und zukunftsvoll zerbrach. Für Hugo Wolf, dem die eisern unerbittliche Mitwelt erst dann Erhörung schenkte, als er in der Zelle der Wiener Landesirrenanstalt mit starren Augen unzugängliche Fernen suchte. Für Wagner, den seine Gegenwart für die besten Jahre seines Lebens zum gehaßten und verfolgten Flüchtling stempelte, bis Ludwig II. sein Werk, man möchte fast sagen: mit Gewalt, in seiner Zeit fixierte. Wie weit ließe sich diese Liste fortsetzen! Dieses Ringen um die Gegenwart wird für den schöpferischen Musiker — zwangsläufig! — immer das gleiche sein. Denn es wendet sich gegen einen der mächtigsten Bildefaktoren der menschlichen Gesellschaft: gegen die Gewöhnung. Gegen die gewaltige Bildekraft des Milieus, gegen die hartnäckige, instinktive Abneigung, die sicheren Stützen des in Wesen und Wertung Bekannten und Übernommenen zu verlassen. Die wesentlichste „Waffe des Neuen" ist das Wort. Fraglos auch auf musikalischem Gebiet. Das gesprochene oder geschriebene Wort weist hin, es erläutert und klärt,

es kann aufreizend und aufrüttelnd wirken (ſofern es ſich nicht preisgibt und dadurch ſeine Stoßkraft vermindert). Aber es muß das lebendige Kunſtwerk zum Anlaß haben. In allen Künſten mit Ausnahme der Muſik iſt dieſer Anlaß mit dem Abſchluß des ſchöpferiſchen Aktes gegeben: die Dichtung kann leſend erlebt werden, das Gemälde iſt mit dem letzten Pinſelſtrich für die allgemeine Betrachtung reif, Plaſtik und Baukunſt ſchaffen greifbare Realitäten. Im Muſikaliſchen dagegen muß auf den ſchöpferiſchen Vorgang immer wieder neu der nachſchöpferiſche folgen. So einfach und ſelbſtverſtändlich dieſe Feſtſtellung an ſich iſt, ſo folgenwichtig wird ſie auf den Gebieten der zeitgenöſſiſchen Muſik. Hier muß auch die Form, in der das Kunſtwerk der Hörerallgemeinheit übermittelt wird, eine in allem ausgeglichene und vollendete ſein. Es wird nicht möglich ſein, verallgemeinernd zu ſagen, daß ein mittelſchweres neues Kammermuſikwerk etwa unmittelbar von Liebhabermuſikern (als der naturgegeben naheliegendſten Konſumentenſchicht) aufgegriffen und für die Hausmuſik eingeſetzt werden könnte. Denn dieſes Kammermuſikwerk wäre ja gerade dadurch zukunftweiſend, daß die altgewohnten Ausdrucksbegriffe nicht nachgeahmt werden, daß es klanglich und techniſch in Bahnen leitet, die der im Herkömmlichen verankerten Laienſpielpraxis nicht geläufig ſein können. Mit anderen Worten: das zeitgenöſſiſche muſikaliſche Kunſtwerk iſt auf die konzertmäßige Aufführung weſentlich angewieſen.

Einer, der das ſchon in Zeiten erkannte, in denen nicht wie heute produktive Kulturarbeit eine als wichtig beſtätigte Staatsaufgabe war, iſt der Nürnberger Dr. Adalbert Kalix. Er ſtemmte vor rund einem Jahrzehnt ſeine „Kammerkonzerte für zeitgenöſſiſche Muſik“ mit einer keine Schwierigkeit und kein finanzielles oder perſönliches Opfer ſcheuenden Einſatzwucht einem Zeitgeiſt entgegen, der geſchäftstüchtig entweder aus der urverwachſenen Liebe aller muſikaliſchen Menſchen zu den großen Traditionswerten der Vergangenheit Kapital ſchlug — d. h., dem Neuen den Aufführungsraum völlig ſperrte — oder aber ſich radikalmodern gebärdete und ſo mit künſtleriſchen Extremſtilen auf die Senſationslüſternheit einer gewiſſen Publikumsſchicht ſpekulierte. Die Schwierigkeiten, die für Kalix zu überwinden waren, liegen in der kulturproduktiven und kulturbodenſtändigen Haltung der „KZM“ begründet. Die „KZM“ — Veranſtaltungsreihe umfaßt jährlich acht Konzerte, die ihre Zielſetzung mit aller Eindeutigkeit dadurch feſtlegen, daß ſie ausſchließlich Ur- und Erſtaufführungen bringen. Die Abende ſind ſo gegliedert, daß ſie einen umfaſſenden Überblick über das Geſamtgebiet des jüngſten muſikaliſchen Schaffens geben: ſie ſind allen Muſizierformen gewidmet, von den vielfältigen Kammermuſikarten bis zum Chor- und Orcheſterwerk. In dieſer Univerſalität dienen die „KZM“ dem Hörer, den ſie zwangsläufig in lebendige Beziehungen zur Gegenwartskunſt bringen. Sie dienten dem Hörer, indem ſie alle weſentlichen und ernſt zu nehmenden Stilſtrömungen zu Wort kommen ließen, indem ſie einzelne Konzertabende den angrenzenden, vor allem den nordiſchen Kulturkreiſen widmeten (ſo wurden in einem Zeitraum von fünf Jahren etwa 270 Werke von 115 Komponiſten aus 14 verſchiedenen Ländern aufgeführt) und indem ſchließlich dem aufklärenden und einführenden Vortrag relativ breiter Raum zugeſtanden wurde. Auf dieſe Weiſe gelang es Kalix durch die zähe Stetigkeit ſeiner Arbeit eine Breſche in die eiſerne Abwehrphalanx des traditionsverhafteten Publikums zu ſchlagen. Dieſes Moment iſt außerordentlich bedeutſam. Denn — wenn heute dank der erfreulichen Förderungsmaßnahmen neue Werke in die Programme ſtädtiſcher und ſtaatlicher Konzerte häufig aufgenommen werden, ſo ſteht doch das Gros des Publikums dieſen Stilproben hilflos gegenüber — d. h., es hält ſich an die in dieſen Konzerten immer vorherrſchende Romantik oder Klaſſik und nimmt von den zeitgenöſſiſchen Programmteilen gezwungene Notiz, ohne aus ſeiner inneren Abwehrſtellung herauszukommen.

Es iſt klar, daß Abonnementskonzerte in der Art der „KZM“ neben den erzieheriſchen Wirkungen auf das Publikum auch direkten fördernden Einfluß auf den ſchöpferiſchen Prozeß der Gegenwart nehmen. So zeigt ein Rückblick (für den auf Vollſtändigkeit keinerlei Anſpruch erhoben ſein ſoll) eine Reihe heute ſtark beachteter Komponiſten, die in den „KZM“ von Anfang an immer wieder mit neuen Werken herausgeſtellt wurden, ja zum Teil geradezu als Talente gewiſſermaßen „entdeckt“ werden konnten. Da iſt zunächſt Karl Höller zu nennen; bereits 1930 erſchienen ſeine Arbeiten in den „KZM“.

Sie fehlten seither fast in keinem Programm. Dann die drei Brüder Gebhard: von Max Gebhard brachten die „KZM" über acht Uraufführungen, von Hans Gebhard mehr als vier. Zu den frühzeitig Geförderten zählen Karl Schäfer (6 Uraufführungen), Erich Limmert (3), Willy Spilling (9), Helmut Degen, Philipp Mohler, Cesar Bresgen usw. Frankens Gegenwartskunst erfuhr selbstverständlich besondere Pflege. Außer den bereits erwähnten sind hier noch Armin Knab, Ludwig Weber, Hugo Distler, Hans Lang, ferner Rudolf Herbst, Karl Schadewitz, Erich Rhode, Karl Rorich, Lukas Böttcher zu nennen. Richard Soldner (München) und Hermann Wagner (Nürnberg) gehören zu den jüngsten Entdeckungen Kalix'. Daneben stehen die übrigen Richtungen lebender deutscher und ausländischer Komponisten: von Egk bis Trapp und Reutter, von Pfitzner bis Graener, Haas, David, Sigfrid Walther Müller, Thomas, von Wetz bis Roselius, Weismann, Grabner, Zilcher, Wartisch — es fehlt kaum eine Richtung von Bedeutung, ein Name von Klang. Außerdem wurden Werke der führenden Meister aus Ungarn, Italien, Frankreich, Holland, Spanien, aus der Schweiz, aus Schweden, Norwegen, Dänemark, Finnland zur Diskussion gestellt. — Für die Zwecke der „KZM" mußte ein umfassender Aufführungsapparat in Bewegung gesetzt werden. In erster Linie waren naturgemäß Nürnberger Künstler beteiligt: fast alles, was in Nürnberg künstlerische Resonanz hat, stellte sich (durchweg der Sache zuliebe unentgeltlich!) zur Verfügung: neben zahlreichen Solisten verschiedene Kammermusikvereinigungen, Chorgemeinschaften und das NS-Frankenorchester. Außerdem weilten bedeutende auswärtige Gäste bei den „KZM": als Vokalisten neben anderen Anny v. Kruyswyk, Anny v. Stosch, Elisabeth v. Pander, Jaro Prohaska, als Pianisten Udo Dammert und Oskar v. Pander (München), Eugen Kalix (Prag), S. W. Müller (Leipzig), die Cembalistin Maria Fahmüller, als Organisten Karl Höller und Hans Gebhard, die Streichinstrumentler Gustav Lenzewski (Geige, Frankfurt), Robert Grote (Cello, Köln), der Klarinettist Oskar Kroll (Wuppertal), ferner das Münchener Huber-Quartett, das Frankfurter Lenzewski-Quartett usw. Selbstverständlich konnten die mittelbaren Auswirkungen eines so großzügigen Unternehmens nicht lokal begrenzt bleiben. Kalix erweiterte den Kreis seiner Kulturarbeit, indem er gelegentlich als Künder neuen musikalischen Werdens auch in die kleineren Frankenstädte hinauszog: nach Dinkelsbühl, Roth, nach Erlangen (in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar Dr. Steglichs der Erlanger Universität). In Budapest setzte sich Kalix für Max und Hans Gebhard, für Pepping und den Frankfurter Kurt Hessenberg ein, die „Neue musikalische Arbeitsgemeinschaft München" berief ihn, den Förderer und damit auch Kenner und Deuter zeitgenössischer Musik, als Gastdirigenten und Mitgestalter der „Woche junger deutscher Komponisten". Die Nürnberger Bildungs- und Kulturverbände, die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der Rundfunk zählen ebenfalls zu den gelegentlichen Nutznießern des Kalix'schen Werkes. Der Abonnentenstamm der Konzerte ist im Wachsen begriffen; die Stadt der Reichsparteitage hat den kulturellen und kulturpolitischen Wert der „KZM" durch finanzielle Beihilfen anerkannt (es liegt in der Natur der Sache, daß es sich bei zeitgenössischen Abonnementskonzerten wirtschaftlich um ein ausschließliches Defizitgeschäft handelt).

Die Kalix'schen „Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik" haben „Nürnberg den Ehrentitel einer Stadt mit lebendiger Musikpflege" (Völkischer Beobachter) eingebracht. Sie haben darüber hinaus vorbildliche Tiefenarbeit beim Publikum einerseits und für die musikalische Gegenwartsproduktion andererseits geleistet. Sie können in ihrer hervorragenden Organisation Anregung bieten und Wege zeigen überall dort, wo — wie in Nürnberg — der Wille besteht, das Schaffen der Lebenden in den Kulturstandard unseres Volkes würdig einzugliedern.

## Dr. Erich Prieger.

Zu seinem 25. Todestag (27. November 1913).

Von August Pohl, Köln.

Beethovens einzige Oper „Leonore" wurde unter dem Namen „Fidelio" 1805 uraufgeführt. Nach drei Vorstellungen verschwand das Werk vom Spielplan. Die Partitur ging verloren.

Kurz vor seinem Hinscheiden äußerte der Meister den Wunsch, sein geistiges Kind, welches

ihm den größten Schmerz und Ärger bereitet habe und ihm am liebsten sei, möge der Aufbewahrung und Wertung für Wissenschaft und Kunst vorzugsweise erhalten bleiben.

Erst reichlich spät ging sein Wunsch in Erfüllung. Erich Prieger war es, der in einem Zeitraum von ungefähr 25 Jahren emsigen Suchens und Forschens, aus verwehten Blättern und alten Drucken die Wiederherstellung der Partitur ermöglichte. Damit nicht zufrieden, gab er noch das Werk auf seine Kosten in Druck. Die Berliner Hofoper ehrte die Tat durch eine Aufführung der „Leonore", anläßlich der 100jährigen Wiederkehr der Uraufführung im Jahre 1905.

Von einem vielseitigen Interesse ist es, jene „Leonore" mit dem endgültigen „Fidelio" zu vergleichen. Melodische Schönheiten finden in jener eine breitere Anlage und einige in dem späteren Werk fehlende Stücke lassen aufschlußreich in die Werkstatt des Meisters blicken. Da die „Leonore" kaum noch auf der Bühne erscheinen dürfte, wäre das musikalische Haus berufen, die Verbreitung des Werkes zu fördern. Während Priegers wundervolle Bibliothek bei der Versteigerung in der Inflation in alle Winde zerstob, wurde der Restbestand des Klavierauszuges von einem deutschen Käufer gesichert. Erich Prieger wurde am 2. Oktober 1849 zu Kreuznach/Nahe geboren. In seinen Wohnsitz teilten sich Berlin und Bonn. In Berlin schätzte er Friedrich Kiel zu seinen Freunden, dessen Biographie er verfaßte und dessen Nachlaß er der Preußischen Staatsbibliothek vermachte.

Einen unvergleichlichen Idealismus bekundete Prieger, als Artaria in Wien seine Beethoven-Handschriften veräußerte. Prieger erwarb diese für 200 000 Mark und bot sie der Staatlichen Bibliothek in Berlin zum Kaufe an. Aber erst nach ungefähr vier Jahren trat diese dem Angebot näher, um sie zinsfrei von Prieger zu erwerben. Einen Einblick in die 100 Nummern zählende Sammlung läßt den außerordentlichen Wert erkennen:

Missa solemnis, Egmont Musik, Christus am Ölberg, Es-dur Klavierkonzert, Streichquartett-Fuge op. 133, Leonoren-Ouvertüre Nr. III, Finalsatz der „Neunten", Skizzenbücher u. a.

Beim Ankauf des Bonner Beethoven-Hauses und den diesen angeschlossenen Kammermusikfesten ist Priegers Name unvergessen. Auch beim Erwerb der dort sich befindenden „Pastoral-Sinfonie" war er bevorzugt beteiligt. Was er zeitgenössischen Musikern war, wo es galt fördernd einzugreifen, ist kaum an die Öffentlichkeit gedrungen.

Aus seinem vielseitigen Forschungsgebiet sei noch besonders der Schrift über die Unechtheit der angeblich Bach zugeschriebenen Lucas-Passion gedacht.

Beethovens „Leonore" war seine Lebensaufgabe, die seinen Namen unsterblich gemacht hat. Der Ausspruch Leonorens stand über seinem Schaffen:

„Sie dringt bis in die Tiefe des Herzens."

## Sudetendeutsche.

Von Herma Studeny, München, geboren Marschendorf, erzogen Troppau.

Die Heimat, sie ward uns wieder gegeben
Und er ist endlich deutsch, der dunkle Wald!
Die Geister raunen's, die verborgen schweben
Geheimnisvoller Jubelruf erschallt.

Die deutsche Fahne weht auf unsern Bergen
Gegen Untergang ist unser Volk gefeit.
Vernehmt es Freunde! Ihr in Euern Särgen,
Denn Euer Streben hat uns mitbefreit!

Und mußtet Ihr für unsre Heimat bluten,
Um dieses Bollwerk gegen Slavenfluten,
Das frevelnd eine fremde Hand begehrt.

Ein Starker bringt's als heiliges Geschenk
Zurück! Des bleibet Brüder eingedenk,
Denn diese Tat ist jedes Opfer wert!

# Franz Anton Graf von Sporck und Joh. Seb. Bach.

Von Fritz Müller, Dresden.

Vor 200 Jahren ſtarb Franz Anton Graf von Sporck. Ein von Dr. Benedikt verfaßtes und 1923 in Wien erſchienenes Buch im Umfang eines Bandes der Spitta'ſchen Bach-Biographie unterrichtet ausführlich über dieſen ſeltſamen Barockfürſten. Der Vater hatte in der Gegend von Paderborn als Sohn eines Leibeigenen die Schweine gehütet, war zu den Soldaten gegangen und hatte es ſchließlich zum Oberbefehlshaber der geſamten kaiſerlichen Reiterei und zum Reichsgrafen gebracht. Im Leben des Sohnes ſpielen eine Menge Rechtsſtreitigkeiten eine wichtige Rolle, die er mit Verwandten, mit einem der geriſſenſten Juriſten Böhmens, mit dem Fiskus, mit allerhand Jagdberechtigten, mit bürgerlichen Gemeinden, mit der Geiſtlichkeit uſw. führte. Dabei hatte er noch Zeit und Kraft übrig, ſich mit allen möglichen Fragen der Kriegskunſt, der Wald-, Wieſen-, Garten- und Feldwirtſchaft, des Bergbaus, der Verwaltung, des Rechts, der Philoſophie und der Religion eingehend zu befaſſen. Ferner war er ein großer Kunſtfreund und förderte Dichter, Baukünſtler, Maler, Graphiker und Bildhauer. Auch für Theater und Muſik begeiſterte er ſich. So hatte er zwei Mitglieder ſeiner Kapelle nach Frankreich geſchickt, damit ſie das eben erſt erfundene Waldhorn ſpielen lernten.
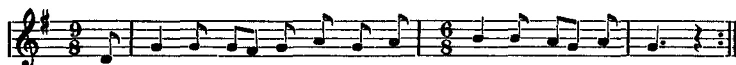
Zu den Muſikern, mit denen der Graf in Verbindung ſtand, gehörte auch Johann Sebaſtian Bach. Ob Bach den hohen Herrn kennen lernte, als er mit dem Fürſten Leopold 1718 und 1720 in Karlsbad weilte; ob es 1728 oder 1732 war, als der Graf in Hubertusburg und Mühlberg Gaſt Auguſts des Starken war; oder ob der Graf 1734 auf ſeiner Reiſe ins Lauchſtädter Bad in Leipzig der Thomaskantorei einen Beſuch abſtattete, wiſſen wir nicht. Auf jeden Fall beſtanden zwiſchen Bach und dem Grafen Sporck ziemlich enge Beziehungen.

So leſen wir auf der autographen Partitur des Sanctus von Bachs h-moll-Meſſe: „Die Parthien (d. h. Stimmen) ſind in Böhmen bei Graff Spork". Als man reichlich 100 Jahre ſpäter Forſchungen nach dem Verbleib dieſer Stimmen anſtellte, erteilte die Gutsverwaltung zu Liſſa in Böhmen den Beſcheid, was von den alten Noten nicht verſchenkt worden oder abhanden gekommen ſei, habe man zum — Herſtellen von Leimringen für die Obſtbäume verwendet!
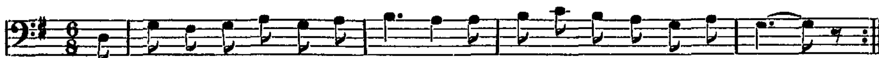
Im Bachjahrbuch 1936 begründet Prof. Dr. Schering ſehr überzeugend die kühne Vermutung, Bach habe mit der h-moll-Meſſe die Krönung ſeines Landesherrn zum polniſchen König verherrlichen wollen, und befaßt ſich in einem Anhang mit des Meiſters vier kleinen Meſſen, die in der Zeit von 1733—37 entſtanden ſind. Dieſe Werke ſind gleichartig gebaut. Die F-dur-Meſſe verwendet zwei Hörner als obligate Inſtrumente. Dieſer Umſtand und die Tatſache, daß der Graf 1738 ſtarb, veranlaſſen Schering zu der Behauptung, Bach habe die Meſſen für den Grafen Sporck komponiert.

Scherings Beweisführung iſt ebenſo zwingend wie die Annahme, die Sanctus-Stimmen habe der Graf Sporck von Bach geborgt, nachdem ein Neffe Auguſts des Starken Biſchof von Königgrätz wurde. In der Nähe liegt nämlich Kukusbad, eine der beiden Reſidenzen des kunſtſinnigen Grafen!

Im Dienſte des Grafen ſtand der Kapellmeiſter Seemann. Er hatte ein von dem in Dresden lebenden Dichter Benjamin Hancke ſtammendes Jagdlied vertont. Es begann ſo:



Dieſes Lied wurde bald zum Volkslied. Als Joh. Seb. Bach 1742 vom Grafen Dieskau den Auftrag erhielt, eine volkstümliche Muſik anläßlich der Belehnung mit Großzſchocher uſw. zu komponieren, da veranlaßte er ſeinen Textdichter Picander, der einen Band ſeiner Gedichte dem Grafen Sporck gewidmet hatte, den Wortlaut einer Nummer der „Bauernkantate" ſo einzurichten, daß ſie ſich auf die etwas veränderte Weiſe des Jagdliedes ſingen läßt. Und ſo ſetzte denn der große Meiſter ſeinem vier Jahre vorher geſtorbenen Gönner und Freund ein klingendes Denkmal mit der berühmten Arie, der ein Horn zugeſellt iſt:



## Eine Philippica gegen den Schlager.

Prof. Paul Graener gegen den musikalischen Schund.

Berichtet von C. Müller-Sohler, Solingen.

Der Fachschaftsführer der deutschen Komponisten, Prof. Paul Graener, hielt bei der Abschlußveranstaltung der Gaukulturwoche des Gaues Düsseldorf auf Schloß Burg a. d. Wupper, dem alljährlichen Tagungsort der Komponisten, eine Ansprache, in der er sich in scharfen Worten gegen den Schlager wandte. Er führte dabei u. a. aus:

Ich habe schon mehrfach von dieser Stelle aus gesagt, wie ich mir die Weiterentwicklung der deutschen Kunst denke, und dabei Mahnungen an die Komponisten und ihre Interpreten gerichtet. Heute wende ich mich an die andere, die größte Gruppe, auf die sich die Künstler stützen, für die wir Komponisten da sind und für die wir arbeiten; das sind die Hörer. Und da muß ich die Feststellung machen, daß das Publikum die Künstler viel öfter im Stich gelassen hat als die Künstler das Publikum. Man hat versucht, für die Reichsmusiktage in Düsseldorf eine Ausstellung „Entartete Musik" zusammenzustellen; viel mehr täte uns eine Ausstellung „Der entartete Hörer" not. Im allgemeinen sind die Hörer bei aller Liebe zur Musik nicht willens, das Opfer der Mitarbeit zu bringen; sie wollen ihren altbekannten Mozart oder Beethoven in den Konzertsälen hören. Aber wir Lebenden haben auch ein Recht, gehört zu werden. Graener richtete an alle die Bitte, sich nicht damit zu begnügen, zeitgenössische Musik zu hören, sondern in der Familie und im Bekanntenkreise die Liebe zur Kunst der Gegenwart zu wecken und zu stärken. Er fuhr dann fort:

Bei diesem Bemühen haben wir einen schlimmen Feind: das ist die Plattheit der sogenannten Volksmusik, das ist der Schlager, der überall, besonders von der Jugend gesungen wird. Ich rufe alle Väter und Mütter auf, nicht zu dulden, daß ihre Kinder solchen Schund mit ins Haus bringen. Ich fordere die Jugend auf, sich dagegen zu wehren, daß solche Schweinereien in Kaffee- und Tanzhäusern gespielt werden. Gegen die Fröhlichkeit ist gewiß nichts einzuwenden, aber sie muß sauber bleiben. Nach einem Hinweis auf die Tanzmusik zur Zeit von Joh. Strauß, Millöcker und Suppé fuhr Graener fort: Nicht daß die Musik so schlecht geworden ist, erschütterte uns so sehr, sondern daß das Volk sie sich gefallen läßt. Das ist ein Zeichen dafür, daß wir innerlich verkommen sind. Solche Musik kann nur bestehen, weil wir zu lau sind. Wir müssen den Mut haben, die Kerle, die uns derartiges anbieten, zum Tempel hinauszujagen. Wehren müssen wir uns dagegen, daß unsere Fröhlichkeit durch sie beschmutzt wird, Dann wird die Atmosphäre wieder reiner werden.

Daß auch wirtschaftlicher Schaden angerichtet wird, dafür gab Graener ein Beispiel: da haben „Dichter" und Komponist mit dem Schlager „In München steht ein Hofbräuhaus, eins, zwei, gsuffa . . ." in einem Jahr nicht weniger als 30 000 Mk. verdient trotz der niedrigeren Bewertung solcher Musik bei der Abrechnung durch die Stagma. Ich schäme mich, demgegenüber die Ziffer zu nennen, die etwa auf ein Streichquartett entfällt, also auf wertvolle Musik, die unsere Kultur bereichert. Solange die Verfertiger des musikalischen Schundes noch die Möglichkeit haben, solche Summen zu verdienen, werden wir es nicht schaffen.

Graener erklärte zum Schluß, daß er die letzten Jahre seines Lebens dazu verwenden wolle, eine Fackel zu entzünden, mit der dieser Schandfleck ausgebrannt werden müsse. Er rief jeden einzelnen dazu auf, diesen Kampf mitzukämpfen, gleichgültig, wo er im Leben stehe. Lassen Sie, so schloß er seinen Appell, Schloß Burg zum Ausgangspunkt werden für diesen Kampf. Klein ist zunächst noch die Zahl der Verschworenen, aber sie wird lawinenartig wachsen und eines Tages Sieger sein.

Die Ausführungen Graeners wurden mit lebhaften Beifallsbekundungen aufgenommen.

## Zum dritten Male: „Das Recht des Dichters".[1]

Von Prof. Dr. Heinrich Lemacher, Köln.

Die Frage eigenmächtiger Textbehandlung durch den Komponisten soll erneut in möglichst objektiver Art beleuchtet werden. Es sei nichts Neuzeitliches zur Diskussion gestellt, sondern

[1] Siehe „Zeitschrift für Musik": Februarheft (S. 420) und Aprilheft (S. 193), Jahrgang 1938.

eine wenig bekannte und wohl kaum komponierte Dichtung Wilhelm Raabes: „Zum Schillerfeſt". Man lieſt den Titel, und ſchon dürfte allgemein die Meinung fertig ſein: ein Gelegenheitsgedicht; es erübrigt ſich alſo wohl, es auf ſeine Eignung für eine Kompoſition zu unterſuchen, ſo ſehr man um gute Texte verlegen iſt. Und doch verlohnt es ſich, wie wir ſehen werden, die ſcheinbar „ausgefallene" Dichtung ſich einmal anzuſehen — trotz der Überſchrift. Vor allem ſchon deshalb: ſie iſt „immerhin" von Raabe, und, wie wir gleich mit ſteigendem Intereſſe gewahr werden, ein echter Raabe! Des weiteren dürfte ſie dem einen oder anderen als Vorwurf zum Muſizieren etwas ſagen. Wenn nun endlich der Text als komponibel empfunden wird, ſo können aus dieſer Erkenntnis heraus ſich manche weiteren Überlegungen ergeben. Wir ſetzen zunächſt den erſten Teil der Dichtung hierher.

Zum Schillerfeſt.

I.

Die Zeit iſt ſchwer! Dumpf grollt des Volkes Klagen:
Will nie der Morgen ob den Waſſern tagen?
Die Zeit iſt ſchwer! Wann kommt der Strahl der Sonnen?
Wann haben wir den neuen Tag gewonnen?

Die Zeit iſt ſchwer! In Millionen Herzen
Bewegt ſich neu das alte Wort der Schmerzen:
O Vaterland — ſo klingt es fort beſtändig —
Nicht tot biſt du und biſt doch nicht lebendig!

Wird nie ein Retter kommen dieſem Lande?
Wird kein Befreier löſen unſre Bande?
Wird der Meſſias nie erſcheinen in der Welt?
Wird nie der Baum blüh'n auf dem Walſerfeld?

So geht es um in aller Städte Mauern,
In Wald und Feld, bei Bürgern und bei Bauern,
Bei reich und arm, bei Männern und bei Frauen —
Tiefinnere Hoffnung und geheimſtes Grauen!

Schwer iſt die Zeit, doch hat ſie gute Zeichen;
Es will die Nacht dem lichten Morgen weichen.
Nicht ſtets gehört die Zeit den Neidern und den Haſſern,
Denn Gottes Geiſt, der ſchwebt ja auf den Waſſern!

Die „Zeitgemäßheit" dieſer Verſe iſt zweifellos eindeutig; ſie hat etwas von der bewundernswerten, immer wieder frappierenden Aktualität Goetheſcher Gelegenheitsgedichte. Hier bei Raabe möchte man im Sinne der inneren Einſtellung des heutigen Leſers fragen: „Könnte die Überſchrift nicht wegfallen? Entſpräche nicht eine eindeutigere, wenn ſchon allgemeiner gehaltene, möglichſt dem Gedicht entnommene weit eher dem, was die lebendige Gegenwart aus dieſem ſchmerzlich ſehnenden und doch ſo optimiſtiſchen Vaterlandsgedanken herausklingen hört!" Und ſchon ſind, ohne den geringſten Gedanken daran, das Recht des Dichters zu ſchmälern, eine Reihe ſinngemäßer Namen genannt: „O Vaterland." — „Wann kommt der Strahl der Sonnen?" — „Dem neuen Tag entgegen!" — „Gute Zeichen." — „Ein Retter dieſem Lande!"

II.

Es galt in unſerem Volk einſt dieſe Sitte:
Ward in Gefahr ein Fürſt gewählet in der Mitte
Der Beſten, hob man ihn laut jauchzend auf den Schild
Und zeigte ſo in ihm dem Volk des Volkes Bild.

Und ſo auch jetzt! In dieſen böſen Tagen
Ward neu die Art der alten Heldenſagen:
Der Freiheit Sänger auf den Schild gehoben,
Wie hält das Vaterland ſo hoch, ſo ſtolz ihn droben!

Um einen Führer ſcharen ſich die Stämme,
Die Schranken fallen ein, gebrochen ſind die Dämme;
Der Franken Herz, das Herz der Schwaben, Bayern, Sachſen,
Zum Herz des Vaterlands in ihm zuſammenwachſen!

Das Deutſche Reich, ſo iſt's noch nicht verloren,
Der Deutſchen König iſt aufs neue ſo erkoren,
Des Geiſtes Reich aufs neue feſt gegründet,
Des Geiſtes Volk zu Kampf und Sieg verbündet!

Schwer iſt die Zeit, doch gut ſind ihre Zeichen,
Wohl muß die Nacht dem Licht der Sonne weichen!
Nicht mehr gehört die Welt den Neidern und den Haſſern,
Ja, Gottes Geiſt ſchwebt immer auf den Waſſern!

Dem großen Feſte, das wir heut begeh'n!
Die Glocken hallen, und die Banner weh'n,
Die Herzen ſchlagen, und die Augen glänzen
Dem ſtolzen Bilde, das wir heut bekränzen
Am Krönungstag des Geiſt's, in Tat, in Wort, in Liedern —
Ein einig einzig Volk, ein einzig Volk von Brüdern! —

Nun ohne Umſchweife: man könnte ſich recht gut denken, daß ein Komponiſt nur zu dieſem zweiten Teil greifen würde, daß er ihn ſogar durch Kürzungen — z. B. Wegfall der zweiten und vierten Viererreihe — noch eindringlicher geſtalten möchte, ganz abgeſehen davon, daß die Dichtung in der zeitgemäßeren Faſſung eine neue Überſchrift bekommen müßte. Zugegeben: es geht gegen die philologiſche Treue; doch dürfte ein ſolches „Zerſingen" aus mehr als einem Grunde künſtleriſche Berechtigung haben. Es gibt zweifellos glücklichere Löſungen bei vielen Kompoſitionen; aber es ſollte ja abſichtlich rein reflektiv ein unſeres Wiſſens bisher nicht in Muſik geſetztes Gedicht nicht nur äußerlich konſtruktiv, ſondern ſogar durch Umdeutung des Gedankeninhalts gleichſam muſikaliſch vorgeformt werden.

Inzwiſchen iſt das dreifach beleuchtete Thema faſt in ſein Gegenteil verkehrt worden. Muß es nun heißen: „Das Recht oder Unrecht des Komponiſten"?! Unter dieſer Überſchrift könnte ja die zweifellos höchſt ergiebige Diskuſſion weitergeführt werden: Fortiter in re, suaviter in modo.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Franz Ackermann: Orgel-Sonate, Werk 7 (Deſſau, Gaumuſikwoche).

Walter Böhme: „Der Weg zur Ewigkeit". Oratorium (Reichenbach i. V., unter Leitung des Komponiſten mit Irmgard Röhling, Sopran, und Paul Loſſe, Bariton).

Bruno Friederich: Suite für Streichtrio in C-dur (Reichsſender Königsberg, 30. Oktober).

Albert Hösl: Streichquartett F-dur, Werk 14 (München, Streichquartett der Münchner Staatsoper, 5. Oktober).

Artur Kanetſcheider: „Heitere Spielmuſik" (Wiesbaden, unter MD Auguſt Vogt).

Julius Kopſch: „Feierliches Vorſpiel" (konzertmäßige UA, Leipzig, unter GMD Hermann Abendroth).

Hermann Lilge: Streichquartett d-moll, Werk 60 (Sonderkonzert „Mecklenburgiſche Komponiſten" im Rahmen der 1. Mecklenburgiſchen Gaukulturwoche).

F. Malipiero: „La passione" (deutſche UA durch den philharmoniſchen Chor Berlin unter Günther Ramin, 30. Oktober).

Walter Niemann: Alte niederdeutsche Volkstänze für Kammerorchester, Werk 149 (Deutschlandsender unter KM Otto Dobrindt).

Walter Niemann: Fünf Seestücke op. 151 und Sonatine („Waldmusik") op. 152 für Klavier (Reichssender Leipzig. Am Flügel: Der Komponist).

Adalbert Schütz: Präludium und Fuge für Orgel (Leipzig, Motette in der Thomaskirche, 26. Aug.).

Georg Schumann: Drei deutsche Tänze für Orchester, Werk 79 (Berlin, Berliner Philharmoniker unter Leitung des Komponisten).

Walter Seifert: Streichquartett (München, Streichquartett der Münchner Staatsoper, 5. Okt.).

Kurt Striegler: „Romantische Fantasie" für großes Orchester, Werk 77 (Meiningen, Landeskapelle unter C. M. Artz).

Hermann Wagner: „Die heilige Stunde". Hochzeitskantate nach Worten vor Gerhard Schumann für Chor, Einzelsprecher, Orchester und Orgel (Nürnberg, Chor und Orchester des Gebietes Franken der HJ und des BdM, 5. Juli).

Otto Wartisch: Klarinettentrio (Dessau, Gaumusikwoche).

*Bühnenwerke:*

Lill Erik Hafgren: „Die Gänsemagd". Oper (Nationaltheater Mannheim, 2. Oktober).

Richard Strauß: „Daphne". Bukolische Tragödie (Dresdner Staatsoper unter GMD Prof. Dr. Karl Böhm, 15. Oktober).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Max Haefelin: Sinfonie a-moll (Plauen, unter KM Georg L. Jochum, 4. November).

Hans Friedrich Micheelsen: „Tod und Leben". Ein deutsches Requiem für fünfst. gem. Chor a cappella (Oberhausen, durch die Oberhausener Singgemeinde unter K. H. Schweinsberg, 16. November).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

## AMORBACHER KONZERTSOMMER.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Seit der Wiederherstellung der Amorbacher Barockorgel durch den Fürsten von Leiningen und die Gauleitung Mainfranken hat sich Amorbach einen bemerkenswerten Ruf als Musikstätte erworben, der sogar ins Ausland gedrungen ist. Man darf Amorbach für die meistbesuchte Barockmusikstätte des heutigen Deutschland halten. Die Besucherzahl überstieg 50 Tausend. Darunter viele Ausländer: aus den Skandinavischen Staaten, Polen, Ungarn, Frankreich, Italien, England und USA. Der Leiter der Veranstaltungen, Kantor Berthold Bührer-Amorbach, führt zwei verschiedene Darbietungsformen durch: „Orgelfeiern" und „Barockmusiken". Die „Orgelfeiern", die namentlich auch für KdF-Gäste erklingen, haben im Bestreben nach einer allgemein verständlichen, das Wesen aber doch in seiner Tiefe erfassenden Vermittlungsmethode ihren Mittelpunkt in freien Improvisationen Bührers, die erst entstehen, wenn der Hörer sie vernimmt. Bührer verwendet dabei gerne das Schema Phantasie, Variation und Fuge, weil er die außerordentlichen Möglichkeiten des Amorbacher Orgelwerkes so am zugänglichsten zum Erlebnis steigern kann. Das Verfahren der freien Improvisation erwies sich in der Erfahrung immer wieder als das geeignetste, um ungeschulte Hörer für das Orgelmusikgeschehen zu erfassen.

Von den Orgelfeiern sind unterschieden die allvierzehntägigen „Barockmusiken". Sie tragen nicht das Merkmal der Verständlichkeit für breiteste Schichten. Sie dienen der Vermittlung unserer gedankentiefsten Tonschöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts mit den einzigartigen Klangmitteln der Amorbacher Orgel und wollen in diesem Zusammenhang auch das Amorbacher Orgelwerk als Kleinod deutscher Musikkultur seiner Bedeutung gemäß bekannt werden lassen, bzw. in lebendigste Beziehung zu unserem Kulturleben der Gegenwart setzen. Die Spielfolgen meiden in anerkennenswerter Weise das Speisezettelschema üblicher Kirchenkonzerte. Zu den Barockmusiken wurden auswärtige Vokal- und Instrumentalsolisten herangezogen. Darunter L. Worthmann-v. Rogowski-Berlin (Sopran), C. Reifenrath-Herber (Alt), Ernst Staudt (Gambe), Toni Bührer-Zeug, Hedwig Hamm-Kissel (Sopran), Alfred Kirsch (Geige). Auch der Frankfurter Kammerchor unter Rudolf Holle erschien als Gast, sowie der Darmstädter Singkreis und ein Kammerorchester aus Darmstadt unter Heinrich Lautenschläger. Die Orgelvorträge selbst leitet Berthold Bührer, der sich in dem Amorbacher „Wildenburg-Chor" auch ein brauchbares Chorinstrument schuf.

## DIE KONZERTREISE DER KANTOREI AN DER STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN BERLIN IM HERBST 1938.

Von Martin Stephani, Berlin.

Wie alljährlich begann die Kantorei unter Leitung von Prof. Kurt Thomas ihre diesjährige Herbst-Konzertreise mit einer sechstägigen Probenzeit in Wallendorf i. Thür. Es galt, in dieser Zeit nicht nur das gesamte Programm zu studieren, sondern auch das immer von neuem zu festigen,

was der Kantorei ihre beſondere Note gibt: die unerhört ſtraffe Chordiſziplin, die die unumgängliche Vorausſetzung für die auf einer ſolchen faſt vierwöchentlichen Reiſe Abend für Abend gleich hohen Anforderungen iſt. Denn kein Klangkörper iſt wohl ſo ſehr von gewiſſen phyſiſchen und pſychiſchen Bedingungen abhängig und nirgends ſonſt müſſen dieſe immer wieder derartig kontrolliert, ja täglich neu geſchaffen werden, wie es beim A-cappella-Chor der Fall iſt.

Ein Chor-Erzieher freilich vom Range eines Kurt Thomas weiß um dieſe Bedingungen und Geheimniſſe der Chorpſychologie, wie er auf zahlreichen In- und Auslandreiſen ſchlagend unter Beweis ſtellen konnte; und es wäre jedem Chorleiter dringend zu wünſchen, einmal die Intenſität der Thomas'ſchen Chorarbeit in der Vorbildlichkeit des alljährlichen Wallendorfer Übungslagers kennen zu lernen. In der abgeſchiedenen Stille dieſes Dörfchens, für deſſen Bewohner die „Kantorei-Woche" das Ereignis des Jahres iſt, konzentriert Thomas ſeinen Chor ausſchließlich auf deſſen Aufgabe; alles Nur-Perſönliche des Einzelnen wird dort abſorbiert von der Idee der Chorgemeinſchaft, und ſie allein iſt dort der einzig gültige Maßſtab. Die Anerkennung dieſes Maßſtabes wird garantiert durch eine ſorgfältige Ausleſe nicht nur des Stimmen-, ſondern auch Menſchenmaterials unter den Studierenden der Hochſchule für Muſik. Der, durch den Abgang älterer und Zuzug jüngerer Studierender bedingte ſtetige, aber unmerkliche Wechſel innerhalb des rund 35 Stimmen zählenden Chores, erhält der Kantorei das, was ſo viele Chöre im Laufe der Zeit einbüßen: Geſchmeidigkeit und Elaſtizität des Arbeitens, das täglich neu erworben und nur durch ſeine Idee, nie jedoch als Erſcheinung und Tradition und damit zur abſtumpfenden Gewohnheit des „Alles-ſchon-könnens" wird.

Den Abſchluß der Übungstage in Wallendorf, deren täglich achtſtündiger Probenplan ergänzt wurde durch Atem- und gymnaſtiſche Übungen, Stimmbildung, Waldläufe und dergleichen, bildete eine Abendmuſik dort, die Auftakt und Beginn der im weſentlichen durch Süddeutſchland und Thüringen führenden Reiſe wurde. Folgende Orte wurden in der Zeit vom 7. September bis 3. Oktober berührt: Hof, Schwäb. Hall, Eßlingen, Stuttgart, Ulm, Königsfeld i. Schw., Freiburg i. B., Lörrach, Mühlheim, Badenweiler, München, Neuendettelsau, Nürnberg, Erlangen, Haßfurt, Schweinfurt, Suhl, Gotha und Arnſtadt. Wie üblich bot die Kantorei ein geiſtliches und ein weltliches Programm, von denen in einer Reihe von Orten beide zu Gehör kamen; beide vermochten in überzeugender Weiſe wieder den ſtarken Bogen kenntlich zu machen, der Haltung und Schaffen unſerer maßgeblichen zeitgenöſſiſchen Komponiſten mit den Meiſtern des 15.—17. Jahrhunderts verbindet. Und die innere Bindung der jeweiligen Werkfolge erhielt gerade durch die modernen Tonſchöpfungen eine Abrundung und Geſtalt, deren großartige, über drei Jahrhunderte ſich ſpannende Wölbung die Hörer aller Bildungskreiſe ergriff.

(Geiſtliches Programm: I. Vier neue Motetten — Diſtler: „Lobe den Herrn"; Pepping: „Herr, unſer Gott"; „Wie ſind die Helden gefallen"; Thomas: „Gott wird abwiſchen alle Tränen". II. Drei alte Motetten — Calviſius: „Unſer Leben währet ſiebzig Jahr'"; Joh. Seb. Bach: „Unſer Leben iſt ein Schatten"; Schütz: „So fahr' ich hin". III. Joh. Seb. Bach — Motette: „Jeſu, meine Freude". Weltliches Programm: I. Sieben Liebeslieder aus dem 17. Jahrhundert; II. Fünf Chöre für drei gleiche Stimmen von Kurt Thomas; III. Sechs neue Tierlieder, davon je zwei von K. Thomas, Fritz Büchtger und Fritz v. Bloh; IV. Sechs heitere Chöre aus dem 16./17. Jahrhundert, u. a. „Der Kölner Markt" von Zangius und „Das Geläut zu Speyer" von Senfl.)

Der Widerhall der zahlreichen Abendmuſiken und Konzerte war überall bei Zuhörerſchaft und Preſſe ein gleich großer, trotz der politiſchen Hochſpannung der Zeit; und zu den vielen Hörergemeinden im Reich hat ſich eine erhebliche Zahl neuer geſellt. Oft genug iſt die Bedeutung der künſtleriſchen Erziehungsarbeit und Leiſtung von Kurt Thomas und ſeiner Kantorei gewürdigt worden, und doch muß auf dieſe ſtets von neuem hingewieſen werden; denn das eine iſt gewiß: dieſe Art von verantwortungsbewußtem Muſizieren, abſeits aller unwertigen Konzert-Betriebſamkeit, hat innerhalb der Neugeſtaltung des deutſchen Muſiklebens eine entſcheidende Stellung zu beanſpruchen.

## FESTLICHE MUSIK ZUR 800-JAHRFEIER DER STADT BERNBURG.

Von Fritz Bollmann, Bernburg.

Unſere Stadt feierte im Juni ihr 800jähriges Beſtehen. Während der Feſtwoche gab es eine ganze Reihe wertvoller muſikaliſcher Darbietungen. Den Auftakt bildete eine Serenadenmuſik auf dem Schloßhofe unter MD Bollmann, die Serenadenmuſiken vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit brachte. Beim offiziellen Feſtakt im Stadttheater ſang der Chor des Konzert- und Oratorienvereins mit Opernſänger Bard-Magdeburg als Soliſten unter MD Bollmann „Wach auf!" Chor, Anſprache des Sachs und Schlußchor aus den „Meiſterſingern". Der Mittwoch war der „Tag der Muſik". In den Mittagsſtunden geſtalteten Joh. E. Köhler-Weimar (Orgel) und Werner Droſihn-Berlin (Bariton), zwei Söhne unſerer Stadt, eine künſtleriſch wertvolle Orgelfeierſtunde in der Schloßkirche. Eine Feſtvorſtellung im Stadttheater am Nachmittag, vom Magdeburger Stadttheater aus-

gezeichnet geboten, war dem Andenken Lortzings gewidmet, der einige Zeit an unserem Theater gewirkt hat. Sein „Waffenschmied“ fand begeisterte Aufnahme. Vor der Vorstellung wurden zwei Gedenktafeln enthüllt, die Lortzing und Rich. Wagner, der von Magdeburg aus auf kurze Zeit am hiesigen Theater tätig war, geweiht sind. Abends fand das Festkonzert statt, bei dem über 500 Männer, Frauen und Kinder als große Singgemeinschaft unter MD Bollmann mitwirkten. Das Orchester stellte das Magdeburger Stadttheater. Es bewies in der Begleitung der Chorwerke, wie vor allem bei Beethovens 5. Sinfonie seine hohe Klangkultur und technische Meisterschaft. Die Männerchöre der Stadt brachten den Hymnus „Deutschland“ von Fritz Bollmann zu eindrucksvoller Wiedergabe, und die Chorfeier „Segen der Erde“ von Hermann Grabner, der selbst zugegen war, hinterließ tiefste Eindrücke. Die Solisten waren Anni Quistorp-Leipzig und Werner Drosihn-Berlin. — Zu den Heimatabenden, die in drei Sälen stattfanden, war es geglückt, eine große Zahl in Bernburg tätiger und hier geborner, jetzt aber anderswo wirkender Musikerpersönlichkeiten in ihrer Heimat auftreten zu lassen. Es ist eine besondere Freude, feststellen zu können, daß alle diese Veranstaltungen, trotz der vielen anderen, übervolle Häuser sahen.

Mit Beginn der neuen Konzertzeit ist eine grundlegende Änderung im Aufbau unseres Konzertlebens eingetreten: Die NSG „Kraft durch Freude“ bildete unter Leitung von MD Bollmann den „Bernburger Konzertring“, dem die bisher Konzerte gebenden Vereine geschlossen beitraten. Sechs große und eine Reihe kleinerer Konzerte sind für den Winter vorgesehen und dank der finanziellen Mithilfe der Stadt gesichert. Das erste Konzert, das neben der Kantate „Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit“ von H. Spitta eine Wiederholung von Grabners „Segen der Erde“ mit Paula Schneider-Heidelberg und Fr. W. Härtel-Leipzig als Solisten brachte, zeigte die Richtigkeit des neu eingeschlagenen Weges: eine breite, gesunde Basis und einen vollen Saal. Überschneidungen und Zersplitterungen ist nun ein Riegel vorgeschoben, und wir können voller Zuversicht dem Winter mit seinen Konzerten entgegensehen.

## FESTKONZERT IM RAHMEN DER EUTINER DICHTERTAGUNG.

23.—25. September 1938.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Ein harmonischer Dreiklang der Künste von Dichtung, Malerei und Musik ergab den geistigen Gesamtgehalt der diesjährigen dritten Dichtertagung im holsteinischen Weberstädtchen, das alljährlich zum Herbstbeginn zu diesem Dichtertreffen aufruft. Als beglückenden Höhepunkt in der Reihe der Veranstaltungen empfanden die in stattlicher Zahl erschienenen niederdeutschen Kulturträger wieder das Festkonzert, für das diesmal das Städtische Orchester aus Lübeck und Prof. Hermann Abendroth (Leipzig) verpflichtet waren. Im Hinblick auf die enge freundschaftliche Verbundenheit des Gewandhauskapellmeisters mit dem Lübecker Musikleben während der Jahre 1905/11 wurde es herzlich begrüßt, daß der Leiter einer der bedeutendsten musikalischen Kulturstätten Deutschlands im Rahmen der diesjährigen Eutiner Dichtertagung zur Einkehr in die Weberstadt geladen war und an diesem Festabend das Lübecker Orchester dirigierte. Seit seiner Wirkungszeit in Lübeck hatte Prof. Abendroth nicht wieder in Eutin dirigiert und erntete nun zusammen mit dem glänzend musizierenden Orchester der Hansestadt mit einer Weber, Mozart und Beethoven gewidmeten Vortragsfolge einen begeisterten Triumph.

Die Euryanthe-Ouvertüre, deren ritterlichen Schwung und farbenfreudigen Klangbesitz Abendroths anfeuernde Stabweisung zu prächtiger Wirkung brachte, huldigte sinnvoll dem musikalischen Genius der Eutiner Landschaft. Mozarts Es-dur-Sinfonie erfuhr unter Abendroths geistsprühender Leitung eine stilistisch ebenmäßige, klanglich gepflegte und lebensvoll temperierte Wiedergabe, die alle zaubrische Schönheit dieses Glückstraums aus dem Wiener Rokoko erschloß. Während Abendroth bei Beethovens Klavierkonzert in c-moll (op. 37) im begleitenden Orchester der Klangdynamik und dem thematischen Flusse besondere Aufmerksamkeit widmete, spielte Prof. Andreas Hofmeier (Eutin) den Solopart mit bestechender technischer Leistung, blühendem Klavierton und einem von innen strömenden Ausdeutungswillen, der sich in der schwärmerischen Elegie des Largosatzes eindruckstief äußerte. Mit energiegespannter Dirigiergeste zeichnete Abendroth die dramatische Monumentalität der dritten Leonoren-Ouvertüre Beethovens auf und gestaltete in grandios gesteigertem Aufschwung ihre ethische und musikalische Verkündigung zu packendem Erlebnis. Der ausverkaufte Saal des Eutiner Schloßhotels stand im Banne eines in schicksalsernsten Tagen als wahre Herzstärkung empfundenen Kunstabends, für den ein immer wieder aufbrandender Beifall als äußerer Dank an den Dirigenten und sein Orchester gelten wollte.

Dieses Festkonzert im Rahmen der dritten Eutiner Dichtertagung eröffnete den Beginn des 39. Jahrgangs der Eutiner Hofmeier-Konzerte, die an drei weiteren Abenden dieses Winters die Mitwirkung von Kammersängerin Emmi Leisner, des Priska-Quartetts (Köln) und der einheimischen Pianistin Käthe Kieckbusch vorsehen.

## INTERNATIONALER KONGRESS FÜR SINGEN UND SPRECHEN.

Von Marie Daub-Mohr, Frankfurt a. M.

Es war eine breite Basis, auf die der Internationale Kongreß „Singen und Sprechen seine Arbeit aufbaute. Schon die Vielfalt des Stofflichen im Theoretischen wie im Praktischen rief die führenden Vertreter der Wissenschaft, der Redekunst und der Musik auf den Plan. — So konnte Prof. Max Donisch, der Präsident des Kongresses, die Vertreter von dreiundzwanzig Nationen aus allen Ländern Europas begrüßen und als Zielsetzung und Aufgabe des Kongresses neben der umfangreichen fachlichen und wissenschaftlichen Arbeit die Verständigung der Nationen untereinander in den Vordergrund rücken. Ein umfangreiches Tagungsprogramm mit über hundert Vorträgen umfaßte Musikgeschichte, Physik, Tonpsychologie, Anatomie, Biologie, Rasse, Recht, Sprechkunde, Gesangspädagogik, Film, Oper, Schauspiel, Konzert und Rundfunk. Man war in allen Sparten bemüht, Wissenschaft und Praxis miteinander zu verbinden.

Wie weit sich die aus der Musikgeschichte gewonnenen Erkenntnisse in Bezug auf die stilistische Gestaltung der Gesangspartien barocker Opern für die Praxis nutzbar machen lassen, zeigte ein Vortrag von Prof. Dr. Osthoff-Frankfurt, während Prof. Müller-Blattau-Freiburg in der Darlegung der Polarität von „Arie und Lied“ die sich daraus ergebenden verschiedenen Arten der Interpretation nachwies. Welche Wechselbeziehungen zwischen Deklamation und instrumentaler Symbolik bestehen, brachte Dr. Goslich-Berlin zum Ausdruck. Schließlich sei noch der Vortrag des Volkskundlers Dr. Debus-Berlin über das „Lautdenkmal der deutschen Mundarten“ erwähnt, ein Geschenk, das der Reichsbund der deutschen Beamten dem Führer widmete — ein wichtiges Dokument deutscher Mundartforschung. — Einen bemerkenswerten Vortrag über den „Klangstil als Rassemerkmal“ brachte Dr. Bose-Berlin (Staatl. Lautarchiv), der den Klangstil als ein weit aufschlußreicheres Merkmal der Rasse als die Melodiebildung an sich erkannte. Die Zusammenkünfte der Gesangspädagogen standen durchweg im Zeichen sachlicher Arbeit, im Gegensatz zu dem früheren Methodenstreit. Die praktische Untersuchung stand im Vordergrund. Wenn jemand sagte „es wimmelt von ungeklärten Fragen“, so bewies das, wie stark Gesangspädagogen und Chorleiter an den Themen und an der Klärung der dringlichsten Fragen der stimmlichen Ausbildung und Erziehung interessiert waren. Im Rahmen dieses außerordentlich vielseitigen Vortragsprogrammes sah man die bekanntesten Praktiker am Rednerpult. Dr. Moll-Wandsbek, Trommer-Berlin und Prof. Emge-Berlin stellten die technische Durchbildung der Stimme in den Vordergrund ihrer Betrachtungen. Frau Martienssen-Lohmann-Berlin machte bemerkenswerte Ausführungen über die Registerfrage, indem sie den Wechselbeziehungen zwischen Spannung und Register nachging und die praktische Folgerung für deren Behandlung bei der männlichen und weiblichen Stimme zog. Über Beschaffenheit und Behandlung des harten Gaumens äußerte sich Prof. Boruttau-München, wobei er den flachen Gaumen des Italiener und den hochgewölbten des Deutschen gegenüberstellte. — Interessant war auch die Stellungnahme der Ausländer zu den Problemen der Stimmbildung. So sprach die Mailänder Gesangsmeisterin Isabella Manucci de Grandis über atemtechnische Fragen in Beziehung zum Belcanto und dem Wort, während Meister Scolari-Rom die Entwicklung des Belcanto-Gesanges und die Notwendigkeit seiner Erhaltung aufzeigte. Über die Frage, ob es einen technischen, methodischen oder geschmacklichen Unterschied zwischen dem italienischen und deutschen Gesang gebe, äußerte sich Prof. Cairati-Zürich in einem aufschlußreichen Vortrag. Er kam zu dem Ergebnis, daß ein wesentlicher Unterschied nicht bestehe, daß vielmehr die Art der Tonbildung für die Schönheit des Gesanges entscheidend sei, die in beiden Sprachen die gleiche sei. — Der Münchner Lektor Jürgen Forchhammer verbreitete sich über Stützen und Stauen und zeigte Funktion und Wechselbeziehungen zwischen Atmungsmuskulatur und Stimmritze auf, während sein Bruder Prof. Vigo Forchhammer-Kopenhagen das vielumstrittene Thema der Sievers-Rutzschen Typenlehre anschnitt. — Ausführliche Erörterungen mit praktischen Demonstrationen über „Gehör- und Sehprüfungen zur Sicherung der stimmlichen Ausbildung“ machte der Präsident des Allgemeinen Stimmbildungsinstitutes in Paris Dr. Wicart, der die Wichtigkeit einer sichtbaren Reproduktion der Klanggestaltung durch den Oszillographen für die Ausbildung des Sängers betonte. Zur Frage des Opernnachwuchses äußerten sich Dr. Pietsch-Dresden und Prof. Rühlmann-Berlin. Während Pietsch ausführlich auf die Probleme der bereits im Beruf stehenden Bühnensänger einging und im Interesse ihrer Entwicklung eine Zusammenarbeit und Interessengemeinschaft der Theater an Stelle der Konkurrenz forderte, beleuchtete Rühlmann die Aufgaben eines Schulopernthealers und forderte neben der Schulung der Gesamtpersönlichkeit eine sorgfältige Sichtung, Kontrolle und den Befähigungsnachweis des Nachwuchses. — Über den „Konzertgesang im Rundfunk“ sprach Prof. Weißbach-Leipzig. Er wies auf die Verschiedenheit der technischen und künstlerischen Anforderungen, die Konzertsaal und Mikrophon an den Sänger stellen, hin. — Die Arbeitstagung der Chorleiter, bei der Dir. Rühl-Düsseldorf, Richter-Hamburg, Sommer-Berlin, Thiel- und Schrems-Regensburg und

Miederer-Berlin zu Wort kamen, beleuchtete alle Probleme der Chorerziehung. Während Rühl und Richter die Forderungen der Theaterkapellmeister nach gründlicher Durchbildung der Opernchorsänger aufstellten, erläuterte Dr. Sommer-Berlin die fundamentale Bedeutung des Chorsingens im Dienste der Volkserziehung. Mit großem Idealismus legte Dr. Thiel-Regensburg die geistige Kraft, die von der Pflege des Schulchorgesanges für die Erhaltung des Volkstums ausgeht, dar, während Dr. Schrems-Regensburg auf die Aufgaben der echten Führerpersönlichkeit des Chordirigenten überzeugend einging. Der Vortrag von Oberregierungsrat Dr. Miederer-Berlin befaßte sich mit den Forderungen einer gründlichen Gesangserziehung in der Volksschule als Grundlage unserer völkischen Musikkultur. — Eine besondere Freude wurde den Hörern jedoch durch das Auftreten der Regensburger Domspatzen zuteil, ein Musterbeispiel chorischer Erziehung und geistiger Disziplin. — Es kamen auch mehrere Praktiker der Volksmusikerziehung zu Wort, darunter Prof. Fitz-Wien und Händchen-Frankfurt. Fitz sprach über die Zusammenhänge von Stimme und Leibesübung. Auch das Singen sei eine Form der Leibesübung, in der wie im Sport geistige, seelische und körperliche Momente zusammentreffen, es sei daher Aufgabe der Volksmusikerzieher durch das Gemeinschaftssingen auf die Konzentration aller dieser Kräfte hinzuwirken. Auch Händchen-Frankfurt als Leiter der Singarbeit von „Kraft durch Freude" trat für die Aktivierung der im Volk schlummernden musikalisch-seelischen Kräfte ein und grenzte damit das Arbeitsgebiet der „offenen Singstunden" deutlich ab. —

Wir kommen zu den Physikern. Auch hier dasselbe Bild: möglichste Annäherung der Theorie an die Praxis. Über raumakustische Probleme äußerten sich Prof. Dr. Michel-Hannover, Prof. Dr. Meyer-Berlin und Dr. Jarnowsky-Berlin, während Dr. Vermeulen-Holland zur Frage der Schall-Analyse bemerkenswerte Ausführungen machte, indem er die Fouriersche Methode einer sachlich-fachlichen Kritik unterzog und die Schaffung einer neuen Analysierungsmethode forderte. — Prof. F. Trendelenburg-Berlin gab einen Überblick über neuere physikalische Forschungen an Sprachlauten und ihre Messung an elektrischen Hilfsgeräten, ein Gebiet, das für die Schallübertragungstechnik, insbesondere für den Rundfunk praktische Bedeutung hat. — Mit großem Interesse verfolgte man die Ausführungen von Dr. Grützmacher-Berlin, der an Hand des von ihm erfundenen Tonhöhenschreibers die Melodiebewegung in ihrem zeitlichen Verlauf aufzeichnete. Die Verkoppelung des Oszillographen mit einem Filmstreifen erhöht die Brauchbarkeit des Instrumentes für die Sprach- und Tonforschung. — Schließlich erläuterte Dr. Vierling-Berlin an Hand von Oktavsieboszillogrammen die spektrale Zusammensetzung der menschlichen Stimme im Zusammenhang mit der Stimmbandschwingung.

Interessant waren auch die Belange der Sprecher und Redner, die einerseits Dichter und Rezitatoren und andererseits die Motoriker betrafen. Die einen stellten das künstlerische Erlebnis in den Vordergrund (es sprachen Friedel Hintze-Berlin, Oberbannführer Helke-Berlin, Clewing-Berlin, Freih. v. Münchhausen-Windischleuba und Prof. Weller-Köln), die andern spürten den Ursachen der sprecherischen Ausdrucksbewegung nach. Unter der großen Zahl der Redner sei Prof. Dr. Heinitz-Hamburg erwähnt, der die biologische und die geistige Gestik in der sprecherischen Ausdrucksgestaltung behandelte und die Unterschiede zwischen den unmittelbar aus den Körperempfindungen erwachsenden biologischen und den geistig symbolisierend auszudeutenden von Verstand und Gefühl gelenkten Bewegungen darlegte. Den Zusammenhängen zwischen Sprache und Bewegung, der bewußten und unbewußten Lautgebung ging Prof. Dr. Leyhausen-Berlin nach. Er forderte die Ausschaltung alles Statischen. — Prof. Niessen-Köln forderte ebenfalls die volle Ausschöpfung der Bewegungsantriebe, die neben dem Wort als Hauptwirkungsmittel der Bühne zu werten sind. — Über die richtige Anwendung der Gestik beim Tonfilm für Sänger und Sprecher, sprach Dr. Seidel vom „Ton-Syndikat", Berlin.

Auf dem Gebiet der Sprecherziehung gab es auch manches bedeutsame Referat. Dr. Kuhlmann-Freiburg äußerte sich über die Frage der Sprechkunde für Ausländer und forderte die Erlernung der deutschen Hochsprache, da sich mit dem Mundartlichen stets ein fremder Tonfall verbinde. Im gleichen Sinne äußerte sich Dr. Frans-Den Haag, der die Angleichung der verschiedenen Idiome seines Vaterlandes für notwendig hält. Über die wichtige Frage der Sprecherziehung der Jugend sprachen Dr. Lebede-Berlin, Dr. Kallenbach-Hirschberg, Dr. Gerathewohl-München und Prof. Roedemeyer-Frankfurt, der auch die Pflege des Stimmaterials für die Reichsjugendführung forderte. Dr. Loebell-Münster zeigte eigene Forschungsergebnisse, die die Eigentümlichkeiten der Kommandostimme in ihrer tonlichen und pneumatischen Auswirkung beleuchteten, während Prof. Dr. Schole-Königsberg die Schwingungsverhältnisse der hohen Vokale darstellte. Dr. Stauder-Frankfurt äußerte sich über die Grundfragen des Hörens. Prof. Dr. Thomas-Berlin erörterte eingehend die Aussprache beim chorischen Singen, an die dieselben Anforderungen wie an die Aussprache der Solostimme gestellt werden müßten in Bezug auf ihre Deutlichkeit wie auf die Akzentuierung. — Bemerkenswert war auch das Referat von Prof. Trautwein-Berlin, der weniger auf sein eigentliches Thema „Die technische

Akuſtik" einging, ſondern ſich vielmehr veranlaßt ſah, einmal auf die Berührungspunkte von Kunſt und Technik einzugehen, indem er der Theſe, daß die Technik der Ruin der Kultur und der Feind der Künſtler ſei, mit großer Überzeugungskraft entgegentrat. Technik, richtig beherrſcht und eingeſetzt, ſei vielmehr der Kunſt nützlich und erſt die Zuſammenarbeit zwiſchen Künſtlern und Technikern führe die Technik ihren Höchſtleiſtungen zu.

Es kamen auch namhafte Vertreter des Theaters zu Wort. Dr. Roennecke von der Reichstheaterkammer Berlin, der den Vorſitz dieſer Verhandlungen führte, äußerte ſich über die Notwendigkeit einer Eignungsprüfung und über die Anforderungen, die die Oper an die Ausbildung des Nachwuchſes ſtelle. — Generalintendant Dr. Hartmann-Duisburg ging auf die Erziehung zur Durchgeiſtigung des Sängerdarſtellers ein und ſtellte das künſtleriſche Erlebnis als Baſis für die ſchöpferiſche Geſtaltung dar. — Generalintendant Schlenk-Oldenburg gewährte einen intereſſanten Einblick in die Praxis eines Provinztheaters. — Mit den ſpieltechniſchen und akuſtiſchen Problemen des Freilichttheaters (Dietrich Eckart-Bühne) machte Dr. Niedecken-Gebhard-Berlin bekannt. Auch Budde-Marburg hatte wichtige Ergänzungen zur Wortregie des Freilichttheaters zu machen. — Prof. Dr. Kreichgauer-Berlin warf eine Anzahl akuſtiſcher Fragen für die Opern- und Sprechbühne auf, die beſonderes Intereſſe für Kapellmeiſter und Regiſſeure hatten, während Dr. Schulz-Dornburg-Köln über das muſikaliſche Wort im Wandel der Zeiten ſprach, indem er einen hiſtoriſchen Überblick über die Stileigentümlichkeiten des Geſanges in der Vergangenheit der Oper bis zu den aktuellen Reportagen des Rundfunks gab. — Daß in dieſem Rahmen auch ein Vertreter der Muſikkritik Dr. Stichtenoth-Frankfurt zu Wort kam, iſt darum beſonders zu begrüßen, weil in ſeinem Vortrag über die Geſangs- und Kunſtbetrachtung weſentliche Momente zur Sprache kamen, die das gegenſeitige Verſtändnis zwiſchen Künſtler und Kritiker in Bezug auf die Wertung der Perſon und der Leiſtung zu fördern vermögen. Ferner ſprachen Theamaria Lenz-Berlin über Vortragskunſt als Kulturverſtändigung, Reichsſtudentenführer Schroth-München und Reichsſtudentenführer Bräutigam-Leipzig. Schroth zeigte mit viel Idealismus den Wert der Singbewegung im NS-Studentenbund und Bräutigam konnte die Ergebniſſe einer Forſchungsreiſe nach Jugoſlawien an Hand von Singbeiſpielen auch der jugoſlawiſchen Volksliedliteratur aufzeigen.

Die Arbeitsgemeinſchaft „Rundfunk" hatte die Praktiker ans Rednerpult zitiert und manche intereſſante Frage in Bezug auf Künſtler-Ausleſe (Prof. Graef-Berlin), auf „Mikrophon-Stimme" (Schlenger-Königsberg) und choriſche Angelegenheiten (Görner-Berlin) berührt. Gegen das falſche Pathos, das das Mikrophon ſchonungslos wiedergibt, wandte ſich Dr. Gaupp-Stuttgart, während Dr. Merten-Dresden in die Geheimniſſe der „akuſtiſchen Atmoſphäre" hineinleuchtete, ein Thema, das durch Dr. Bungert-Köln in ſeinen Ausführungen über das Phänomen der Geräuſche und die Auswirkungen der akuſtiſchen Kuliſſe ergänzt wurde. Schließlich wies Dr. Schnapp-Berlin auf die Notwendigkeit der dynamiſchen Einſchränkungen vor dem Mikrophon hin und auf die ſich daraus ergebende Umſtellung des Sängers und die verantwortungsvolle Aufgabe des Tonmeiſters.

In der Abſchlußſitzung gab Prof. Doniſch in ſeiner Anſprache ſeiner Befriedigung über das Ergebnis des Kongreſſes Ausdruck, indem er das Zuſammenwirken aller Vertreter von Wiſſenſchaft, Technik und Kunſt des In- und Auslandes als Grundlage für die weitere Arbeit des Kongreſſes, die mit dieſer Tagung nicht abgeſchloſſen ſei, hervorhob. Ganz überraſchend jedoch kam die Mitteilung, die Prof. Cairati-Zürich im Auftrag des Präſidenten machte, daß von den Kongreßteilnehmern aller am Kongreß beteiligten Nationen der einſtimmige Beſchluß gefaßt ſei, einen „Ständigen Rat des Internationalen Kongreſſes für Singen und Sprechen" mit dem Sitz in Frankfurt a. M. zu gründen, als deſſen Präſident Prof. Doniſch und als deſſen Geſchäftsführer Prof. Roedemeyer-Frankfurt gewählt wurden. Namens der italieniſchen Regierung lud Sign. Bagliano-Rom den Kongreß zur nächſten Tagung nach Rom ein. Im Rahmen der Anſprachen verſchiedener Mitglieder des Arbeitsausſchuſſes ſtattete auch Prof. Wicart-Paris ſeinen Dank ab und ließ eine Einladung zur Chorgeſangstagung für 1939 nach Lüttich folgen. Bemerkenswert waren noch die Ausführungen von Dr. Frans-Den Haag, der als Vertreter des ſtammesverwandten niederländiſchen Volkes ſeiner Überzeugung Ausdruck gab, daß die Zuſammenarbeit von Wiſſenſchaft, Praxis und Technik in jeder Weiſe ergebnisreich geweſen ſei, umſo mehr als die Tagung gezeigt habe, daß die Verbreitung der deutſchen Kultur nicht eine politiſche Angelegenheit, ſondern eine Brücke von Menſch zu Menſch ſei.

Mit der Tagung war auch eine von Dr. Stauder-Frankfurt/Main aufgebaute Ausſtellung elektroakuſtiſcher Geräte und des einſchlägigen Fachſchrifttums verbunden, die von dem hohen Stand der elektroakuſtiſchen Forſchung ein beredtes Zeugnis ablegte. Oſzillographen, Tonhöhenſchreiber, Magnetophon, Kombinationslautſprecher und Schallſchluckeinrichtungen wurden praktiſch vorgeführt und damit gezeigt, daß aus dem Zuſammenwirken von Wiſſenſchaft, Technik

und Praxis eine Einheit geschaffen ist, die gestaltenden Einfluß auf die Zukunft der deutschen Musikforschung nimmt. — Da sämtliche Vorträge und Diskussionen des Kongresses auf einem Magnetophon festgehalten sind, um später in Buchform zu erscheinen, dürfte die auf diesem Kongreß geleistete Arbeit, den Grundstein zur Ermittlung neuer Erkenntnisse legen.

## KÖNIGSBERGER MUSIKWOCHE

vom 13. bis 18. Oktober 1938.

Von Univ.-Prof. Dr. Hans Engel, Königsberg.

An dieser unter der Schirmherrschaft des Gauleiters und Oberpräsidenten Erich Koch veranstalteten Musikwoche ist bemerkenswert die Einbeziehung nicht nur der künstlerischen Kräfte der Stadt, über die noch zu reden sein wird, sondern die weitgehende Einbeziehung aller derjenigen Kräfte, die sich der Erziehung des Volkes und der volkstümlichen Organisationen gewidmet haben. Die weitgespannte soziale Grundlage der Musikwoche zeigte sich schon in den Aufführungsörtlichkeiten: zwei der Veranstaltungen waren Werkkonzerte, eines in der Waggonfabrik Steinfurt, eines in der Feldmühle Cosse. Auch das hier in die Musikwoche einbezogene Offene Singen auf verschiedenen Plätzen der Stadt galt derselben Absicht, nämlich die breitesten Volksschichten an dieser Musikwoche zu interessieren. Kamen bei den Werkkonzerten die Berufsmusiker zu den Werktätigen der Fabrik, so kamen umgekehrt in zwei Volksmusik-Konzerten Gemeinschaftskapellen und Laien-Orchester in den Konzertsaal. Hier liegt das Problematische der Unternehmung. Solche Laien-Orchester sollten sinngemäß ihre Musik bei einem entsprechenden Anlaß bieten, bei einer volkstümlichen Feier, im Garten zur Unterhaltung, bei Geselligkeiten des Lebenskreises, aus dem heraus sie entstanden sind usw. Spielen sie im großen Konzertsaal von dem Podium herunter, von dem wir sonst die erhabensten Werke der hohen Kunst zu hören pflegen, vor einer konzertmäßig Eintritt zahlenden Hörerschaft, so ergibt sich ein großer Konflikt zwischen dem Sinn und der Form von Konzert und Musiziergemeinschaft. Hier waren die Volksmusik-„Konzerte" als Rechenschaftsbericht für das bisher in Königsberg Geleistete gedacht, und so kann man sie hinnehmen. Innerhalb der Darbietungen war nun wieder manches recht problematische — wir meinen nicht Einzelheiten, wie die Verwendung von Guitarren im Streichorchester eines Händelschen Concerto grosso; sicherlich um den Guitarristen die Freude am Mitspielen zu ermöglichen ist sie gestattet worden. Wir meinen die Problematik der „volkstümlichen" Instrumente Bandonion und Handharmonika und ihrer Zusammenstellung zu Orchestern. Diese Problematik ist oft erörtert worden. Der Berichterstatter kann sich nicht helfen: so hübsch ein Schifferklavier von derben Fäusten im Boot gespielt klingen mag, so unerfreulich ist für ihn ein Bandonion-Orchester. Es gibt aber nun einmal viele, und so bemüht sich die Reichsmusikkammer, diesen originale Musikstücke zur Übung des Geschmackes zu verschaffen. Neben Stücken von Hermann Ambrosius sind vor allem auch gut vorgetragene Sätze für Handharmonikakapelle von Hugo Hermann zu nennen. Auch die Zupforchesterdarbietungen standen auf der Höhe, auch hier sind hübsche Bearbeitungen „Norddeutscher Tänze" von Theodor Ritter hervorzuheben. Das HJ-Orchester und Reinhardt musizierten tüchtig: Walter Reins Variationen über ein Volkslied bewährten sich in ihrem reizvollen Satz. Mit den Zuhörern wurde gemeinschaftlich gesungen, so die bereits eingeführten Ostpreußen- und Memellieder von Herbert Brust. Weniger scheint mir für einen so großen Kreis ein gemeinschaftlicher Gesang (mit eingeschobenen Variationen für Bandonionorchester von Paulsen) des Liedes Jan Hinnerk „Und da wohnt er noch jümmer auf der Lammer-Lammerstraat" geeignet. Für so etwas Humoriges ist ein kleiner Kreis geeigneter, er zerfällt im Riesensaal. Ausgezeichnet kam der Abschluß Straußens „Wein, Weib und Gesang", vorgetragen von einer größeren Chorgemeinschaft und dem verdienstvollen Leiter der Abende, Lehrer Otto Groke, zum Vortrag.

Den Abschluß der Feier bildete ein Abend „Musik der Bewegung" von einem im Bild imponierenden Aufbau der politischen Organisationen vorgetragen, programmatisch aneinandergereihte Lieder der Bewegung und Märsche. SA-Obersturmbannführer Ohlhorst hatte die Massen, Chöre und Musikzug, straff in der Hand.

Leider konnte Berichterstatter dem Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters unter der bewährten Leitung von Franz Reuß nicht beiwohnen. Der Vortrag des 2. Klavierkonzertes von Brahms durch den gebürtigen Ostpreußen Riebensahm wurde allgemein gerühmt. Zur Aufführung kam des Königsbergers Otto Besch „Ostmark-Ouvertüre", das von allen Kennern als wie stets interessante und im Aufbau und instrumental fesselnde Arbeit bezeichnet wurde, die auch beim großen Publikum wegen ihres fortreißenden Schwunges viel Beifall fand.

Hervorragend war die klangliche Durcharbeitung der IX. Sinfonie, bei der diesmal das Rundfunkorchester unter Wolfgang Brückner spielte. Ein Abend im Opernhaus, „Die Hochzeit des Figaro" unter Leitung von Reuß, inszeniert von Dr. Schröder, brachte erneut den Beweis, auf welch hohem Niveau die von Generalintendant Klitsch geführte Opernbühne Königsbergs steht, und zwar in jeder Beziehung, in Gesang, Spiel, Orchester und nicht zuletzt in der wunderschönen Ausstattung des Werkes.

## FESTWOCHE ZUR ERÖFFNUNG DER JUBILÄUMSSPIELZEIT IN LÜBECK.

29. September bis 5. Oktober 1938.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Am Abend des weltbewegenden Schicksalstages des Münchener Abkommens eröffneten die Städtischen Bühnen zu Lübeck ihre Jubiläumsspielzeit 1938/39. Sie feierten mit einer festlichen Reihe von Aufführungen (in der Oper: „Freischütz", „Waffenschmied" und „Carmen") die jetzt dreißig Jahre zurückliegende Eröffnung des neuen Stadttheaters.

Nach dem Auftreten der englischen Komödianten zu Beginn des 17. Jahrhunderts und den Gastspielen berühmter Schauspielertruppen des 18. Jahrhunderts erhielt Lübeck im Jahre 1798 unter der Direktion von F. A. L. Löwen ein ständiges Theater. Das schon im Jahre 1752 in der Beckergrube errichtete Gebäude wurde durch einen Neubau ersetzt, der am 3. März 1858 mit Webers „Freischütz" eingeweiht wurde und dann — wegen Feuergefährlichkeit — einem abermaligen Neubau (1908) weichen mußte. So blickt Lübeck durch fast zwei Jahrhunderte auf eine reiche theatergeschichtliche Überlieferung zurück, die eine Reihe denkwürdiger Ereignisse brachte. So beginnt im Jahre 1855 mit der Erstaufführung des „Tannhäuser" (mit Tichatschek in der Titelrolle) eine bis in die Gegenwart reichende planmäßige Pflege der Werke Richard Wagners.

Das Jubiläumsgeschenk der Lübecker Stadtverwaltung ist die auf drei Jahre verteilte grundlegende Umgestaltung des gesamten Theatergebäudes. Sie ist aus Gründen der Feuersicherheit und künstlerischen Leistungsfähigkeit eine zwingende Notwendigkeit. Der Umbau erfolgt über drei Jahre in genau verteilten Etappen und ohne wesentliche Einschränkung der Spielzeiten. Er beseitigte zunächst im Zuschauerraum die Arabesken-Ornamentik des jetzt als geschmackwidrig empfundenen Jugendstils der Jahrhundertwende. Die nunmehr erzielte architektonische Stilführung, die erwärmende Farbtönung, die neue festlich erstrahlende Beleuchtungsanlage sowie das einladende Polstergestühl auf allen Plätzen fanden uneingeschränkte Bewunderung der Besucher.

Zwei literarische Veröffentlichungen ernteten den Dank der Theaterfreunde: der von Oberspielleiter Robert Ludwig im Auftrage des Lübecker Oberbürgermeisters Dr. Drechsler herausgegebene und von Alfred Mahlau ausgestattete Jubiläums-Almanach der Städtischen Bühnen und — als bibliophile Seltenheit — ein Neudruck der von J. von Magius verfaßten Schrift „Bemerkungen über das Theater in Lübeck" aus dem Jahre 1804.

Eine in den Räumen der Overbeck-Gesellschaft gleichfalls von Robert Ludwig durchgeführte Ausstellung unter dem Leitwort „Dreißig Jahre Lübecker Stadttheater und vier Jahre Aufbau" fand regen Zuspruch. Die Lübecker Stadtbibliothek zeigte eine Sonderschau „Das Bühnenbild im Wandel der Zeiten". Hier konnte der Betrachter an dem ausgelegten Material in charakteristischen Proben die szenische Gestaltung des deutschen Theaters seit dem Mittelalter bis zur Gegenwart verfolgen. Bei dieser Übersicht wurde auch das Laien-, Volksspiel- und Freilichttheater nicht vergessen.

Die Lübecker Bühne will in ihrem Jubiläumsjahr einen sorgsam ausgewogenen Spielplan bieten, der in der Oper durch die kürzlich bewilligte Verstärkung des Orchesters auf 51 Musiker, des Chors (16 Herren, 15 Damen) und des Balletts (8 Damen, Solotänzer, dazu Angliederung von acht Elevinnen und Heranbildung einer Männergruppe) die Einbeziehung anspruchsvoller musikalischer Werke gestattet.

Die Oper setzte für die Vorstellungen der Festwoche ihre aus der vorigen Spielzeit bekannten Kräfte ein. Ihr Leistungsstand ist durch tüchtige Mitglieder im verstärkten Chor wesentlich gehoben. Hier begegnete uns in diesen ersten Aufführungen ein erfreulicher stimmlicher Einsatz, der die chorische Klangsubstanz der künftigen Lübecker Opernaufführungen erheblich festigt. Im jugendlich dramatischen Fach bewährte Maud Cunitz als Agathe und Micaela ihren klangedel und kernig ausschwingenden Sopran. Der junge Heldentenor Ulrich Lorenz wies sich als Max im „Freischütz" und als José als vielversprechende Kraft aus. Sein fülliger Stimmbesitz wird technisch sorgsam zu überwachen bleiben und muß an Klangkultur noch gewinnen. Im Darstellerischen fesselte sein unglücklicher Sergeant in „Carmen" durch impulsive Charakteristik. Der Bassist Fritz Friedrich verkörperte im „Waffenschmied" eine aus echtem Lortzing-Geist empfundene, gesanglich von erwärmendem Ton getragene Stadingerfigur. Dem Grafen Liebenau lieh August Wilhelm Ernst die Vorzüge der wohllautenden Kantilene seines lyrischen Baritons. den dummdreisten schwäbischen Ritter zeichnete Georg Rehkemper mit ergötzlichem Humor. Als schmuckes Töchterlein des Wormser Waffenschmieds gab Marga Hoffrichter eine gewinnende Talentprobe im Fache der Opernsoubrette: taufrisch im Klang ihres gepflegten Soprans, voll schelmischer Koketterie und temperamentsprühender Beweglichkeit in der Darstellung. Die Carmen sang die Altistin Änne Hochhuth in farbiger musikalischer Charakteristik. Der sicher erfühlten gesanglichen Durchführung der Partie entsprach eine heißblütige schauspielerische Gestaltung.

Das von Heinz Klee einstudierte Ballett erfreute in „Carmen" durch eine fesselnd komponierte, exakt dargebotene Tanzfolge, in der einige neu verpflichtete Mitglieder mit persönlich gefärbten Leistungen solistisch hervortraten.

Robert Ludwigs Spielleitung wahrt im „Freischütz" natürliche Volkstümlichkeit und arbeitete die romantische Wesensart des Werkes anschaulich heraus. Werner Müller erspürte in seiner szenischen Betreuung des „Waffenschmieds" die theatralischen Wirkungsmöglichkeiten und legte sie im Sinne der harmlosen Musikkomödie in klarer Profilierung frei. Das hervorstechende künstlerische Ereignis des Spielzeitauftaktes war die „Carmen"-Inszenierung durch Intendant Robert Bürkner. Sie zielte unter Ausnutzung aller schaumäßig wirksamen Elemente der Handlung auf einheitlich zusammenklingende musikalische und schauspielerische Durchformung der Einzel- und Ensemble-Auftritte ab. Bei aller Werktreue wußte sie individuelle künstlerische Absichten geltend zu machen. In dieser auf strenge Stilgesetzlichkeit bedachten Inszenierung, die sich auch auf die Erneuerung des Kostümlichen erstreckte, war das romantische und realistische Element der Oper anschaulich herausgearbeitet. Diese Aufführung, die jede hohle Theatermache ausmerzte, erstrebte eine deutliche Verlebendigung des spanischen Volkstums und stellte dafür in den großen Ensemble-Auftritten buntfarbige Gruppen.

Heinz Dressel, dem auch eine musikalisch warmblütige und schwungvolle „Freischütz"-Aufführung zu danken war, dirigierte die „Carmen"-Partitur mit echtblütigem Theatersinn und dramatischer Durchschlagskraft. Er unterstützte die vom Regisseur beabsichtigte Schauwirkung plastisch und formklar vom Instrumentalen her.

Die Lübecker Bühne verfügt in Ludwig Wetz und Manfred Hinzpeter über zwei begabte Bühnenbildner, deren Kunst sich in den drei Eröffnungsopern der Spielzeit mit ausgezeichneten Leistungen auswirkte.

So zeigte der Auftakt dieser Jubiläumsspielzeit den ernsten Willen zur Pflege einer dem verpflichtenden Ruf Lübecks entsprechenden musikantischen Kunst, die als wesentliches Ereignis die Erstaufführung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" zur Feier des 70. Geburtstages des Komponisten vorsieht.

## DIE GAUMUSIKWOCHE MAGDEBURG-ANHALT 1938.

24. September bis 1. Oktober.

Von Dr. Hans Georg Bonte, Dessau.

Nach der alle Zweige des kulturellen Lebens erfassenden Gaukulturwoche 1937 konzentrierte sich die entsprechende Veranstaltung dieses Jahres allein auf das Gebiet der Musik. In mehr als 30 Veranstaltungen machte sie den großangelegten Versuch, im Sinne des nationalsozialistischen Kulturgedankens alle in Tradition und Fortschritt, in Berufs- und Laienmusikertum sich äußernden musikalischen Kräfte des Gaus unter dem Motto der Einheit von Volk und Musik organisch zusammenzufassen. Rein äußerlich stand dieses Unternehmen unter keinem sehr günstigen Stern; mußte schon der ursprünglich angesetzte Termin wegen der Reichstagswahl auf auf den Herbst verschoben werden, so ließ auch hier die gespannte politische Lage eine völlig harmonische Entwicklung nicht zu. Trotzdem konnte der Großteil der geplanten Veranstaltungen ohne Einschränkungen, wenn auch bei nicht immer ausreichendem Besuch, programmäßig durchgeführt werden. Das Schwergewicht lag dabei unverkennbar auf der Gaustadt Dessau und dem Land Anhalt, während Magdeburg nur eine Reihe von Mitwirkenden stellte.

Die sich vom 24. September bis zum 1. Oktober 1938 erstreckenden Veranstaltungen begannen mit der feierlichen Eröffnung im Neuen Dessauer Theater, zu der sich alle führenden Männer der Bewegung und ihrer Gliederungen eingefunden hatten. Umrahmt von dem „Feierlichen Präludium" von Richard Strauß und der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 Beethovens unter Helmut Seidelmanns Stabführung begrüßte zunächst Oberbürgermeister Sander die Erschienenen und rechtfertigte die zentrale Stellung Dessaus im Musikleben des Gaus aus seiner großen Tradition als Musikstadt. Um diesen guten Ruf weiter zu fördern, stelle die Stadt eine vorläufige Summe von 100 000 Mark für die Einrichtung eines Hauses der Musik bereit. Nach ihm schilderte der neue Landeskulturwalter und Leiter des Gaupropagandaamtes Knöbel die Grundzüge des neuen Kunst- und Kulturwillens, der vor allem der Gemeinschaft dienen wolle.

Der Abend dieses Eröffnungstages brachte dann im Dessauer Theater eine hervorragende Aufführung von Mozarts „Don Giovanni" in neuer Bühnengestaltung. Der schon in Salzburg stark hervortretende Zug unserer Zeit, in diesem Werk gegenüber der dramatisch-dämonischen Note früherer Tage mehr eine Art deutsch-italienischer Volksoper, also wirklich ein dramma giocoso, zu sehen, wurde auch in Dessau lebhaft betont. Das Dreigestirn Herrmann Kühn (Regie), Helmut Seidelmann (musikalische Leitung) und Gustav Singer (Bühnenbild) vereinte sich dabei mit dem prächtigen Solo-Ensemble und dem Orchester zu einer denkwürdigen Gesamtleistung.

Von den mit der Musikwoche verbundenen Arbeits- und Schulungstagungen stand die Kulturtagung und das Festkonzert der Reichstheater- und Reichsmusikkammer im Vordergrund. In ihrem Verlaufe hörte man fesselnde Ausführungen des Präsidenten der Reichstheaterkammer Ludwig Körner über die erneuerte Idee des Deutschen Nationaltheaters in ihren Auswirkungen auf den Schauspieler, den Dichter und das Publikum. Für den musikalischen Teil der Veranstaltung war als Gastdirigent der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe erschienen, der in seiner

leidenſchaftlich von innen heraus geſtaltenden Weiſe die lebendigen Kraftſtröme von Webers „Oberon“-Ouvertüre ebenſo offenbar werden ließ wie die reife Gedanklichkeit von Graeners „Turmwächterlied“. Sehr dankenswert war auch ſein Einſatz für die der erſten Schaffensperiode des begabten Deſſauer Komponiſten Fritz Schulze angehörende „Sinfonietta“. Im Laufe dieſer Tagung gab Kulturreferent Tenſchert noch die Preisträger des mit der Muſikwoche verbundenen Kompoſitionswettbewerbs bekannt. Es waren im ganzen vier Preiſe für je ein Werk für Streich- und Blasorcheſter, eine Kammermuſik und ein Gaumarſchlied im Geſamtbetrag von 1380.— Rm. ausgeſchrieben worden, um die ſich mehr als 200 Teilnehmer bewarben. Während der Preis für ein Werk für Streichorcheſter nicht vergeben werden konnte, fand auf dem Gebiet der Blasmuſik eine Preisteilung zwiſchen dem bekannten Leipziger Komponiſten Hermann Ambroſius und Helmut Gropp-Thale ſtatt. Ferner wurden das Klarinettentrio von Dr. Otto Wartiſch, der als GMD in Gotha-Sondershauſen wirkt, und ein Gaumarſchlied von Guſtav Ille-Deſſau ausgezeichnet.

Von den beiden weiteren Symphoniekonzerten ſtand das eine unter der Leitung des ſtändigen Dirigenten GMD Helmut Seidelmann und ſetzte ſich unter der Mitwirkung von Frau Prof. Elly Ney, die Beethovens Es-dur Konzert mit ſeheriſcher Tiefe des Gefühlsausdrucks ſpielte, vor allem für die Symphonie des Leipzigers Theodor Blumer ein. Das bei den Leipziger Muſiktagen uraufgeführte Werk iſt im weſentlichen lyriſch-idylliſch angelegt und bei ſtarker Neigung zur Variationenform der deutſchen Romantik und Tſchaikowſky verpflichtet. Im Schlußkonzert ſchließlich ſtand GMD Hans Knappertsbuſch-Wien am Pult, der vor ſeinem Weggang nach München in Deſſau tätig war. Mit der ihm eigenen männlichen Großzügigkeit brachte er neben den „Alten Tänzen und Arien 2. Folge“ von Reſpighi Schuberts Ballettmuſik aus „Roſamunde“ und dem „Don Juan“ von Richard Strauß noch das Violinkonzert von Brahms zu Gehör, deſſen Violinpart Iſabella Schmitz-Berlin ſpielte.

In der Kammermuſik zeitgenöſſiſcher Komponiſten kam das preisgekrönte Werk von Otto Wartiſch, das oben genannte Klarinettentrio, zur Uraufführung. Abſeits der bisher von dem Komponiſten in ſeinen Liedern oder der kleinen Oper „Kaukaſiſche Komödie“ angewendeten farbreichen Stimmungskunſt wird hier eine ſtrengere formale Durchdringung angeſtrebt, die einige Male noch im Handwerklichen ſteckenbleibt und die guterfundene Thematik noch nicht organiſch genug weiterbildet. Neben dieſer Arbeit bewährte ſich die Suite für 5 Blasinſtrumente des Magdeburgers Max Seeboth durch klangliche Eigenart und Sicherheit des Satzes, während Fritz Schulzes Oboenſonate einen neuen Beweis für die muſikantiſche Friſche des jungen Deſſauers lieferte.

Schließlich ſei aus Deſſau noch auf eine bemerkenswert gründliche Aufführung der Chorfeier „Segen der Erde“ von Hermann Grabner unter KM W. Fuchs hingewieſen, die alle Vorzüge des holzſchnitthaft-einfachen Werkes in Erſcheinung treten ließ, ſowie auf die Uraufführung der Orgelſonate op. 7 von Franz Ackermann im Rahmen einer „Geiſtlichen Abendmuſik“. Der blinde Organiſt der Johanniskirche folgt dabei der kraftgenialiſchen, dem jungen Reger verwandten Art ſeines Lehrers Richard Bartmuß. Der Gaumuſikwoche waren zwei weitere anhaltiſche Veranſtaltungen eingegliedert: die Zerbſter Faſch-Feier und das Paul Graener-Muſikfeſt zu Köthen. Das nunmehr zweite Graener-Feſt iſt in ſeiner Ausrichtung auf das zeitgenöſſiſche Schaffen vorbildlich für die Muſikpflege der mittleren deutſchen Städte und ein lebendiger Beweis für die kunſtſinnige Initiative des Köthener Oberbürgermeiſters Hengſt. Man hörte dabei in dieſem Jahr zunächſt ein Orcheſterkonzert des großen Orcheſters des Reichsſenders Leipzig, bei dem die Komponiſten ſelbſt am Pult ſtanden. Während ſich Paul Graener für ſein ſchon in Düſſeldorf erklungenes Vorſpiel „Feierliche Stunde“ und die ſelten zu hörende Rhapſodie „Sehnſucht an das Meer“ für Streichorcheſter, Klavier und Bariton einſetzte, brachte Hans Bullerian ſeine gleichfalls in Düſſeldorf bereits beſprochene Paſſacaglia und Fuge, Prof. Georg Schumann die bekannten Variationen über ein luſtiges Thema und H. Erdlen Muſik aus „Der Gaukler und das Klingelſpiel“. Der zweite Tag enthielt wiederum eine Aufführung von Grabners „Segen der Erde“, diesmal unter Hermann Matthai mit dem Köthener Bach-Verein.

Die Faſch-Feier zu Zerbſt hätte man lieber gleich Buttelſtedt am eigentlichen Gedenktag an den 250. Geburtstag belaſſen ſollen. Zu allem Unglück war außerdem der Feſtredner Prof. Müller-Blattau verhindert, ſo daß Muſiklehrer Grunow-Zerbſt einige einführende Worte in Leben und Umwelt des durch ſeine langjährige Tätigkeit am Zerbſter Fürſtenhofe eng mit der mittelalterlichen Stadt verbundenen Komponiſten ſprach. Feſtakt und Feſtkonzert im Schloß ließen mit ihren ausgewählten Proben erkennen, wie ſtark dieſer von Bach hochgeſchätzte Barockmeiſter ſchon gelegentlich die Entwicklung der kommenden Zeit ahnen läßt; beſonders bei den ungemein friſchen Orcheſterſuiten ſollte man auch einmal auf das bisher ungedruckte Material in Berlin zurückgehen. Auf dem Gebiet der reinen Kammermuſik fielen beſonders die Sonate a 4 in d-moll und das D-dur Trio auf.

Bei wie gesagt sehr nachdrücklichem Einsatz der Laienmusik, von der der Orchesterverein Magdeburgs und der Dessauer Musikverein von 1921 hervorgehoben seien, dürfte das großzügige Fest den besten Teil seiner erzieherischen Aufgaben voll erreicht haben.

# OPERN-URAUFFÜHRUNG

LILL ERIK HAFGREN: „DIE GÄNSEMAGD".

Oper in vier Aufzügen.

Uraufführung im Nationaltheater Mannheim.
2. Oktober 1938.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Zum Erntedankfest brachte das Mannheimer Nationaltheater als erste Uraufführung dieses Spieljahres die Oper „Die Gänsemagd" von Lill Erik Hafgren heraus. Der Komponist ist Schwede, doch wurde ihm Deutschland zur zweiten Heimat; er lebt in Neustadt an der Weinstraße. Den Text zu seiner Oper hat sich Hafgren selbst geschaffen. Als Grundlage diente ihm das Grimmsche Märchen von der schönen Königstochter, die von ihrer ränkevollen Magd ins Elend verstoßen wird, während diese als falsche Braut an den Königshof reitet, um den der Prinzessin bestimmten Königssohn zu heiraten. Durch das treue, sprechende Pferd Fallada wird der Frevel entdeckt, die Übeltäterin der gerechten Strafe überliefert und die echte Braut in ihre Rechte wieder eingesetzt. Der Textdichter behandelt seinen Stoff ziemlich frei. Er nimmt dem deutschen Märchen alles Rauhe und Harte. Elfen greifen sofort in das Schicksal der verstoßenen Prinzessin ein, schützen und leiten sie und führen sie in die Arme des ihr bestimmten Königssohnes.

Wie nun im Text der Zauber des nordischen Waldes mit dem geheimnisvollen Weben und Walten seiner Geisterwelt in den Vordergrund tritt, so hat auch die Musik einen ausgesprochen romantischen und lyrischen Grundcharakter. Das dramatische Element mit seinen Spannungen tritt stark zurück, statt dessen singt und klingt es, das Hifthorn schallt durch den Wald, in dem sich fast das ganze Geschehen abspielt und alles ist gleichsam eingebettet in einen Zaubermantel von Wohlklang und Poesie. Lied und Chor treten in der Oper stark in den Vordergrund und zeigen uns den Komponisten als erfindungsreichen Gestalter und Melodiker. Hafgren bedient sich im musikalischen Aufbau seiner Oper des Leitmotivs. Doch ist die Kenntnis der einzelnen Motive lediglich zum musikalischen Verstehen, nicht aber zum unbefangenen Genießen des Werkes notwendig, denn die einzelnen Partien der Oper bilden ein sehr wirkungsvolles, geschlossenes Ganzes. Die vorzügliche Instrumentation des Werkes zeigt ein gediegenes Können des Komponisten, der mehrere Jahre Kapellmeister am Storatheater in Göteborg war.

Dr. Ernst Cremer als einfühlungsreicher und fein charakterisierender musikalischer Leiter, Friedrich Kalbfuß als Schöpfer der wirkungsvollen Bühnenbilder und Kurt Becker-Huerts, der in dem reich bewegten Spiel als Regisseur den Zauber der Märchenwelt ebenso zur Geltung kommen ließ wie den frischen Humor, setzten sich mit ebensoviel Liebe wie gutem Können für das Gelingen der Uraufführung ein. Die Titelrolle fand in Gussa Heiken eine darstellerisch wie gesanglich gleich gute Vertreterin. Auch die übrigen Darsteller, Franz Koblitz als Prinz Falk, Marlene Müller-Hampe als Elfenfürstin, Hans Schweska als Schmied, Irene Ziegler als Schmiedin und Max Baltruschat als Schmiedesohn wurden ihren Partien in jeder Beziehung gerecht. Die Chöre, die in dem Werk eine wichtige Rolle spielen, waren von KM Karl Klauß vortrefflich einstudiert. So wurde diese Uraufführung für den Komponisten wie für alle Beteiligten ein voller Erfolg.

# KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 26. August: Adalbert Schütz: Präludium und Fuge f. Orgel (UA, vorgetr. von Hans Heintze, Dresden). — Joh. Christ. Bach: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende". Motette f. zwei Chöre.

Freitag, 2. September: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll f. Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Joh. Christ. Bach: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende". Motette für zwei Chöre. — Joh. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten." Choralmotette f. zwei Chöre.

Freitag, 9. September: Joh. Seb. Bach: Toccata — Adagio — Fuge C-dur f. Orgel (vorgetr. von Arno Schönstedt). — Joh. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten." Choralmotette für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm." Motette für zwei Chöre.

Freitag, 16. September: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge g-moll f. Orgel (vorgetr. von Virgil Fox-Baltimore, USA., als Gast). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude." Motette für fünfst. Chor. — Sigfrid Karg-Elert: Toccata über: „Herr Jesus Christ, dich zu uns

wend“ für Orgel (vorgetr. von Virgil Fox-Baltimore).

Freitag, 23. September: Joh. Seb. Bach: Trio-Sonate IV. E-moll. Adagio—Vivace—Andante—Allegro für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied.“ Motette für zwei Chöre.

Freitag, 30. September: Joh. Nep. David: Fantaſie und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Walter Zöllner). — Joh. Nep. David: „Nun bitten wir den heiligen Geiſt“. Choralmotette für vierſt. Chor. — Joh. Nep. David: „Ich wollt, daß ich daheime wär“. Choralmotette für vierſt. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!“ Motette für zwei Chöre.

Freitag, 7. Oktober: Johann Pachelbel: Chaconne f-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Johann Roſenmüller: „Welt ade, ich bin dein müde.“ Für fünfſt. Chor. — Heinrich Schütz: Pſalm 98: „Singet dem Herrn“ f. zwei Chöre a cappella.

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 14. September: Anton Bruckner: Vorſpiel und Fuge c-moll (1847) für Orgel. — Joſeph Meßner: Improviſation über ein Thema aus der f-moll Meſſe von Anton Bruckner (op. 19) für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Anton Bruckner: 1. Graduale „Virga Jeſſe floruit“, 2. Antiphon „Tota pulchra es Maria“, 3. Ave Maria (vierſt. mit Orgel), 4. Ave Maria (ſiebenſt.).

Mittwoch, 21. September: Joh. Seb. Bach: Paſſacaglia c-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Motette zu fünf Stimmen „Jeſu, meine Freude“.

Mittwoch, 28. September: Gerard Bunk: Paſſacaglia für Orgel op. 40 (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Zoltan Kodaly: Motette zu vier bis acht Stimmen „Jeſus und die Krämer“, „Die Alten“ (Sandor Weöres) für gem. Chor. — Max Reger: „Im Himmelreich ein Haus ſteht“ für vierſt. Knabenchor op. 111 b 1. — Julius Weismann: „Vom jüngſten Tag“ f. vierſt. Knabenchor op. 65, 6. — Max Reger: „Dein Wille, Herr, geſchehe!“ op. 137.

Mittwoch, 5. Oktober: Joh. Seb. Bach: Toccata F-dur für Orgel, Choralvorſpiel für Orgel über „Komm, heil'ger Geiſt, Herre Gott“ (Fantasia) (vorgetr. von Friedrich Röhr), Motette für zwei vierſt. Chöre „Der Geiſt hilft unſrer Schwachheit auf“, Motette für zwei vierſtimm. Chöre „Komm, Jeſu, komm“.

BARMEN-ELBERFELD. Aus Anlaß des 50jährigen Beſtehens der Elberfelder Städtiſchen Bühne gelangte „Orpheus und Eurydike“, die ſeit 10 Jahren nicht mehr aufgeführt worden war, zur Neueinſtudierung und eindrucksvollen Vorſtellung. Der klaſſiſch ſchöne Stil Meiſter Glucks wurde von Operndirektor Fritz Lehmann, dem neuen Leiter des Wuppertaler Muſiklebens, vollendet wiedergegeben. Die ſzeniſchen Aufgaben löſte Günter Stark aufs beſte. Cajo Kühnly ſchuf ſtimmungsvolle Bühnenbilder. Von künſtleriſcher Feinheit waren die Gefilde der Seligen. Die von Gregor Eichhorn eingeübten Chöre gliederten ſich in die Vorgänge der Handlung organiſch ein und entfalteten wundervollen Klang. Soliſtiſch zeichneten ſich aus: Hildegard Jachnow (Orpheus), Ilſe Sachſenberg (Eurydike), Eliſabeth Gillardon (Eros). Die geſamte Aufführung ſtand auf künſtleriſcher Höhe. Als örtliche Erſtaufführung hörten wir Paul Graeners „Prinz von Homburg“, den nach dem Kleiſt'ſchen Drama der Komponiſt für die Bühne ſelbſt verfaßt hat. Fehlt im Textbuch die philoſophiſche Gedankenklarheit und pſychologiſche Vertiefung, ſo hat es der Tondichter doch verſtanden, ſich in des Dichters romantiſche Gefühlswelt zu vertiefen und ſie dramatiſch zu durchbluten. Die Vertonung iſt ausgezeichnet durch Beherrſchung der Form, prachtvolle Inſtrumentation, blühende Farbenpracht. Meiſterhaft ſind die Zwiſchenſpiele. Die nicht leichte muſikaliſche Wiedergabe löſte der neue KM Arthur Grüber glänzend. Sehr geſchickt war die von G. Rennert geführte Spielleitung. In guten Händen befanden ſich die Hauptrollen: Prinz (H. Rockſtroh), Kurfürſt (Th. Schlott), Kurfürſtin (H. Jachnow), Natalie (I. Sachſenberg).

Die Programme der von H. G. Schmidt und C. Johanſſon geleiteten Sommerkonzerte unſeres Städtiſchen Orcheſters waren oft nach intereſſanten, einheitlichen Geſichtspunkten aufgeſtellt, um die muſikaliſchen Schöpfungen verſchiedener Völker nach Form und Inhalt gegenüber zu ſtellen und beurteilen zu lernen. So gab es zu hören in Auswahl charakteriſtiſcher Werke: Aus Nord und Süd — Aus Spanien und Italien — Heitere Muſik der Wiener Klaſſiker — Aus Oſt und Weſt.

Gelegentlich der Jubelfeier der Elberfelder Bühne fand ein Feſtkonzert ſtatt mit einem erleſenen Programm: Händels Concerto grosso Nr. 9 F-dur, wobei F. Lehmann das zweimanualige Cembalo ſtilgemäß bediente; R. Wagners Weſendonck-Lieder, feinfühlig von Heddy Voß van Rieſenbeck geſungen; Muſik für Orcheſter in einem Satz von R. Stephan, eine gehaltvolle, leidenſchaftlich durchglühte Kompoſition. Ein Blindenkonzert unter Mitwirkung von Maria Klaeſer-Cremer, Bert Klaeſer, Willy Küppers-Aachen brachte in guter Ausführung Lieder und Klavierſtücke von Chopin, Grieg, Mozart, Brahms. — Hohen Stand

künſtleriſcher Leiſtungen bekundeten die Darbietungen des Wuppertaler Sängerchores (MD Bleſchle-Düſſeldorf) und der Laetitia, die uns mit Volks-, volkstümlichen, bergiſchen Heimatliedern, Geſängen von Schulz, Goepfart u. a. erfreuten.

H. Oehlerking.

DARMSTADT. Mit der abgelaufenen Spielzeit ſchieden einige ſehr gute Kräfte der Oper von uns und folgten anderen Verpflichtungen: Der hochbegabte jugendliche KM Hollreiſer (nach Mannheim), der bekannte Tenor Herm. Schmid-Berikoven (nach Aachen) und die Baſſiſten Winter (nach München) und Schlüter (nach Wiesbaden). Die muſikaliſche Geſamtleitung übernahm GMD Mechlenburg, ſo daß das muſikaliſche Interregnum der letzten Spielzeit erfreulicherweiſe ein Ende hat. Die neue Spielzeit wird nun eine Zeit der Sichtung, Organiſation und des Aufbaus mit z. T. neuen Kräften unter neuer Leitung ſein. So wenig nach ſo kurzer Zeit ein abſchließendes Urteil am Platze ſein kann, ſo muß doch ſchon jetzt geſagt werden, daß zwei bedeutſame Neuinſzenierungen ſehr erfreuliche muſikaliſche Eindrücke beſcherten: „Idomeneo" (in der Bearbeitung von E. Wolf-Ferrari und L. Stahl) und „Doktor Johannes Fauſt", beide unter Mechlenburgs Leitung. Neben ſo bewährten Sängerinnen wie Hildegard Kleiber (Ilia) und Martha Geiſter (Elektra) gefiel uns von den neuen Kräften Cornelius Vijgers (Idomeneo). Das Orcheſter muſizierte diſzipliniert und ſtilvoll. Die Aufführung des Reutterſchen „Fauſt" ſtand auf hoher Stufe. (Eine eingehende Beſprechung des Werkes brachte die ZFM nach der Uraufführung.) Blaſel war ein ſtimmlich und darſtelleriſch gleich guter Fauſt, Imkamp ein Mephiſto imponierender Haltung; weiter ragten hervor Martha Geiſter, Heinz Janßen, Otto Boettcher, Regina Harre und Erna von Georgi. — Unter KM Dr. Bitter kam eine neue Lortzing-Inſzene heraus: ſeit 1906 wurden zum erſten Male wieder „Die beiden Schützen" aufgeführt, jenes entzückende Werkchen, das zu Unrecht immer im Schatten bekannterer Lortzing-Opern ſteht. Es kam eine ſehr glückliche Geſamtleiſtung zuſtande, aus der wir die Arien der Caroline (Grete Welz), den tollen Heiterkeitserfolg Otto Boettchers (Peter) und die gut klingenden Chöre erwähnen. An Werken der letzten Spielzeit erſchienen bisher wieder: „Carmen" (mit der ausgezeichneten Helena Braun a. G.), „Der Troubadour" (mit Johanna Blatter als ganz hervorragender Aſucena), der „Wildſchütz" und „Gaſparone".

Konzerte erſcheinen erſt nach und nach auf dem Plan: Das Drumm-Quartett brachte den erſten Abend ſeines Schubert-Zyklus (Op. 161, Op. 29), die Gedok im erſten Mietkonzert das ſehr gute Kölner Klavierduo Suſy Mayweg / Friedel Franz (Reger, Buſoni, Chopin, Rachmaninoff). Im 1. Sinfoniekonzert lernte man eine reizende Sinfonia in Es-dur (für zwei kleine Orcheſter) von Joh. Chr. Bach kennen. Hans Andrä, der aus dem hieſigen Orcheſter hervorgegangene, jetzt Weimarer Solocelliſt, erſpielte ſich mit Haydns Cellokonzert einen wohlverdienten, ſchönen Erfolg. GMD Mechlenburg gab Beethovens Achte mit bewundernswert klarer Nachzeichnung der feinſten Veräſtelungen thematiſcher Arbeit, eine Deutung, die man bei etwas mehr Großzügigkeit ideal nennen könnte: Ein verheißungsvoller Auftakt!

Paul Zoll.

ESSEN. Den in politiſch ſpannungsgeladene Tage fallenden Auftakt des Eſſener Muſiklebens, das in der vergangenen Spielzeit im Eſſener Muſikfeſt einen glanzvollen Hochpunkt fand, machte die Aufführung von Bruckners 7. Sinfonie durch Albert Bittner, der das trefflich muſizierende ſtädtiſche Orcheſter zu einer ſtarken Leiſtung führte. Die Soliſtin des 1. Vormietkonzerts, die Geigerin Maria Neuß, ſpielte Mozarts A-dur-Konzert ſtilſicher mit einer fraulich-perſönlichen Note.

Das Opernhaus öffnete ſeine Tore mit einer in Bewegung und Bild feſſelnden Inſzenierung von Verdis „Aïda" durch Alfred Noller, unter muſikaliſcher Leitung Bittners, eine Aufführung, die in der Titelrolle Aga Joeſten Gelegenheit gab, ihre ſchlagkräftige, ſtrahlende Höhe eindrucksvollſt zu entfalten. Eine Wiederaufnahme der Straußſchen Meiſteroperette „Die Fledermaus" und Mozarts opera buffa „Cosi fan tutte" folgten dem Spielplanbeginn des Hauſes, das durch Neuverpflichtungen eine gegenüber dem Vorjahr weſentlich veränderte Perſonalſtruktur aufweiſt.

Die Reihe der von der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" veranſtalteten Meiſterkonzerte ſetzte mit einem Lieder- und Arien-Abend Helge Roswaenges ein, der ſich einen ſtarken Erfolg erſang. Auf kammermuſikaliſchem Gebiet hörte man den Lehrer der Folkwang-Schule Dr. Heinrich Eckert mit einem von Bach bis Caſella führenden Programm.

Dr. Gaſton Dejmek.

HAMBURG. Nachdem die Hamburgiſche Staatsoper in der vergangenen Spielzeit bereits einen mutigen Vorſtoß zur ſzeniſchen und koſtümlichen Neuerſchließung der Wagnerſchen „Ring"-Trilogie beim „Rheingold" und der „Walküre" gewagt hatte, ſetzte ſie ihre diesbezüglichen Beſtrebungen gleich bei Beginn der neuen mit der ſzeniſchen Neuausrichtung der „Götterdämmerung" fort. In eine geglückte Überholung der hier klaſſiſch gewordenen Bühnenbilder des verſtorbenen P. Aravantinos bezog das Ausſtattungsweſen nunmehr auch die Koſtümierung der Darſteller nach vorgeſchichtlichen Geſichtspunkten ein. Dieſe ausſtattungsmäßig auf einen Generalſtil zu bringen,

fällt bei der „Götterdämmerung“ inſofern beſonders ſchwer, als hier eine mythologiſche und geſchichtliche Verwebung ſtärker noch vorherrſcht als in den voraufgehenden Teilen der Trilogie. Man erſtrebte deshalb ein vorgeſchichtliches Idealbild, wobei auf alle Fälle der durch falſche Geſchichtsſchreibung heraufbeſchworene „Theatergermane“, dem auch Wagner noch zum Opfer fiel, eines ſanften Todes ſtarb. Der gedrungene, koſtbar geſchmiedete Sturzhelm, der Rundſchild mit ſeinem Wehrſtachel beherrſcht in Anknüpfung an die voraufgegangenen „Ring“-Inſzenierungen die Bühne. In Hoſen, mit Überwurfmänteln, Agraffen und Fibeln und mit glattgeſcheiteltem Haar die bärtigen Männer; die Frauen in fließenden Gewändern, mit Kutte und aufgeſtecktem Haar, unter ihnen die Gudrune mit koſtbarem Halsgeſchmeide. Die Mannen nicht mit Schwertern, ſondern mit langen Lanzen. Es iſt eine „geſittete“ Inſzenierung, wenn auch die Farben nicht ſo froh ſind wie beim „Rheingold“. Vielmehr herrſcht eine gewiſſe Nüchternheit, ja dekorative Strenge vor, die aber durchaus der tragiſchen Vorlage angepaßt iſt. So läßt ſich wohl über einzelne Dinge des Geſchmacks ſtreiten, nicht aber über die Lauterkeit, den Mut und die künſtleriſche Folgerichtigkeit, mit denen man hier einem brennenden Inſzenierungsproblem auf den Leib gerückt iſt.

Im Intereſſenmittelpunkt des dieswinterlichen Vereinskonzertes der Philharmoniſchen Geſellſchaft, das, dieſes Mal gleich an den Anfang der Konzertſpielzeit geſtellt, als klaſſiſche Rahmenwerke Bruckners e-moll-Meſſe für Solo- und Blaschor, ſowie Beethovens zweite Sinfonie brachte, ſtand die Hamburger Erſtaufführung von Hans F. Schaubs „Paſſacaglia und Fuge“ für großes Orcheſter. Gut zwanzig deutſche Städte und Reichsſender haben dieſes 1935 auf dem Berliner Tonkünſtlerfeſt des früheren „Allgemeinen deutſchen Muſikvereins“ uraufgeführte Werk des ſeit zwei Jahrzehnten in Hamburg lebenden, aus Frankfurt a. M. gebürtigen Achtundfünfzigjährigen bereits gebracht. Die etwas verſpätet am Wohnſitz des Komponiſten erfolgte künſtleriſche Rechtfertigung Hans F. Schaubs wurde zu einer glänzenden Beſtätigung der großen handwerklichen Könnerſchaft, der muſikantiſchen Beſeſſenheit des aus beſter Humperdinck-Schule Stammenden. Kontrapunktiſcher Geiſt wird hier aus einer ſpezifiſch ſüddeutſchen Schaffenshaltung heraus auf der Ebene eines ſpätromantiſchen Orcheſterklangs zu einer, im beſten Sinne verſtanden, barocken und ſchwärmeriſchen Verdichtung geführt, deren künſtleriſcher Wirkſamkeit man nur höchſte Achtung zollen kann. Vielleicht bietet ſich einmal zu anderer Zeit Gelegenheit, auf die typiſchen Weſenszüge dieſes Komponiſten, deſſen ſchöpferiſches Verantwortungsgefühl es „nur“ bis zum Opus 10 gebracht hat, im einzelnen einzugehen.

Anſonſten beginnen auch die kleineren Hamburger Muſikvereinigungen mit ihren erſten Konzerten. Die Hamburger „Bach-Gemeinſchaft“ veranſtaltete einen Kammermuſikabend und die „Vereinigung für Volkskonzerte“ ein Orcheſter- und ein Chorkonzert. Die „Schiller-Oper“ eröffnete die Spielzeit mit einer Einſtudierung des jetzt auch textlich frei gewordenen Lehárſchen „Land des Lächelns“. Und da Hamburg das deutſche „Tor zur Welt“ iſt, war es ſelbſtverſtändlich, daß ſowohl die verunglückten und wieder geneſenen Don-Koſaken, als der Dresdener Kreuzchor und Duſolina Giannini vor ihren Amerika-Reiſen in Hamburg ihre offiziellen Abſchiedskonzerte veranſtalteten. So hat auch hier in Hamburg das Muſikleben wieder mit vollen Akkorden eingeſetzt. Heinz Fuhrmann.

LÜBECK. (Zyklus der Abendmuſiken in St. Marien.) Die dreihundertjährige, aus den Zeiten Franz Tunders und Dietrich Buxtehudes ſtammende Überlieferung der Abendmuſiken in der St. Marienkirche zu Lübeck blieb nicht in einem ununterbrochenen Zuge beſtehen, ſondern wurde nach einer Zeit längeren Schweigens im neunzehnten Jahrhundert in gewandelter Form der herbſtlichen Abendmuſiken in Lübecks Hauptkirche wieder aufgenommen. Die Abendmuſiken des Barock fanden an den letzten Sonntagen vor der Adventszeit ſtatt. Die Kirchenmuſiker führten hier faſt nur eigene Werke auf. Zumeiſt wurden Teilabſchnitte eines größeren Werkes an den Sonntagen geboten. Buxtehude kannte auch gemiſchte, aber ſtets ſtilvoll geſchloſſene Vortragsfolgen für dieſe Abendmuſiken. An ſeine Gepflogenheit knüpft Walter Kraft in ſeinen Muſikfolgen aus den von ihm bevorzugten Jahrhunderten nach der Reformation bis zum zeitgenöſſiſchen Schaffen wieder an. Durch die bei Buxtehude verbrachten Lehrmonate iſt Johann Sebaſtian Bach der Lübecker Marienkirche ſchickſalhaft verbunden. So rückte Walter Kraft — altem Herkommen getreu — das Schaffen dieſes Meiſters wieder in den beherrſchenden Mittelpunkt der zehn Abende dieſer Feierſtunden, die zu Beginn und am Ende mit dem Bekenntnis zu dem Leipziger Genius ausklangen. Die Programmzettel enthielten kurze Erläuterungen der aufgeführten Kompoſitionen und erleichterten dem Hörer damit ein hiſtoriſch und formal vertieftes Verſtändnis.

Der urheimatliche Klang des eigenſtändig lübeckiſchen Muſiklebens iſt die Verkündigung ſeiner Kirchenorgeln. Walter Kraft iſt an der Stätte herrlicher Inſtrumente ein eigenwüchſig reifender Spieler von auszeichnendem techniſchen Können. Die von ihm an der Totentanzorgel geſpendeten Werke reichten von Johannes Schrems „Salve regina“ (aus Fridolin Sichers Tabulaturbuch) bis zu Präludien, Fugen, Orgelchorälen und Choralphantaſien von Altmeiſtern der norddeutſchen Organiſtenſchule im

Barock und Werken von Heinrich Schütz. An der großen Orgel bewies sich Kraft wieder als tiefgründiger Deuter der Welt J. S. Bachs.

Der erstaunlich virtuose, 25jährige Organist Virgil Fox aus Baltimore (U. S. A.) bestritt auf seiner europäischen Konzertreise eine der Abendmusiken. Auf der großen Marienorgel überraschte er mit einer typisch im amerikanischen Lebensgefühl verankerten künstlerischen Haltung, die durch eine schier unbegrenzte bravouröse Spielfähigkeit bestach, aber eben doch allzusehr im artistischen Können den Selbstzweck organistischen Wirkens sah. Sein Vortrag galt Werken der Spätromantik und Gegenwart von deutschen (Max Reger, Siegfried Karg-Elert), französischen (César Franck, Louis Vierne, Charles Tournemier) und amerikanischen (W. M. Middelschulte, Seth Bingham) Meistern.

Unter den Vokalwerken begegneten uns im diesjährigen Zyklus Händels prunkvoll umzierte Kantate „Salve regina", Christoph Bernhards aufschwungfrohe Kantate „Jauchzet dem Herrn alle Welt" und als erhebender Abgesang an einem Abend banger politischer Spannung Bachs jubilierende Ratswahlkantate „Wir danken dir Gott" aus dem Jahre 1731. Neben diesem gesanglichen Kernstück bot die Vereinigung für kirchlichen Chorgesang ferner Motetten von Palestrina und Jakob Vaet. Der St. Marien-Knabenchor trat mit J. S. Bachs Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt" und dem 136. Psalm von Heinrich Schütz hervor. Der Mariensingkreis setzte sich für Motetten und die einstimmige Kantate „Wach auf, du deutsches Land" von Walter Kraft ein. Das Lübecker Kirchenorchester war den instrumentalen Aufgaben der einzelnen Aufführungen eine zuverlässige Stütze. Unter den sehr unterschiedlichen Solisten verdient der stilsichere und klanggepflegte Vortrag der hamburgischen Sopranistin Ilse Petersen anerkennend hervorgehoben zu werden.

Im Ausschnitt der zeitgenössischen Kirchenmusik hörten wir noch Hugo Distlers drei geistliche Gesänge für Sopran und Orgel und Johann Nepomuk Davids „Introduktion und Passacaglia" über das reformatorische Lied „Wach auf, du deutsches Land" als aufschlußreiche charakterisierende Beispiele neuer Stilhaltung.

Das Friedenswerk von München, das auch der deutschen Kunst neue verpflichtende Impulse leiht, veranlaßte Walter Kraft noch zu einer zehnten Abendmusik Anfang Oktober (mit Werken von J. S. Bach und Heinrich Schütz), deren Ertrag dem sudetendeutschen Hilfswerk zufloß.

Dr. Paul Bülow.

MEININGEN. (UA Kurt Striegler: Romantische Fantasie für gr. Orchester Werk 77.) Das erste Sinfoniekonzert der Meininger Landeskapelle unter der Leitung von Carl Maria Artz brachte als außerordentliche Besonderheit die Uraufführung: „Romantische Fantasie für großes Orchester op. 77" von Kurt Striegler. Der Komponist amtiert seit 1914 als Kapellmeister der Dresdener Staatsoper und ringt mit beachtlichen Chor-, Orchester- und Bühnenwerken um die Palme des Sieges. Seine „Romantische Fantasie" dürfte ihn auf dem Wege zum Erfolg bestimmt einen Schritt vorwärts bringen, denn das Werk hält in allen seinen Teilen, was es in seinem Titel verspricht und enttäuscht in keiner Weise. Es ist ein Kind echter, natürlicher und gesunder Romantik, das uns den deutschen Wald in seiner erhabenen Größe und Schönheit, mit all seinem Zauber und seinen berückenden und beglückenden Augenblicken in klangsatten Orchesterfarben erleben läßt. Die Motive und Themen verraten durchweg eigene Gedanken. Sie sind sehr melodiös, frei von weichlichen, geschmacklosen Gesuchtheiten und ziehen den Hörer vom ersten Klang des Hornmotives mit seinem Echo, das die ganze Komposition von Anfang bis zu Ende beherrscht, in seinen Bann. Der formale Aufbau läßt die viersätzige Form der Sinfonie klar erkennen, ohne jedoch die Gliederung äußerlich zum Ausdruck zu bringen. Einem in hastenden Rhythmen und grotesken, wuchtigen Klangformen dahinströmenden einleitenden Teil folgt ein stimmungsvoller langsamer Satz, in dem die Oboe, Flöte und Baßklarinette durch eingängige Kantilenen den Hörer fesseln. Der erneut wiederkehrende Hornruf leitet den 3. Satz ein, einen rhythmisch fein erfaßten Menuettsatz, zu dem ein gespenstischer Geisterspuk im Trioteil in wirkungsvollem Gegensatz tritt. Der wundervolle Gesang einer Solovioline, untermalt von einem doppelchörigen Streichersatz, läßt den Hörer traumhaft und erdentrückt den ganzen Zauber dieses einzigartigen Waldidylls erleben. In einem gut gekonnten, fugierten Schlußteil ersteht der deutsche Wald in seiner ganzen großen, stolzen und erhabenen Schönheit.

Das Werk hinterließ einen überaus starken Eindruck, und der anwesende Komponist konnte sich der aufrichtigen und ehrlichen Anerkennung erfreuen. Wie bekannt wurde, findet in Thüringen bereits Ende Oktober eine zweite Aufführung durch die Landeskapelle in Altenburg unter GMD Dr. Nobbe statt. Weitere Aufführungen werden vorbereitet vom Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten, vom Reichspropagandaamt Kurhessen, von den Kur- und Städtischen Orchestern in Essen, Chemnitz, Karlsbad und Marienbad und Meißen. Vom Vorsitzenden der Prüfungsstelle für zeitgenössische Musik im Propagandaministerium in Berlin, GMD Dr. Drewes, wird das Werk durch Rundschreiben den deutschen Dirigenten zur Aufführung angelegentlichst empfohlen.

Ottomar Güntzel.

MEISSEN. Nach Erscheinen des Berichtes über die Winterspielzeit veranstaltete das Meißener Städtische Orchester noch zwei gut besuchte Konzerte, in denen es die g-moll Sinfonie von Mozart, die A-dur Sinfonie von Beethoven, ein virtuos gehaltenes Divertimento von Trapp (Erstaufführung für Meißen), fünf Deutsche Tänze von Franz Schubert und die Haydn-Variationen von Brahms in gewohnter Vorzüglichkeit und Klarheit unter seinem begeisterten Dirigenten Herbert Nerlich zur Aufführung brachte. In dem ersten Konzert wirkte der Violoncellvirtuose Alexander Kropholler von der Dresdener Philharmonie mit, der das Konzert in D von Haydn zu Gehör brachte und sich damit als ein Meister seines Instruments legitimierte, der nicht nur über alle technischen Schwierigkeiten siegreich triumphierte, sondern auch durch warmbeseelte Kantilene gefangen nahm. Im zweiten Konzert spielte Max Zimolong von der Dresdener Staatsoper das Waldhornkonzert von Richard Strauß, in dem er durch absolute technische Sicherheit und unfehlbaren Ansatz auch in den gefährlichen Lagen, sowie durch weichen, gesangreichen Ton bestach.

An kirchenmusikalischen Aufführungen sind zu nennen ein dem zu früh verstorbenen Organisten und Komponisten Karl Hoyer gewidmeter Abend, eine musikalische Abendfeier und eine Orgelvesper, sämtlich in der Johanneskirche veranstaltet von KMD Alfred Walther, der sich sowohl als Dirigent wie auch als Orgelvirtuose Lorbeeren erwarb. Max Menzel.

MÜNSTER/W. Mit einem Kammerkonzert im stilvollen Saal des alten Rathauses wurde die Reihe der offiziellen Veranstaltungen des Jahres beschlossen: Händel, Mozart, Schubert und Brahms kamen im Orchester, Brahms und ungenannte Volksliedkomponisten in den Darbietungen der Sängerin Lore Fischer zu Gehör. Dem Ganzen war GMD Hans Rosbaud der klanglich fein abwiegende und musikalisch innerlich reich gestaltende Leiter, auch in seinen Begleitungen am Flügel.

Auch der Anfang des neuen Konzertwinters stand im Zeichen des beglückenden Klanges: von Max Reger kam die leider selten erscheinende romantische Suite, von Richard Strauß die Sinfonia domestica zur Aufführung. Was Hans Rosbaud dabei an Feinheiten der Dynamik und des Ausdrucks, an Abgewogenheiten einerseits und an Steigerungen andererseits bot, offenbarte von neuem wie sehr Dirigent und Musiker sich in idealer Weise in ihm vereinigen. In der Mitte stand Max Bruchs altvertrautes g-moll Violin-Konzert, von Siegfried Borries schön und lobenswert in jeder Hinsicht gespielt, von dem Orchester geradezu vorbildlich begleitet. Zwischen diesen beiden „Hauptkonzerten" dürfen zwei Veranstaltungen der Westfälischen Schule für Musik in Ehren erwähnt werden: eine Feierstunde mit Werken ihrer „Hauskomponisten" (Kompositionsstudierende) Bensch, Quincke, Ruhrmann, die alle singenden und spielenden Kräfte der Schule auf den Plan riefen, wozu außerdem noch eine eigens für diese Gelegenheit geschaffene Kantate von Rudolf Salchow erklang, ferner ein Mozart-Abend zur Eröffnung des Wintersemesters, der außerordentlich starke Beachtung und allseitige Würdigung fand. Endlich kann von zwei erfreulichen Neueinstudierungen der Oper berichtet werden, von Lortzings „Undine" mit Wolfgang Rößler am Dirigentenpult, in der Inszenierung des neu verpflichteten Rudolf E. Leisner, sowie von Suppés „Boccaccio", dessen Musik (Musikalische Leitung: Hans Eckerle) besonders in den Ensembles geradezu überraschte. Das Stadttheater hat in der Person des Intendanten Erich Pabst, der dem nach Graz berufenen Willi Hanke nachfolgte, einen neuen, als Fachmann sehr anerkannten Leiter erhalten. Dr. Richard Greß.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Nimmt Hermann Goetz mit seiner komischen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" im landläufigen Opernrepertoire nicht die gesicherte Stellung ein, die ihm gebührte, so wird sein Klavierkonzert (op. 18) noch stiefmütterlicher behandelt. Den meisten Pianisten scheint es noch unbekannt zu sein, und da viele Generalgewaltige in der Auswahl „konzertanter" Stücke vor allem sich dem Angebot der „Solisten" zu überlassen scheinen, kann es eben dahin kommen, daß ein schönes, empfindungsreiches Werk eines deutschen Meisters nicht zu seinem wohlverdienten Publikum gelangt. Hier ist nun eine Chance des Rundfunks, die dessen Aktionswillen höchst „gelegen" sein muß. Im Falle Goetz lud der Reichssender Hamburg den Berliner Pianisten Hans Erich Riebensahm ein, das genannte Klavierkonzert vorzuführen. Er spielte es klug, geschmackvoll und sich in die romantischen Gedankengänge dieser Musik liebevoll einfühlend (sein Flügel war allerdings nicht ganz „sauber"); für den Orchesterapparat zeichnete Johannes Röder verantwortlich.

In einem der „Schloßkonzerte Hannover" sang Eva Schlee (Sopran des Reichssenders Hamburg) die Briefszene der Tatjana aus Tschaikowskys „Eugen Onegin". Sie erinnerte damit an ein Werk, das im deutschen Rundfunk einzubürgern andernorts schon interessante und erfolgreiche Versuche gemacht wurden. Diese Arie (mit

einem „Strich" ausgeſtattet) erweckte aufs neue den Wunſch, daß auch der Hamburger Rundfunk an der Propagierung der Tſchaikowsky-Opern ſich beteiligen möge. Gerade die lyriſche Ergiebigkeit dieſer Werke geſtattet ja ohne weiteres die Verpflanzung vor das Mikrophon. Obwohl phantaſiebegabte Regiſſeure auch feſſelnde, eindrucksvolle ſzeniſche Wiedergaben der Opern Tſchaikowskys zuſtandebringen können, ſo ſind dieſe Bühnenſchöpfungen doch in erſter Linie Manifeſtationen des Muſikers. Und um ſeiner Genialität willen wäre der Einſatz des Funks für dieſe Dinge gerechtfertigt.

„Ein Opernabend zu Beginn der neuen Spielzeit" brachte ein Sondergaſtſpiel des von Max Thurn geleiteten Chors der Hamburgiſchen Staatsoper. Dieſer Chor iſt, ſeitdem er in Thurn einen mit Fanatismus ſeiner Aufgabe ſich widmenden Meiſter gefunden hat, ein tatſächlich ſchon „berühmter" Anziehungspunkt des Hamburger Opernweſens geworden. Wohl an Größe, nicht aber an Präziſion und klanglicher Nobleſſe und Schattierungsfähigkeit dürfte er von andern deutſchen Opernchören zu übertreffen ſein. Aus Werken Wagners („Tannhäuſer": Einzug der Gäſte), Verdis („Macbeth": Flüchtlinge, „Othello": Feuerchor), Donizettis („Don Pasquale": Dienerchor), Mozarts („Zauberflöte": Iſis-Chor) und Muſſorgſkys („Boris": Sandomirmädchen) war eine Folge ſtimmungs- und klangmäßig ſehr gegenſätzlicher und die brillante „Form" des Chorenſembles beſtens beweiſender Glanznummern zuſammengeſtellt worden.

Flotows „Martha" iſt zumindeſt textlich eine Art Entſchuldigung für ſo manche unglaubwürdige Ausgeburten von Operetten-„Dichtungen" und ihrem „ſozialen Ethos". Flotows in ihrer Banalität gelegentlich hemmungsloſe Melodik kann glücklicherweiſe nicht als ein Beiſpiel deutſcher Kunſtgeſinnung gelten, denn dieſer Mecklenburger Landedelmann — mögen ſeine menſchlichen Charaktereigenſchaften gewiß unantaſtbar ſein — war in Paris zum Französling geworden, und mit beträchtlichem handwerklichen Geſchick, aber ohne eine tiefere Ahnung deſſen, worauf es in erſter Linie bei der Geſtaltung einer deutſchen Spieloper ankam, liebäugelte er bei der Arbeit an ſeiner Partitur mit den Idealen ſeiner Kollegen von der Opéra comique. Die Beliebtheit des Werkes bei vielen Sängern und bei großen Teilen des Publikums iſt allerdings nicht in Frage zu ſtellen. Und in Erwägung dieſes Umſtandes konnte der Reichsſender Hamburg ſogar einen Sonntagabend mit einer „Martha"-Aufführung ausfüllen und hat wohl vielen Hörern einen Gefallen damit erwieſen; obendrein war das „Paar" Lyonel-Martha mit Walther Ludwig-Carla Spletter beſetzt; und im ganzen wurde ſehr geradezu an handgreifliche Gefühle appelliert. Muſikaliſche Leitung: Adolf Secker; Funkeinrichtung und Spielleitung: Hans Wilhelm Kulenkampff.

Ein großes Ereignis wurde die Urſendung eines kürzlich von Ernſt Bücken aufgefundenen nachgelaſſenen Kammermuſikwerkes von Johannes Brahms. Es iſt ein Trio in A-dur für Klavier, Violine und Violoncello, deſſen Entſtehung vermutlich in das Jahr 1853 fällt. Es iſt ein großes, vierſätziges, vollſtändig ausgearbeitetes Stück, deſſen ſich Brahms wahrhaftig nicht zu ſchämen gehabt hätte. An Gedankenreichtum und innerer Fertigkeit ſcheint es uns noch über den drei Klavierſonaten zu ſtehen; die wahre Brahms-Sonate bedarf eben des Kammerenſembles oder des Sinfonieorcheſters. Das Vermächtnis Beethovens hat Brahms auch in ſeinem A-dur-Trio mit heiligem Ernſt und in tiefſter Verſenkung ſich zu eigen gemacht. Das klangliche Zentrum iſt, wie nicht weiter verwunderlich, das Klavier, mit dem Geige und Cello eine eindringliche Zwieſprache führen. Die Aufführung erfolgte nach einem erſten Plattendruck durch Ferry Gebhardt (Klavier), Bernhard Hamann (Violine), Joſeph Heckmayr (Violoncello). Sie war ausgezeichnet vorbereitet; in ihr waren Können, Ehrfurcht und Begeiſterung am Werk, die gemäß der Individualität der Spieler auf eine dreifach perſönliche Weiſe zur Geltung kamen. Man erhielt einen endgültigen Begriff von dem Weſen dieſes Stückes, das es verdient, mit den ſchon legitimen Brahmsſchen Kammermuſiken in einer Reihe zu ſtehen.

Ein herrliches Werk von Jean Sibelius, die Streichorcheſter-Suite „Rakastava" (Der Liebende) wurde von Heinrich von Manikowsky aufgeführt, der neuerdings als Kapellmeiſter am Hamburger Rundfunk tätig iſt. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER HAMBURG. Ein Gaſtſpiel des Hamburgiſchen Staatskapellmeiſters Hans Schmidt-Iſſerſtedt, der die Leitung eines in aller Unterhaltſamkeit auch muſikaliſch abendfüllenden Konzertes übernommen hatte, hinterließ dank der Friſche und der präziſen Faſſung der Vorträge überaus günſtige Eindrücke. Das Programm (deutſch und italieniſch, klaſſiſch und romantiſch) enthielt durchaus keine Extravaganzen, es ſei denn, man rechne ihres Seltenheitwertes wegen die hübſchen „Intermezzi Goldoniani" von Enrico Boſſi darunter. Das Orcheſter war mit Eifer an der Sache, vor allem ſicherlich, weil es eine ſo klare und beſtimmte Führung vollauf zu ſchätzen wußte.

Walter Niemann, der in Leipzig anſäſſige Hamburger Komponiſt, der, außer der Einflußnahme mittels ſeiner gedruckten Arbeiten, eigentlich nur dank der Einſatzbereitſchaft des Rundfunks in ſeiner Vaterſtadt, der von ihm ſo innig geliebten, eine Wirkungsmöglichkeit hat, erſchien nach längerer Pauſe wieder einmal im Funkſaal. Er ſpielte

lauter Erstaufführungen: alles Opera mit hohen Hausnummern, die „Rokoko-Ballettsuite“ nach Worten Wilhelm Raabes (op. 148 a), die beiden „Barkarolen“ nach Binding (op. 144) und die „Musik für ein altes Schlößchen“ (op. 146). Von dem schwärmerischen Mittelwerk abgesehen liegen die kompositorischen, klavieristischen und klanglichen Reize dieser Gebilde vor allem in der Feinsinnigkeit der „Ansprache“, mit der sich Niemann in ihnen dem „alten Stil“ zuwendet. Es ist eine Tonwelt voll Delikatesse des Gefühls und voll Geschmack der Formulierung.

Die großen politischen Ereignisse der spätsommerlichen und frühherbstlichen Wochen haben dann begreiflicherweise die Interessen der Hörerschaft in erster Linie gebunden; die Musik bezog ein rückwärtigeres Feld. Aber auch in ihm traf man auf einige bemerkenswerte Angelegenheiten. So galt eine Übertragung aus dem Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin einem Festkonzert, das anläßlich der Gaukulturwoche Mecklenburg unter Leitung von Hans Gahlenbeck stattfand; man hörte „zeitgenössische“ Mecklenburger Komponisten, eine „Orchesterrhapsodie“ von Carl Friedrich Pistor (Rostock), in der mit Temperament die Klangmöglichkeiten eines großen Instrumentalapparates aufgegriffen sind; Hermann Lilge (Warnemünde) geht in seinem „d-moll-Streichquartett“ die Wege einer zurückhaltenden, besinnlichen Natur. — Hans Chemin-Petit dirigierte im Hamburger Funkhaus ein „Abendkonzert“, bei dem er, wie schon bei früherer Gelegenheit, eine eigene Arbeit in die ausschließliche Nachbarschaft anderer „Zeitgenossen“ gerückt hatte, z. B. Reznicek, Graener, Strauß. — Die Bläservereinigung des Philharmonischen Staatsorchesters (Hamburg) nahm sich eines Quintetts von Carl Rorich an; es ist ein Stück, das aus eingehender Kenntnis der Instrumente, für die es gedacht ist, geschrieben wurde; etwas Idyllisches, in sich Versponnenes, ja Biedermeierliches liegt über diesen Sätzen wie eine zarte Patina.

Von einem „Abendkonzert“ (gleichfalls instrumentaler Haltung) hörte ich eine „Musik für Streichorchester“ von Désiré Thomassin, ein klanglich bestechend angelegtes Bekenntnis zu einer Romantik voll chevalesker Vornehmheit der Empfindung. Der Gastdirigent des Konzertes, Hans A. Winter (München), schloß mit der „Fantastischen Sinfonie“ von Hector Berlioz. Man war dem Werk hier lange nicht begegnet und umso mehr wieder betroffen von der genialen Plastik, der hinreißenden Melodik und überhaupt von der Großartigkeit dieser bei aller Bizarrheit doch so verständlichen und mit heißen Sinnen erlebten Klangvisionen. Programmusik? Sicherlich! — Aber nicht nur Programm, sondern eben auch Musik, wie sie nur ein Mensch erfinden und fixieren kann, dem das Außerordentliche innerste Natur ist. Die Wiedergabe war mehr auf die allgemeine Wahrheit gestellt als auf den endgültigen Zuschliff jedes Details; aber dieses Allgemeine war jedenfalls getroffen. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Nach der glücklicherweise nicht allzulange währenden hochsommerlichen „Herzschwäche“ des künstlerischen Programms spürte man nun in den letzten Wochen ein neues Wachsen seiner inneren Lebendigkeit und Bedeutung. Neben einer Reihe fesselnder Opernabende gab es vor allem auch eine ganz ansehnliche Zahl von Aufführungen zeitgenössischer Werke. Gerade dem letzteren Wirkungsgebiet hat sich die Sendeleitung ja in sehr erfreulicher und rühmenswerter Weise gewidmet — ein schönes Zeichen ihres kulturellen Verantwortungsgefühls und ihres Pflichtbewußtseins gegenüber den lebenden Schaffenden!

An Opernübertragungen brachte der vergangene Monat zunächst den Straußschen „Friedenstag“. Die aus dem Nationaltheater übernommene Festspiel-Aufführung (in der Besetzung der Uraufführung) vermochte dem Hörer einen lebensvollen Eindruck von den edlen Schönheiten und hohen Werten des Werks wie von den überragenden Eigenschaften der Wiedergabe (Leitung: Clemens Krauß) zu vermitteln. Als zweite Übertragung (Reichssendung) folgte die Festaufführung der „Meistersinger“, die aus Anlaß des Reichsparteitags im Nürnberger Opernhaus stattfand. Außerdem aber erschien — in eigener Funkbearbeitung (Müller-Ahremberg) — ein bei uns nur wenig bekanntes Werk Puccinis im Programm: die 1917 in Monte Carlo erstaufgeführte, ursprünglich für Wien geschriebene lyrische Komödie „Die Schwalbe“ (Le rondine). Man hat das Stück vielfach als Operette bezeichnet; aber diese Bezeichnung führt irre, weil man das liebenswürdige Werk keinesfalls in einem Atem mit der gleichzeitigen Operettenproduktion nennen darf. Es ist doch eine sorgfältig ausgearbeitete Oper mit allen bekannten, unleugbaren Farben- und Stimmungsreizen der Schreibweise Puccinis, ansprechend im Lyrischen wie im Graziös-Heiteren, aber freilich nicht so reich an tragenden, einprägsamen Einfällen wie seine anderen dramatischen Schöpfungen. Jedenfalls war es fesselnd, diese lyrische Komödie einmal zu hören, noch dazu in der musikalisch so anziehenden Darstellung, die sie hier unter Adolf Seckers Leitung mit Felicie Hüni-Mihacsek, Marius Andersen, Theo Hermann, Karla Spletter, Theo Reuter u. a. fand.

Bemerkenswert war auch die von H. Ad. Winter eindrucksvoll geleitete konzertmäßige Aufführung von Bruchstücken aus wenig bekannten russischen Opern. (Die Zusammenstellung der Folge stammte von Ald Juergensohn.) Hier hörte man

Szenen aus Tschaikowskys „Pique Dame", aus Rimsky-Korsakoffs farbigem Herbstmärchen „Unhold Ohneseel", aus Borodins „Fürst Igor" (u. a. die Polowetzer Tänze) und — mit besonderer Freude — eine köstliche Szene aus dem 2. Akt und dann den 3. Akt von Mussorgskys kerniger, einfallsstarker ukrainischer Bauernkomödie „Der Jahrmarkt von Sorotschinzi". Eine Schar trefflicher Münchner Sänger brachte diese Stücke zu eindringlicher Wirkung (Hans Herbert Decker, Wilhelm Hezel, Adolf Vogel, Anton Gruber-Bauer, Marta Martensen, Irma Drummer, Annemarie Bischoff u. a.). Leider mußte aber die Sendung wegen gewittriger Störungen teilweise unterbrochen werden.

Endlich sei in diesem Zusammenhang noch die stofflich hübsche und musikalisch geschmackvoll erfundene und durchgeführte Operette „Es stimmt was nicht in Jerichow" von Richard Soldner erwähnt, deren lebendige Aufführung Arnold Langefeld als Dirigent und E. Müller-Ahremberg als Spielleiter betreuten.

Von den Konzerten des Rundfunkorchesters sei an erster Stelle die Veranstaltung genannt, die unter Joseph Keilberths hingebender Führung außer einer packend und klar gestalteten Wiedergabe der dritten Brahms-Sinfonie, Pfitzners Violinkonzert — mit Max Strub als geistig tief eindringendem und außerordentlich tonschön spielendem Solisten — brachte. Dann begegnete man einer Reihe zeitgenössischer Orchesterkompositionen unter der Leitung der Komponisten: so Hermann Zilchers neuer, vierter Sinfonie (die ich leider nicht abhören konnte) und Roderich von Mojsisovics' „Deutschland"-Sinfonie Werk 61 — ein in heroischem Stil gehaltenes, schwerblütiges, aber vielfach kräftig entwickeltes und zu manch wirkungsvollem Höhepunkt führendes, stark von Liszt und Wagner beeinflußtes Werk. Als Uraufführung erklang — gleichfalls unter der Leitung des Komponisten — die sehr gewinnende, einfallsreiche „Romantische Suite" von Heinrich Kaspar Schmid. Dem ausgezeichneten bayerischen Meister ist damit ein Werk gelungen, das gleicherweise durch natürliche Frische der Erfindung, Innigkeit des Ausdrucks und eine edle, bald kammermusikalisch feinädrige, bald alle reichen Farbenstufungen des modernen Orchesters nutzende Prägung des Klangbildes Herz und Sinne fesselt.

Manches Wertvolle und Schöne brachten auch die Kammermusikstunden. Erfreulicherweise kam dabei z. B. der geniale Schweizer Meister Othmar Schoeck zweimal zum Wort: zuerst mit seinem „Wandsbecker Liederbuch" (nach Gedichten von Mathias Claudius), für das sich Martha Martensen mit Fritz Hübsch am Klavier einsetzte (die Aufführung honnte ich zu meinem Bedauern wegen eines Grippeanfalls nicht hören), dann mit einer Reihe schönster früherer Lieder (u. a. „Das Ziel", „Ravenna" und „Das bescheidene Wünschlein"), die in Theo Reuters edler, verinnerlichter Darstellung zu neuer starker Wirkung kamen. Zum ersten Male erklang Oskar v. Panders gedankenreicher, innig empfundener und mit gewichtigem Können gestalteter Liederzyklus (für Alt, Streichquartett und Klavier) „Sinfonie des Frauenlebens" in einer bedeutenden Wiedergabe durch Luise Willer, das Stuhlfauth-Quartett und Prof. Schmid-Lindner. Mit lebhaftem Interesse hörte man ferner des 75jährigen französischen Meisters Gabriel Pierné gehaltvolles, formklares und durch eine fast „nordisch" anmutende ernste Tiefe des Ausdrucks bewegendes Klavierquintett, gespielt von Ludwig Schmidmeier und ein Streichquartett unter Valentin Härtls Führung. Schließlich sei noch des prächtigen Kammertrios (für zwei Violinen und Klavier) von Joseph Haas, der humorigen Zirkus-Suite für Bläser von Alfred von Beckerath, der namentlich im letzten Satz sehr vitalen Geigensonate von Julius Weismann (schön gespielt von Riele Queling), der namentlich in der Formung heiterer, kapriziöser Einfälle gewinnenden Klavier-Sonate und -Suite von Fritz v. Bose und der zu monumentaler Wirkung gesteigerten Orgelvariationen op. 13 von Jos. Ed. Ploner besonders gedacht. Dr. Anton Würz.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung hat im Einvernehmen mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer folgenden Konzertvermittlern die Zulassung für das Reichsgebiet erteilt: Augsburg: Alexandra Gebrath (Firma Schwäbisches Konzertbüro). Berlin: Hans Adler, Geo Albert Backhaus, Walter Mey und Margarete Mey (Firma Blache und Mey), Clara A. Gunderloch (Firma C. Ebner), Dr. Walter Funk, Robert Kollitsch, Siegfried Lütgert, Martha Partenheimer, Rudolf Vedder. Bremen: Kurt Döttger (Firma Praeger und Meier). Breslau: Richard Hoppe. Dresden: Hans Hoppe, Erich Knoblauch. Essen: Erich Weber (Firma Essener Konzertdirektion G. m. b. H. Frankfurt/M.: Hermann Kempf. Hamburg: Dr. Rudolf Goette. Hannover: Alfred Grenßner (Firma Adolph Nagel). Kaiserslautern: Karl Krauß (Firma Konzertdirektion Rheingold). Köln: Heinrich Dubois und Gustav Finemann (Firma Westdeutsche Konzertdirektion G. m. b. H.). Königsberg: Ernst Willy Kohl (Firma K. Jüterbock und Co.). Leip-

zig: Richard Winzer (Firma Konzertdirektion Leipzig G. m. b. H.). München: Arnold Clement (Firma Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer G. m. b. H.), Karl Gensberger. Neustadt an der Weinstraße: Albert Schweigert. Wuppertal-Barmen: Rudolf Wylach. Außerdem wurde den folgenden Konzertunternehmern und Konzertbesorgern die Zulassung für die gewerbsmäßige Konzertunternehmung in der betreffenden Stadt erteilt: Bamberg: Hellmuth Seraphin (Firma Treuners Nachf. H. Seraphin), Hans-Hugo Kruppa (Firma Carl Hübscher). Berlin: Erna Aselmeyer, Hans Haupt, Dr. René Ibach, Lina Becker, Klara Petermann. Bielefeld: Georg Wilhelm Fischer (Firma Otto Fischer, Robert Gehner (Firma Niemeyersche Buch- und Musikalienhandlung), Gustav Werk (Firma Pfeffersche Buchhandlung). Bonn: Otto Sebesse. Brandenburg/Havel: Walter Schmidt. Braunschweig: Max Bauer (Firma Julius Bauer), Werner Bartels (Firma Fritz Bartels). Bremen: Georg Bartels. Bremerhaven: Hans und Wilhelm Eidner (Firma Carl Eidner). Detmold: Heinrich Hammann (Firma E. Hammann). Dortmund: Elisabeth Bannasch gen. Berry, Ernst Lühmann. Dresden: Maria Bock und Hellmuth Pfretzschner (Firma H. Bock Nachf.), Johannes Hausdorf. Duisburg: Margarete Schlote. Eisenach: Rudolf Bley. Frankfurt/O.: Martin Bratfisch (Firma Georg Bratfisch). Freiburg/Br.: Eberhard Albert (Firma Troemersche Universitätsbuchhandlung). Gießen: Ernst Challier. Gleiwitz: Georg Illner. Görlitz: Alfred Stricker. Göttingen: Paula Kronbauer. Goslar: Hans Jessen (Firma Julius Brumby). Hamburg: Friedrich Wenk. Heide/Holstein: Theodor Biehl. Jena: Dr. Walter Balhorn (Firma Akademische Buchhandlung Raßmann). Karlsruhe: Kurt Neufeld, Fritz Müller, Reinhold Schaad. Kassel: Friedrich Junghenn, Walter Simon. Kiel: Heinrich Hunke (Firma Walter G. Mühlau), Julie Kutschmann (Firma Robert Streiber). Koblenz: Albert Bürger. Lübeck: Erwin Lüddecke (Firma Ernst Robert), Mainz: Gustav Metzges. Marburg/L.: Gottlieb Braun (Firma N. G. Elwertsche Verlags-Universitätsbuchhandlung). Nürnberg: Albrecht Oertel und Heinrich Wolf (Firma „Intra" Reklame-, Konzert- und Reisebüro). Oldenburg i. O.: Willi Schulze (Firma Ludwig Sprenger). Plauen i. V.: Bruno Würcker. Potsdam: Friedrich Görz. Schwerin/M.: Wilhelm Althen (Firma Althen und Claußen). Stolp/P.: Georg Schilling. Stettin: Alfred Dörring (Firma E. Simon). Stuttgart: Oskar Angerer (Firma Internationales Konzerttourneebüro), Berta Müller (Firma Sulze und Galler). Weimar: Dr. Hermann Kellermann (Firma Ludwig Thelemann). Würzburg: Holm Pälz, Dr. Hermann Wolz. Zerbst: Friedrich Gast.

Seit Wiedereinführung der Wehrpflicht haben zahlreiche junge Musiker und Sänger sich an die Reichsmusikkammer oder andere Dienststellen des Reiches mit Zurückstellungs- und Befreiungsgesuchen gewandt. Der Präsident der RMK gibt deshalb folgende Mitteilungen des Oberkommandos der Wehrmacht bekannt: „Nach § 28, 8 der Verordnung über die Musterung und Aushebung vom 17. April 1937 (RGBl. I, S. 469) kann ein Dienstpflichtiger, der in der Vorbereitung für einen Lebensberuf durch die Heranziehung zur Erfüllung der aktiven Dienstpflicht bedeutsame Nachteile erleiden würde, für die Dauer der Berufsausbildung oder bis zum Abschluß des Hochschulstudiums zurückgestellt werden. Die Zurückstellung kann nach § 22 (1) bis zu insgesamt sieben Jahren erfolgen. Sie ist vom Dienstpflichtigen oder seinen Verwandten ersten Grades oder seiner Ehefrau bei der Kreispolizeibehörde zu beantragen. Eine Verkürzung der Dienstzeit oder ihre Umwandlung in kurzfristige Ausbildung ist nicht möglich, auch nicht durch Ablösung in Form von Wehrsteuer. — Ist die Berufsausbildung bereits abgeschlossen, so können berufliche Gründe ebenfalls nur für die Zurückstellung, nicht aber für eine Umwandlung der aktiven zweijährigen Dienstpflicht in eine kurzfristige Ausbildung in Betracht gezogen werden. Eine Heranziehung zur kurzfristigen Ausbildung kann nach § 22, Absatz 4, nur aus häuslichen oder wirtschaftlichen (nicht beruflichen) Gründen dann in Frage kommen, wenn diese Gründe bei der dritten Musterung trotz nachweisbarer Bemühungen für ihre Behebung unverändert fortbestehen. Auch in allen diesen Fällen sind Anträge ausschließlich an die zuständige Kreispolizeibehörde zu richten. Sie werden in der ersten Instanz vom Wehrbezirkskommandeur, in der Beschwerdeinstanz endgültig vom Inspekteur der Wehrersatzinspektion entschieden (§§ 42 und 51). — Ich mache es allen Amtswaltern der Reichsmusikkammer zur Pflicht, sich bei Auskünften und etwaigen Begutachtungen derartiger Anträge genau an die vorstehenden Bestimmungen zu halten. Es muß unter allen Umständen der Anschein vermieden werden, als ob der Musikerstand über die gesetzlich vorgesehenen Zurückstellungsmöglichkeiten hinaus irgendwelche Ausnahmeregelungen hinsichtlich der Erfüllung des Ehrendienstes am deutschen Volk für sich beansprucht.

Unter Vorsitz von Direktor Ernst Hohner, Trossingen, und in Anwesenheit des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Raabe, versammelten sich in Berlin die Vertreter von Industrie, Handwerk und Handel des Musikinstrumentengewerbes im Verwaltungsausschuß der Arbeitsgemeinschaft. — Geschäftsführer Martin gab in seinem Jahresbericht einen Überblick

über die vielſeitigen Arbeiten im verfloſſenen Jahre und im beſonderen über Maßnahmen zur Förderung des Geigenbaues und der Klavierinduſtrie. Sein Bericht ſchloß nach einem Rückblick auf die diesjährige 1. Reichstagung des deutſchen Muſikinſtrumentengewerbes mit dem Hinweis auf eine ganze Reihe von bevorſtehenden Aufgaben auf wirtſchaftlichem und kulturellem Gebiet. — Der Verwaltungsausſchuß faßte ſodann grundlegende Beſchlüſſe über die im kommenden Jahre durchzuführenden Förderungsmaßnahmen für das Muſikinſtrumentengewerbe, beſonders über den Plan einer Gemeinſchaftswerbung, über die Frage der Vermittlergebühren ſowie über die notwendige Abgrenzung zwiſchen den Begriffen Muſikinſtrument und Spielzeug. — Prof. Raabe dankte dem Leiter und dem Geſchäftsführer der Arbeitsgemeinſchaft im Namen der Reichsmuſikkammer für ihre Tätigkeit und gab ſeiner Befriedigung über die auch im letzten Jahre erzielten Erfolge und Fortſchritte Ausdruck.

Der Präſident der Reichskulturkammer, Reichsminiſter Dr. Goebbels, gibt folgendes bekannt: „Meine Anordnung vom 1. März 1934 über Gaſtſpielreiſen ins Ausland ergänze ich dahin, daß auch Muſik-, Theater-, Tanz- und ähnliche Schulen, die im Ausland rhythmiſch-gymnaſtiſche Vorführungen beabſichtigen, verpflichtet ſind, ihr Programm ſpäteſtens 4 Wochen vor Antritt der Auslandsreiſe ſowohl dem Präſidenten der Kammer, welcher die Schule angehört, wie auch dem Reichsſportführer zur Prüfung vorzulegen. Die Auslandsreiſe darf erſt unternommen werden, wenn die vom Präſidenten der Kammer im Benehmen mit dem Reichsſportführer zu erteilende Genehmigung vorliegt.

Der Reichsminiſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung hat den Schulbehörden auch in dieſem Jahre die würdige und ſinnvolle Begehung des Tages der Hausmuſik zur Pflicht gemacht.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die diesjährigen Reichsmuſiktage der HJ, die in der Zeit vom 13. bis 16. Oktober in Leipzig ſtattfinden ſollten, ſind, ebenſo wie das vorausgehende Muſikſchulungslager wegen des großen geſchichtlichen Geſchehens dieſer Tage verſchoben worden. Das Reichsmuſikſchulungslager wird nunmehr vom 19. bis 25. Januar 1939, die Reichsmuſiktage vom 26. bis 29. Januar 1939 durchgeführt werden.

Die ſoeben in Hamburg ſtattfindenden Reichstheatertage der HJ haben in dieſem Jahre auch Muſik und Tanz in ihren Arbeitskreis einbezogen.

Wie Generalintendant Strohm in der Feſtſchrift zum 260jährigen Jubiläum der Hamburger Oper mitteilte, wird die Hamburgiſche Staatsoper, die ſoeben eine glanzvolle Feſtwoche durchführte, künftig im Spätherbſt eines jeden Jahres Feſtwochen veranſtalten. Den Auftakt bildet im Herbſt 1939 eine italieniſche Feſtwoche unter Mitwirkung führender italieniſcher Dirigenten und Soliſten.

Die Wittener Muſiktage 1938, die unter der Schirmherrſchaft von Prof. Dr. Paul Graener und Oberbürgermeiſter Dr. Erich Zintgraff ſtehen, bringen in der Zeit vom 4.—6. November in 6 Kammerkonzerten vokale und inſtrumentale zeitgenöſſiſche Kammermuſik, die bisher nahezu unbekannt geblieben iſt.

Die Stadt Breslau veranſtaltet am 5. und 6. November unter der Leitung von Oberbürgermeiſter Dr. Fridrich ein großes Volksmuſikfeſt, für das ſich 25 Kapellen zum Wertungsſingen angemeldet haben.

Für das kommende Jahr ſind bereits eine Reihe von Muſikfeſten gemeldet: Amberg veranſtaltet am 16. Juli ein Muſikfeſt der Bayeriſchen Oſtmark, Baden-Baden vom 30. März bis 2. April das Internationale zeitgenöſſiſche Muſikfeſt, Bonn/Rh. vom 14.—21. Mai das Beethovenfeſt, Breslau vom 1.—4. Juni das Schleſiſche Muſikfeſt, Danzig vom 28. Februar bis 3. März das Mozartfeſt der Danziger Kunſtgemeinde, Bad Ems vom 6.—9. Juli das 2. Deutſche Haydn-Feſt, Graz vom 24.—28. Juni das Feſt der deutſchen Chormuſik, Halle/S. am 23. Februar den Händeltag der Stadt Halle, Bad Harzburg vom 16.—22. Juli die Muſikfeſtwoche, Heidelberg in der 2. Maihälfte ein Frühlingsmuſikfeſt, Köln/Rh. im Oktober eine Muſikwoche, Köthen/Anhalt im April das Bachfeſt und im September das Graener-Muſikfeſt, Leipzig vom 20. bis 24. April das Internationale Brucknerfeſt.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Richard Wagner-Verband deutſcher Frauen, Ortsgruppe Eiſenach, konnte das Feſt ſeines 25jährigen Beſtehens feiern.

Der bisherige erſte Vorſitzende der Dresdener Brucknervereinigung, Oberkirchenrat D. Artur Neuberg, hat in Rückſicht auf ſein vorgeſchrittenes Alter um Enthebung von ſeinem Amte gebeten. Auf ſeinen Vorſchlag iſt zu ſeinem Nachfolger Rechtsanwalt Dr. Gerhard Freiesleben beſtellt worden, der ſich zur Übernahme dieſes ehrenvollen Amtes bereit erklärt hatte; er wird ſich in der nächſten Verſammlung am 8. November den Mitgliedern vorſtellen und ſein Amt offiziell übernehmen. Er iſt Regerſchüler, als ſolcher ein muſikaliſch hoch angeſehener Mann und ein begeiſterter Brucknerverehrer. D. Neuberg bleibt weiter im Geſamtvorſtand und wird auch ferner die Herausgabe der Brucknerblätter beſorgen. Für den Dezember plant die Vereinigung unter Leitung von Prof. Walter Bachmann den Vor-

trag der 7. Sinfonie auf zwei Flügeln. Außerdem ist ein Vortragszyklus über Bruckners Leben und Werk geplant. Sprecher wird Prof. Folkert Wilken sein. M. M.

Der Hermannstädter Musikverein „Hermania", der sich hohe Verdienste um die Pflege der deutschen Musik in Siebenbürgen erworben hat, kann auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Er bereitet zu diesem festlichen Anlaß eine Feier großen Stils vor.

Der Niedersächsische Kirchenchorverband kann auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Im Rahmen seiner 50-Jahrfeier vom 14.—17. Oktober in Lüneburg fand die Gründung der „Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung" statt.

Anläßlich seines 25jährigen Bestehens führt das Wiener Konzerthaus einen Zyklus von 8 Abonnementskonzerten durch, dessen erstes von Richard Strauß geleitet wurde.

Die Dresdener Ortsgruppe des Bayreuther Bundes veranstaltete am 15. September im Saale der Kaufmannschaft zu Dresden einen Brucknerabend, in dem durch die Kammersängerin Helene Jung von der Dresdener Staatsoper die Lieder „Im April" und „Ave Maria" und durch das Liersch-Quartett (verstärkt durch Kammermusiker Rudolf Beckert) von der Dresdener Staatsoper das Quintett in F zu Gehör kamen. Dazu hielt Josef Wagner einen Vortrag über Bruckner. Außerdem kamen drei kleine Stücke für Klavier durch die Damen Schultz und Hörnig zur Ausführung. Sämtliche Werke, besonders aber die Lieder und das Quintett (und von diesem wieder das Adagio in Ges) hinterließen bedeutende Eindrücke. Für den 27. Oktober ist anläßlich des zehnjährigen Bestehens der Ortsgruppe eine große festliche Veranstaltung mit Orchesterkonzert und bedeutenden Solisten geplant. M. M.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Am 25. Oktober wurde in der Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg der erste achtwöchige Lehrgang zur Ausbildung von Leitern und Lehrern an Musikschulen für Jugend und Volk eröffnet. An diesem ersten Lehrgang nehmen 30 Musikerzieher und -erzieherinnen aus allen Gauen des Reiches teil; sie kommen als Privatmusiklehrer, Schullehrer, Sänger, Chor- und Orchesterleiter, Organisten aus den verschiedensten musikerzieherischen Berufen und erhalten hier eine zusätzliche Ausbildung, die sie mit den Kenntnissen und praktischen Fähigkeiten vertraut macht, welche der neue Beruf eines Volks- und Jugendmusikerziehers von ihnen fordert. Der Lehrgang wird vom Reichs- und Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung gemeinsam mit der Reichsjugendführung eingerichtet und hat somit den Charakter einer staatlichen Erziehungseinrichtung. Teilnahmeberechtigt sind nur Bewerber, die ein abgeschlossenes Studium an einer Hochschule, an einem staatlich anerkannten Konservatorium nachweisen. Sie erhalten ein Abschlußzeugnis und die Berechtigung zur Annahme eines Lehrauftrages für eine Musikschule für Jugend und Volk.

Die feierliche Eröffnung der neuen Hochschule für Musik in Mannheim erfolgt im Rahmen einer Hochschulfestwoche, die für die Zeit vom 24. November bis 1. Dezember festgesetzt ist.

Das Loewe-Konservatorium in Stettin, das seit 1906 unter der tatkräftigen Leitung von Direktor Hermann Trienes steht, konnte dieser Tage auf sein 40jähriges Bestehen zurückblicken.

Das von Prof. Willy Eickemeyer in Jena begründete Konservatorium, das seit seinem Tode von seiner Tochter Eva Eickemeyer weitergeführt wird, konnte kürzlich sein 25jähriges Bestehen feiern und veranstaltete aus diesem Anlaß drei festliche Konzerte.

Das „Freiburger Kammertrio für alte Musik" veranstaltete eine Reihe von Übungsabenden am Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden, die bei Studierenden und Gästen lebhafte Anteilnahme fanden.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar kündet auch für den Winter 1938/39 zahlreiche wertvolle öffentliche Veranstaltungen an; und zwar 12 Hochschulkonzerte, die mit Ausnahme eines Hermann Zilcher-Abends im wesentlichen der Altmeisterkunst gewidmet sind, 2 Sonderveranstaltungen (einen Schatten- und Laienspielabend und ein Musikhochschulfest), 3 Bach-Kantaten-Abende (21., 22. und 23.) und 24 Vorträge über politische, kulturelle und musikalische Themen. Die 5. Musikfahrt der Hochschule ist für die Zeit vom 30. März bis 5. April vorgesehen.

Die staatliche Hochschule für Musik in Berlin veranstaltete einen volkstümlichen Klassiker-Abend, der freudige Aufnahme fand.

Das deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin veranstaltet auch im kommenden Jahre von Ende Mai bis Mitte August Meisterkurse für Ausländer. Für die Leitung der Kurse haben sich wieder zur Verfügung gestellt: für Klavier: Edwin Fischer, Walter Gieseking, Karl Leimer, Eduard Erdmann, Wilhelm Kempff und Winfried Wolf; für Dirigieren: Clemens Krauß; für Geige: Georg Kulenkampff; für Orgel und Chordirigieren: Günther Ramin; für Kammermusik: Hans Mahlke; für Gesang: Emmi Leisner, Paul Lohmann und Franziska Martienssen-Lohmann und für Operndarstellung: Anna Bahr-Mildenburg.

## KIRCHE UND SCHULE

An einem wertvollen Abend „Der deutsche Choral in der evangelischen Kirche" vermittelte der Berliner Staats- und Domchor unter seinem Leiter Prof. Alfred Sittard Werke von Bach, Praetorius, Schütz, Crüger, Ebeling und an zeitgenössischer Musik Hans Chemin-Petits Choralmotette „Nun danket all und bringet Ehr".

In der Peter-Paulskirche in Reichenbach i. V. wurde ein neues abendfüllendes Werk „Der Weg zur Ewigkeit" des dortigen städtischen Chordirektors und bekannten Oratorienkomponisten Walter Böhme mit Irmgard Röhling (Sopran) und Paul Losse (Bariton) unter Leitung des Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

In der Markuskirche zu Stuttgart stellten sich im Rahmen einer geistlichen Abendmusik drei junge Künstler: Eva Hölderlin (Orgel), Dietrich Sandberger (Baß) und Gerhard Plieninger (Cello) mit gutem Können vor.

KMD Johannes Schanze-Zwickau i. Sa. widmete in diesem Monat wieder eine musikalische Abendmusik seines Chores im Dom zu Zwickau dem zeitgenössischen Schaffen. Man hörte unter Mitwirkung von Poldi Bemmann (Sopran) und Hermann Zybill (Orgel) Werke von Karl Höller (Choralvariationen „Jesu, meine Freude"), Emil Mattiesen („Dreifaltigkeit" für Sopran und Orgel), Hermann Erdlen („Erntedankfest" für Sopran und Orgel), Karl Gerstberger („Motette nach Matthias Claudius" für gem. Chor), Hans Friedrich Micheelsen („Toccata für Orgel in Es-dur"), Joseph Haas (Aus den „Gesängen an Gott" für Sopran und Orgel), und Johannes Schanze (mehrst. gem. Chor „Und wollte alles wanken").

In einer Kirchenmusik in der Regler-Kirche zu Erfurt kamen Lieder von Johannes Platz und Joseph Haas durch Clara Schauerhammer mit Orgelbegleitung von Artur Kalkoff zu Gehör.

Der Magdeburger Domchor wird unter Leitung von Bernhard Henking auf seiner diesjährigen Herbstreise in Lüneburg, Bremen, Cuxhaven und Hannover Motetten von Hans Chemin-Petit singen.

Einen Bach-Schütz-Abend veranstaltete MD Hugo Hartung in der Burgkirche zu Königsberg unter Mitwirkung von Lore Fischer-Stuttgart (Alt) und Wolfgang Plehn (Cembalo).

## PERSÖNLICHES

Der Wiener Schriftleiter unserer ZFM, Universitätsprof. Dr. Victor Junk, wurde über eigenen Wunsch von seiner Verwendung als Konsulent des österreichischen Unterrichtsministeriums für Angelegenheiten der Kunstförderung auf dem Gebiete der Musik enthoben, und ihm aus diesem Anlaß der Dank der Unterrichtsverwaltung für die in dieser Eigenschaft geleisteten vorzüglichen Dienste ausgesprochen. Zugleich wurde Prof. Dr. Junk zum Leiter des „Ostmärkischen Volkslied-Unternehmens" ernannt und damit betraut, im Zuge der Neuordnung der kulturellen Verhältnisse in der Ostmark das im Jahre 1905 begründete „Österreichische Volkslied-Unternehmen" nach den vom Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten erlassenen Richtlinien in das „Ostmärkische Volkslied-Unternehmen" zu überführen.

Der Wiener Geiger Karl von Baltz wurde als Lehrer an die Hochschule für Musik und Theater in Mannheim verpflichtet.

Der Führer und Reichskanzler hat die Lehrer an der staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt a. M. Dr. Hugo Holle und Dr. Paul Friedrich Scherber zu Professoren ernannt und gleichzeitig den Hamburger Solovioloncellisten Rudolf Metzmacher als Professor an die Hochschule berufen.

Der bisher an der Rheinischen Musikschule tätige Geiger Rudi Hauck wurde als Leiter einer Geigenklasse an die Schlesische Landesmusikschule in Breslau verpflichtet.

Der bisherige Intendant des Reichssenders Saarbrücken Dr. Raskin wurde in die Zentrale der Reichsrundfunk-Gesellschaft berufen und als sein Nachfolger der bisherige Sendeleiter des Reichssenders Saarbrücken Karl Mages bestimmt.

Der Frankfurter Operndirektor Bertil Wetzelsberger wurde als 1. Staatskapellmeister an die Münchener Staatsoper verpflichtet.

Hans Pfitzner mußte sich Anfang Oktober einer notwendig gewordenen Augenoperation unterziehen und aus diesem Grunde seine Konzerttätigkeit auf einige Wochen unterbrechen. Die Operation ist durch Prof. Stock in Tübingen vorgenommen worden.

Der Leipziger Pianist und Komponist Prof. Fritz von Bose feierte kürzlich sein 50jähriges Jubiläum als ausübender Künstler. Im zu Ehren fand im Gohliser Schlößchen unter seiner Mitwirkung und der des Leipziger Streichquartetts (Mlynarczyk — Böhme — Gerhardt — Schertel) ein Konzert statt, in dem der Jubilar in der Mitte des Programms Schumanns große „Humoreske" op. 20 spielte, während zu Anfang und Ende ein neueres Streichquartett von Fritz v. Bose und sein schon durch zahlreiche Aufführungen bekannt gewordenes Klavierquintett (letzteres unter seiner Mitwirkung) mit sehr großem Erfolge zur Aufführung kamen.

Generalintendant Dr. Georg Hartmann-Duisburg wurde als erster deutscher Regisseur eingeladen, im Monat November in der soeben vom König von Rumänien neugeschaffenen Bukarester Theater-Akademie ein mehrwöchiges Regie-Seminar abzuhalten, zu dem die Opernregisseure sämtlicher rumänischer Theater von Seiten der Regierung einberufen werden, und ein bis zwei beispielgebende Gastinszenierungen an der Hofoper Bukarest durch-

zuführen. Mit Rücksicht auf das umfangreiche Regie-Pensum im Duisburger Richard Wagner-Jahr konnte Dr. Hartmann der Einladung vorläufig nicht Folge leisten. Auch Generalintendant K. Strohm-Hamburg mußte die gleiche Einladung infolge seiner starken beruflichen Inanspruchnahme ablehnen.

*Geburtstage.*

Prof. Alfred Sittard, der verdiente Organist, Leiter des Berliner Staats- und Domchores, wird am 4. November 60 Jahre alt.

*Todesfälle.*

† am 25. September, im Alter von 87 Jahren, Eugenie Schumann, das letzte Glied der Familie Robert Schumanns (vgl. hierzu S. 1252 dieses Heftes).

† im 39. Lebensjahre der erste Kapellmeister des Theaters des Volkes in Dresden KM Hugo Leyendecker.

† der Nestor der polnischen Pianisten, Prof. Alexander Michalowski, im Alter von 87 Jahren. Er hat in jungen Jahren am Leipziger und Berliner Konservatorium studiert und viel in Deutschland konzertiert. Seit 1891 war er Lehrer am Warschauer Konservatorium, in welcher Eigenschaft er zahlreiche bedeutende polnische Pianisten heranbildete.

## BÜHNE

Das Gautheater Saarpfalz-Saarbrücken wurde in Anwesenheit des Führers und Reichskanzlers mit einer Aufführung des „Fliegenden Holländers" unter Leitung von Heinz Bongartz feierlich eröffnet.

Das erneuerte Deutsche Nationaltheater in Osnabrück wurde dieser Tage mit einem Festakt seiner Bestimmung übergeben.

Das Stadttheater Eger eröffnete die erste Spielzeit als Theater Großdeutschlands mit einer eindrucksvollen Aufführung des „Freischütz".

Nürnberg brachte soeben als 2. Deutsche Bühne Jakov Gotovacs komische Oper „Ero, der Schelm" zur Aufführung.

Herbert von Karajan-Aachen leitete in der Berliner Staatsoper Beethovens „Fidelio" als Gast.

Albert Lortzings letzte Oper „Der Großadmiral" wurde soeben in der Bearbeitung von A. Treumann-Mette am Magdeburger Stadttheater erstmals erfolgreich aufgeführt. Die musikalische Leitung lag bei Gerhard Hüttig, die Inszene besorgte Dr. Donat-Wilckens.

„Lanzelot vom See", die neue Oper von Pino Donati, dem Generalintendanten der Arena von Verona, hatte bei ihrer Uraufführung während der Opernfestspiele im Donizetti-Theater zu Bergamo einen verdient starken Erfolg. Das mit feinem poetischen Geist erfüllte Buch von Rossato behandelt eine Liebesgeschichte aus dem höfischen Sagenkreis um den König Artus und hat dem Tondichter Gelegenheit zu reicher Entfaltung seines Könnens gegeben. Die Musik spürt den Worten und der Handlung mit Geschmack nach, ist frei von modischen Auswüchsen und für Gesang und Orchester vortrefflich gesetzt. Unter Leitung von Maestro Annovazzi (Musik) und Frigerio (Szene) wurde das Werk mit Parmeggiani, Gina Corsi und Gilda Alfano in den Hauptrollen zu schönster Wirkung gebracht. Diese wurde am Schlusse der Aufführung durch etwa 30 Hervorrufe für die Verfasser und ihre Helfer bestätigt. n.

Die Hamburger Staatsoper hat Fred Walters Erstlingsoper „Königin Elisabeth" (Text von Christof Schulz-Gellen) zur alleinigen Uraufführung angenommen. Sie wird unter der Leitung von Staatskapellmeister Dr. Hans Schmidt-Isserstedt und Generalintendant Heinrich K. Strohm mit Bühnenbildern von Heinrich Reinking herauskommen.

## KONZERTPODIUM

Dank der einsichtsvollen Zusammenarbeit aller am Musikleben der Stadt Osnabrück beteiligten Kreise, kann die Stadt mit einem vorbildlichen Gesamtplan über die Pflege der lebenden Musik im Winter 1938/39 an die Öffentlichkeit treten. Die Stadt selbst veranstaltet insgesamt 6 Hauptkonzerte (4 Sinfoniekonzerte unter Leitung vom Städtischen Musikdirektor Willy Krauß und 2 Chorkonzerte unter Leitung von Karl Schäfer, dem neuernannten Direktor des Städtischen Konservatoriums), in denen von 17 Werken 9 auf zeitgenössische Autoren entfallen, sodaß also für das Schaffen der Gegenwart über die Hälfte des Gesamtprogramms zur Verfügung gestellt wurde. Zur Aufführung gelangen Werke von Hermann Grabner, Yrjö Kilpinen, Armin Knab, Helmut Riethmüller, Karl Schäfer (3 Werke), Richard Strauß, Max Trapp, Hans Wedig. Auch im Rahmen der von Karl Schäfer am Städtischen Konservatorium eingerichteten Abendmusiken, die sich bereits eines sehr guten Besuchs erfreuen, wird das zeitgenössische Schaffen gebührend berücksichtigt. Ein Abend wird mit Werken Osnabrücker Komponisten bestritten. In den weiteren Programmen sind an lebenden Komponisten Cesar Bresgen, Richard Greß, Walter Hammerschlag, Armin Knab, E. L. v. Knorr, Walter Rein, Karl Schäfer, Heinrich Spitta, Hermann Unger und Hermann Zilcher vertreten. Die Programme für die Kammermusik-Veranstaltungen des Schloßvereins und der Chorvereine weisen ebenfalls einen erfreulich hohen Prozentsatz an zeitgenössischen Werken auf. Im Konservatorium werden die wichtigsten Werke des Winterprogramms in Einführungsvorträgen besprochen, die der Öffentlichkeit bei freiem Eintritt zugänglich sind.

Im Rahmen der Gaukulturwoche in Düsseldorf veranstaltete auch die Reichsmusikkammer eine festliche Kundgebung, an der neben zahlreichen Musikschaffenden — und nachschaffenden auch der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe und der Leiter der Fachschaft Komponisten, Prof. Paul Graener, teilnahmen. Nachdem Prof. Graener seine Komposition „Feierliche Stunde" selbst dirigiert hatte, sprach der Präsident der RMK Prof. Dr. Raabe über die Aufgaben der Kammer, wobei er insbesondere auch auf berufsständische Fragen der deutschen Musiker einging. Um den Nöten der Musiker bedeutsam zu steuern, bedürfe es einer durchgreifenden Umstellung des Publikums der Musik gegenüber. Es sei töricht, sich immer nur an bewährte alte Musik zu halten und sich nicht die Mühe zu machen, auch junge Musik zu hören, denn dadurch entginge einmal den Hörern mancher große Genuß und zum anderen würden die aufstrebenden jungen Künstler in ihrer Entwicklung behindert. Danach wandte sich Prof. Raabe gegen das kritiklose fortgesetzte Abhören der Musikdarbietungen des Rundfunks oder der Schallplattenindustrie. Man dürfe Musik nicht als Geräuschkulisse für seine tägliche Arbeit betrachten; der Nimbus der eigentlichen Musikveranstaltung, zu der man sich im festlichen Kleide zusammenfinden sollte, gehe dabei verloren — ein Gedankengang, der grundsätzlich auch vom Präsidenten der Reichsrundfunkkammer bei der letzten Rundfunkausstellung mehrfach zum Ausdruck gebracht worden war. Es sei wünschenswert, so betonte Prof. Raabe, daß mehr als bisher die gute selbst ausgeübte Hausmusik wieder zu Ehren komme.

Zum ersten Mal in diesem Winter veranstaltet die NS-Kulturgemeinde Karlsruhe 9 große Konzerte, darunter 3 Symphoniekonzerte, die vom NS-Reichssymphonieorchester und der Badischen Staatskapelle unter Leitung von GMD Franz Adam, GMD J. Keilberth und GMD Hans Weisbach-Leipzig geleitet werden. Als Solisten wurden Prof. Pembaur und Erna Schlüchter verpflichtet.

Carl Ueters 1. Sinfonie kommt in diesem Winter in Frankfurt/M. unter Franz Konwitschny, in Baden-Baden unter G. E. Lessing zur Aufführung; seine 2. Sinfonie wurde von Bruno Vondenhoff zur Uraufführung in Freiburg/Br. angenommen.

Das NS-Reichssymphonie-Orchester hatte für seine diesjährige 1. Herbstreise den deutschen Südosten gewählt. In Liegnitz, Breslau, Oppeln, Beuthen, Gleiwitz, Hirschberg, Görlitz u. a. O. wurde das Orchester des Führers begeistert aufgenommen. Den Höhepunkt der Reise aber bedeutete für die Musiker, die als erster deutscher Streichkörper das befreite Sudetenland besuchten, das Konzert in Friedland i. B. nach den Tagen der großen Entscheidung, am Tage nach dem Besuch des Führers. Gegenwärtig befindet sich das Orchester bereits erneut auf einer Reise, die diesmal nach dem Westen Deutschlands führt und unter Leitung von KM Erich Kloß steht.

Elly Ney spielte in Memel Klavierwerke von Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann und Brahms und wurde begeistert gefeiert.

Vom Städtischen Kulturamt Leipzig werden in diesem Winter gemeinsam mit der Kreismusikerschaft Leipzig und der Fachschaft Komponisten Einführungskonzerte für Solisten und Komponisten veranstaltet und von der Konzertdirektion Leipzig durchgeführt. Zur Mitwirkung im ersten Konzert sind verpflichtet: Erna Dietrich (Sopran), Mary Trautner (Alt), Willy Heese (Tenor), Friedrich W. Härtel (Bariton), Walter Bürger, Dresden (Geige), Arno Schönstedt und Gustav Vaders (Klavier). Außer Werken von Haydn, Wolf, Joh. Strauß wird Hans Wolfgang Sachses „Der Jahreskreis", vier Gesänge für Quartett mit Klavier nach Texten von Rudolf Habetin-Leipzig erstaufgeführt.

Die durch ihren Einsatz für zeitgenössische Musik bekannt gewordene Oberhausener Singgemeinde wird am Bußtag unter der Leitung von Karl Heinrich Schweinsberg Hans Friedrich Micheelsens „Tod und Leben — Ein deutsches Requiem" für fünfst. gem. Chor a cappella in Oberhausen zur Uraufführung bringen. Eine weitere Aufführung des Werkes erfolgt durch den gleichen Chor wenige Tage später in Essen.

Des in Warnemünde wohnenden Tondichters Hermann Lilge neues Streichquartett d-moll Werk 60 wurde in einem Sonderkonzert Mecklenburgischer Komponisten der ersten Mecklenburgischen Gaukulturwoche uraufgeführt. Das Werk des schaffensfrohen Meisters zeichnet sich durch eine schlichte Klarheit im Aufbau und in der Durchführung seiner formschönen musikalischen Gedanken aus. Die Wiedergabe durch das Schweriner Streichquartett war von Erfolg gekrönt. A. E. R.

Das Bochumer Städtische Orchester, das künftig die Hauptkonzerte in Mülheim unter dem Mülheimer MD Hermann Meißner bestreitet, stellte sich kürzlich in Mülheim mit Richard Strauß' „Heldenleben", G. F. Händels Concerto grosso e-moll und dem A-dur-Konzert von W. A. Mozart vor.

In Wiesbaden hörte man unter Leitung von G. E. Lessing u. a. die Ciacona espagnole von Erich Mirsch-Riccius und die Sinfonische Festmusik von Joseph Meßner.

Artur Kanetscheiders „Heitere Spielmusik" kam in Wiesbaden durch MD August Vogt zur erfolgreichen Uraufführung.

In einem Sonderkonzert der Dresdener Philharmoniker unter Herbert Collum kam u. a. J. N. Davids Partita zur Aufführung.

Der junge Leipziger Komponist Hermann Wagner vertonte Gerhard Schumanns Hochzeitskantate „Die heilige Stunde" für Chor, Einzelsprecher, Orchester und Orgel. Das Werk kam im Sommer durch Chor und Orchester des Gebietes Franken der HJ bzw. des Obergaues Franken des BDM in Nürnberg zur erfolgreichen Uraufführung.

Prof. Siegfried Grundeis spielte mit großem Erfolg einen Klavierabend in Leipzig, sowie in den Reichssendern Berlin, Leipzig, München, Saarbrücken, Stuttgart, Frankfurt, im Deutschlandsender und im deutschen Kurzwellensender.

Die Philharmonische Gesellschaft Bremen widmete ihr 1. Konzert dem Gedenken ihres langjährigen Leiters Ernst Wendel mit Beethovens Eroica, dem Orgelpräludium und Fuge D-dur und dem Violinkonzert E-dur von J. S. Bach und der 2. Symphonie von Johannes Brahms unter GMD Hellmut Schnackenburg.

Die Stadt Düsseldorf eröffnete den Konzertwinter mit einem Meisterkonzert, bei dem unter Hugo Balzer und mit Alfred Hoehn als Solist Händels Concerto grosso e-moll, Robert Schumanns Klavierkonzert a-moll und L. van Beethovens A-dur Sinfonie Nr. 7 erklang.

Martin Hahns (Stuttgart) 1. dieswinterliches Volkssymphoniekonzert stand im Zeichen von Bach (5. Brandenburgisches Konzert), Mozart (Klarinettenkonzert A-dur) und Beethoven (4. Symphonie).

Im Mittelpunkt des 1. Anrechtskonzertes der Dresdener Philharmonie unter Paul van Kempen stand Franz Liszts Klavierkonzert Es-dur mit Elly Ney am Flügel.

Am Tag der Musik im Rahmen der Gaukulturwoche Saarpfalz spielte das Große Orchester des Reichssenders Saarbrücken unter Hans Weisbach als Gast Werke von Bach, Händel, Mozart, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß.

Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, Ortsgruppe Würzburg, versammelte seine Mitglieder zu einer ersten dieswinterlichen Konzertveranstaltung im Bibliotheksaal des Staatskonservatoriums, die unter dem Motto „Das Lied Richard Wagners und seiner Zeitgenossen" stand.

Die Reichshauptstadt Berlin führt auch in diesem Jahre die von der Reichsmusikkammer angeregten „Konzerte junger Künstler" durch. Im 1. Konzert stellten sich Max Rahrath-Klavier, Hanni Mack-Sopran, Sigrid Succo-Cello, Franz Lösgen-Klavier mit Werken von Robert Schumann, Max Reger, Hans Pfitzner, Joseph Haas und Georg Schumann vor.

Das 1. der vier Symphoniekonzerte des neubegründeten Landesorchesters Gau Württemberg unter seinem Leiter Gerhard Maaß war ein Bekenntnis zu den Großmeistern: Bach kam mit seiner Suite in D-dur, Mozart mit der Serenata notturno D-dur für Solostreicher, Beethoven mit der Leonoren-Ouvertüre Nr. 2, Brahms mit der Tragischen Ouverture und Max Reger mit den Mozart-Variationen zu Wort.

Das 1. dieswinterliche Konzert der Musikalischen Akademie Mannheim unter Karl Elmendorff mit Georg Kulenkampff als Solist vermittelte J. S. Bachs 3. Brandenburgisches Konzert, Robert Schumanns Violinkonzert und die 6. Symphonie von Peter Tschaikowsky.

Edmund von Borck ist im kommenden Winter zunächst mit folgenden Werken auf den Konzertprogrammen vertreten: „Präludium für Orchester" (Internationales Musikfest Frankfurt/M., Philharmonische Konzerte in Hamburg unter Eugen Jochum), „Introduktion und Capriccio für Altsaxophon und Klavier" (Reichssender Hamburg), „Sextett für Flöte und Streichquintett" (Amsterdam).

Die Preußische Akademie der Künste eröffnete ihre dieswinterlichen Veranstaltungen mit einem Orchesterkonzert, das dem Schaffen von Mitgliedern des Hauses gewidmet war, die ihre Werke selbst leiteten. So spielten die Philharmoniker unter Max Trapp seine 5. Sinfonie, unter Kurt von Wolfurt dessen Musik für Streichorchester und Pauke, unter Paul Graener Werk 107 „Turmwächterlied" und unter Georg Schumann sein neues Werk 79 „Drei deutsche Tänze".

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Naumburg hat auch für den kommenden Winter eine Reihe wertvoller Veranstaltungen in die Wege geleitet. Sie kündet neben dem soeben bereits stattgehabten Klavierabend von Wilhelm Kempff, zwei Sinfoniekonzerte des Leipziger Symphonieorchesters unter Hans Weisbach, Konzerte des Süddeutschen Bläser-Kammerquintetts und des Quartetto di Roma und einen Liederabend Lore Fischers an.

Als Auftakt zum Konzertwinter veranstaltete die Konzertgemeinde Aschaffenburg einen Mozart-Haydn-Abend im Schloß Johannisburg.

Im ersten Sinfoniekonzert der Badischen Staatskapelle Karlsruhe hörte man unter Leitung von Joseph Keilberth Werke von Bach, Mozart und Bruckner mit Andrea Wendling (Violine) als Solistin.

Die in den Sommermonaten im Lingner-Schloß zu Dresden durchgeführten Kammerkonzerte werden auch im Winter fortgesetzt. Begonnen wurde die neue Reihe mit einem Nordischen Abend mit Musik von Grieg, Sinding, Jean Sibelius u. a. Der sommerliche Beethoven-Zyklus wird durch einen Brahms-Zyklus abgelöst. Auch ein Zyklus „Neues Musikschaffen" steht in Vorbereitung.

Zwei große Lied-Interpreten, Kammersänger Karl Schmitt-Walter und die Altistin Lore

*Soeben erschien:*

# WALTER REIN

## Die Sonne hat die Nacht bezwungen

Eine Kantate zur Wintersonnenwende und Weihnacht für dreistimmigen gemischten Chor, Streichinstrumente und Cembalo

Preis der Partitur RM 7.— (Best.-Nr. 611a), Chorpartitur RM —.50, Instrumentalstimmen je RM —.40, Cembalostimme RM —.80

*Wir empfehlen ferner:*

## Lieder für Advent, Weihnachten, Neujahr

(8 Lieder, 2 Kanons.) Einzeln RM —.05, 50 St. RM 2.—, 100 Stück RM 3.— (Hanseaten-Singeblatt Nr. 2, Best.-Nr. 402)

## Lieder zur Weihnachtszeit

(4 Lieder, 3 Kanons.) Einzeln RM —.10, 50 St. RM 4.—, 100 Stück RM 6.— (Hanseaten-Singeblatt Nr. 21, Best.-Nr. 421).

## Weihnacht

10 Lieder und 1 Kanon. RM —.12, für Kdf.-Stellen RM —.09 (Liederblätter der NSG. KdF Nr. 7/9, Best.-Nr. 1407/9). Instrumentalausgabe RM —.30, für KdF.-Stellen RM —.22½ (Best.-Nr. 1507/9).

## Mit Gott so wollen wir loben und ehren

Variationen über ein altes Sterndreherlied aus dem 16. Jahrhundert. Für Flöte, 2 Geigen und kleines Schlagzeug. Von Ernst Lothar von Knorr. Geh. RM 1.50 (Best.-Nr. 962).

## Weihnachten

Eine Musik zum Singen und Spielen. Für eine geschlossene Feier. Von Walter Rein. Geh. RM —.50 (Best.-Nr. 702)

## Die heiligen drei Könige

Kantate für Solo-Sopran, gemischten Chor, 2 (oder 3) Blockflöten bezw. 2 Querflöten, Oboe und Streichquartett. Von Karl Marx. Partitur RM 3.40 (Best.-Nr. 608a). Instrumentalstimmen je RM —.20, Chorpartitur RM —.50

## Es kommt ein Schiff geladen

Adventskantate für gemischten Chor und 3 Instrumente. Von Walter Rein. Partitur RM 2.— (Best.-Nr. 601a). Singstimmen je RM —.10, Instrumentalst. je RM —.20

*Ansichtssendung durch jede Musikalienhandlung oder den Verlag*

Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg

---

EDITION PETERS

*Neu!* *Neu!*

# ERDLEN

## Chaconne

(e moll)

für Violine und Orgel

Ed. Peters Nr. 4187 . . . . RM 1.80

C. F. PETERS / LEIPZIG

---

**Die alljährliche beliebte Weihnachtsmusik!**

# RICHARD WETZ

## Drei Weihnachtsmotetten

für unbegleiteten gemischten Chor

Werk 58

Nr. 1 Und das Wort ward Fleisch
Nr. 2 Also hat Gott die Welt geliebet
Nr. 3 Singet frisch und wohlgemut

| | | |
|---|---|---|
| Partitur: | Nr. 1—3 vollständig . . . . . . | RM 1.80 |
| | Nr. 1—2 einzeln je . . . . . . | RM —.60 |
| | Nr. 3 einzeln . . . . . . . . | RM 1.— |
| Stimmen compl. je | . . . . . . . . . | RM —.30 |
| | Nr. 1—2 einzeln je . . . . . . | RM —.15 |
| | Nr. 3 einzeln je . . . . . . . | RM —.25 |

Zu beziehen durch jede gute Musikalienhandlung

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Fischer, haben Lieder von Paul Zoll in ihr Repertoire aufgenommen.

Die deutsche Uraufführung des Werkes „La passione" von F. Malipiero fand durch den philharmonischen Chor unter Leitung von Günther Ramin soeben in Berlin statt.

In Köln hörte man im zweiten dieswinterlichen Gürzenich-Konzert erstmals die 5. Sinfonie von Max Trapp.

Das Stroß-Quartett wurde auf seiner ersten diesjährigen Konzertreise in Berlin, Hannover, Frankfurt, Dresden, Würzburg, Bamberg und Nürnberg mit Regers d-moll-Quartett begeistert gefeiert.

Armin Liebermann und Karl August Schirmer bringen Anfang November im Bechstein-Saal zu Berlin eine nachgelassene Suite für Violoncello und Klavier von Hugo Kaun zur Uraufführung.

Gerh. F. Wehles II. Sinfonie „Pfingsten" gelangt in dieser Spielzeit durch MD Martin Richter in Döbeln in Sa. zur Aufführung.

Das Fritzsche-Quartett aus Dresden (Fritzsche, Gebhardt, Oelsner, Kohlschütter) führt eine ausgedehnte Konzertreise durch Ostpreußen, Litauen, Estland, Finnland, Schweden, Norwegen, Dänemark aus. Die Reise begann am 5. Oktober mit einem Konzert im Deutschlandsender und dauert bis Ende November.

Paul Zolls volkstümlicher Chorzyklus „Lieder von der Heide" kommt dieser Tage in Darmstadt zur Aufführung.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Rostocker Komponist Carlfriedrich Pistor hat soeben eine komische Oper „Kniesenack" nach einem Buch von Peter Andreas und Benno Rinow beendet, die das Gepräge einer echten Volksoper trägt.

Edmund von Borck hat soeben eine abendfüllende Oper beendet.

R. Curt von Gorrissen vollendete kürzlich zwei Männerchorwerke mit Orchesterbegleitung „O Deutschland!" und „An heiligem Orte" nach Worten von Otto Mainer und „Das stumme Meer" nach Worten von Ernst Loens.

Gerhard Maaß hat nach plattdeutschen Weisen eine Auslese von mehrstimmigen Spielmusiken in verschiedenen Folgen zusammengestellt. Die Sätze sind drei- und vierstimmig, die Besetzung ist meist für Streicher mit Block- oder auch Querflöten oder anderen Bläsern gedacht.

## VERSCHIEDENES

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die in ihrem Museum den Schädel Joseph Haydns verwahrt, der 1895 nach eigenartigem Schicksal in ihren Besitz gelangt war, hat nun, auf das Verlangen maßgebender Kreise des Burgenlandes eingewilligt, den Schädel der Stadt Eisenstadt zurückzugeben, damit er dort mit den Gebeinen des großen Tondichters vereint, eine letzte und würdige Ruhestätte finde. Eisenstadt bereitet für den Mai 1939 große Feierlichkeiten vor, in deren Mittelpunkt die feierliche Beisetzung von Haydns Schädel in seinem Grab in der Bergkirche stehen wird.

Die Originalfassung des Händelschen „Messias", die bisher nur in der Gesamtausgabe der Händelschen Werke zugänglich war und in der Praxis vielfach noch immer der überholten Mozartschen Bearbeitung weichen mußte, wird demnächst in einer Urtextausgabe zum praktischen Gebrauch eingerichtet erscheinen. Sie ist zu diesem Zwecke von Arnold Schering einer erneuten kritischen Revision unterzogen worden und wird in dieser Gestalt einem lange gehegten Wunsche aller Chorleiter entsprechen.

Dr. Erich Valentin wurde von der Ortsgruppe München des Bayreuther Bundes eingeladen, im Dezember einen Vortrag über Richard Wagner zu halten.

Auf der soeben in Hamburg stattgehabten Tagung für Denkmalspflege wurde erneut angeregt, dem großen Sohne der Stadt, Johannes Brahms, an dessen Beziehung zu Hamburg bisher monumental lediglich die Klingersche Allegorie in der Wandelhalle der Hamburger Musikhalle erinnert, nunmehr endlich ein würdiges Denkmal zu setzen.

Die vom Führer begründete Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth setzt sich zunächst drei Aufgaben: 1. die Veröffentlichung einer kritischen Gesamtausgabe der Werke des Meisters, 2. die Herausgabe einer neuen Biographie des Meisters, die die Forschungsergebnisse des letzten Jahrzehntes einbezieht und 3. die Berichtigung der öffentlichen Meinung, die das Bild des Meisters noch vielfach zu einseitig von der musikalischen Seite allein sieht.

Anläßlich der Aufführung von Albert Lortzings „Prinz Caramo" in der Bearbeitung von Georg Richard Kruse im Berliner Opernhaus, wird in den Wandelgängen des Hauses der im Besitz von Prof. Kruse befindliche Nachlaß des Komponisten gezeigt.

In Berlin kamen dieser Tage wertvolle Handschriften großer Deutscher zur Versteigerung. Den höchsten Preis erzielte ein bisher unbekannt gebliebenes handgeschriebenes Gedicht von Hölderlin, das mit Mk. 1250.— bezahlt wurde, während ein Brief L. v. Beethovens mit Mk. 1150.— eingelöst wurde.

Aus Anlaß der Hamburger Opern-Festwoche wird eine Ausstellung in der Hamburger Oper gezeigt, die aus den reichen Beständen des Museums für Hamburgische Geschichte Dokumente und Bildnisse aus der Geschichte der Hamburger Oper zur Schau stellt.

**Robert Bory**

# RICHARD WAGNER

**Sein Leben und sein Werk in Bildern**

**256 Seiten, wovon 200 Bildseiten mit 600 Bildern. Quart. Numerierte Auflage auf weißem Velin. Geheftet in Futteral RM 18.—**

*Ein wahrhaftes Prachtwerk mit hervorragenden Bildnissen, einer glücklichen Auswahl des überwältigenden Stoffs und in einer Anordnung, die einer künstlerischen Komposition gleichkommt. Papier und Druck des numerierten Werkes sind nicht minder zu bewundern. Es ist die schönste Ergänzung der geschriebenen Biographie.* *Kölnische Zeitung, Köln*

*An Kunstwert und Reichhaltigkeit steht jetzt Borys Ausgabe an erster Stelle.* *Zeitschrift für Musik, Regensburg*

**Verlag Huber & Co., Aktiengesellschaft, Frauenfeld und Leipzig**

---

**Eine Kostbarkeit des musikalischen Schrifttums in neuer Ausgabe!**

# Friedrich Nietzsche

# Randglossen zu Bizets Carmen

Herausgegeben von Dr. Hugo **Daffner**

Mit zahlreichen Notenbeispielen

Erscheint soeben als Band 21 der Reihe „Von deutscher Musik"

Geheftet Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80

„Die Randglossen sind in ihrer wunderbar verblüffenden Bildkraft des Ausdrucks geradezu schlagkräftig zu nennen und erstaunlich für die Sicherheit des musikalischen Einfühlens des großen Philosophen, dessen grundmusikalische Natur instinktiv, unmittelbar und stets richtig urteilte". Südwestdeutsche Rundfunkzeitung

**Ein hübsches kleines Geschenkbuch!**

Zu beziehen durch jede gute Buch- und Musikalienhandlung

**GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG**

---

**HERMA STUDENY**

# DAS BÜCHLEIN VOM GEIGEN

**erscheint soeben in 2., überarbeiteter Auflage!**

Band 39 der Reihe „Von deutscher Musik" / Geheftet RM —.90, Ballonleinen RM 1.80

**dazu: Übungsbeispiele zum „Büchlein vom Geigen". 4°. RM 2.-**

Für die Beliebtheit und Verbreitung des kleinen Vademecums für den Geiger aus der Feder der geschätzten Geigenkünstlerin und Pädagogin spricht am besten die Tatsache, daß die erste Auflage bereits vollständig vergriffen ist.

Zu beziehen durch jede gute Buch- und Musikalienhandlung

**GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG**

## MUSIK IM RUNDFUNK

Der Deutſchlandſender übertrug die Uraufführung von Richard Strauß' „Daphne" aus dem Dresdener Opernhaus.

Im Reichsſender Königsberg ſpielten Maria Neuß (Violine) und Rudolf Winkler (Klavier) Franz Schuberts Fantaſie in C-dur.

Das Große Orcheſter des Deutſchlandſenders ſpielte unter Hermann Stange am Sender Anton Bruckners Vierte Sinfonie in Es-dur.

In einer Sendung „Neues Schaffen" machte der Reichsſender Stuttgart mit Werken von Ottmar Gerſter (Divertimento für Klavier, Fünf einfache Lieder für eine mittlere Singſtimme und Streichquartett Werk 11) bekannt. Die Ausführung lag bei Emma Mayer (Alt), Traute Zarges (Klavier), dem Minholz-Quartett und Artur Haagen (Klavierbegleitung).

Der Deutſchlandſender vermittelte aus Wien das 1. Konzert der Geſellſchaft der Muſikfreunde" mit Anton Bruckners 5. Sinfonie in B-dur unter Oswald Kabaſta.

Im Laufe des Winters bringt der Reichsſender Köln wieder jeden Sonntagvormittag eine Orgelſtunde, in die wiederum neben der Orgel des Funkhauſes die guten Orgeln des Sendegebietes einbezogen werden.

KM Hilmar Weber vom Reichsſender Leipzig wurde vom Internationalen Programmaustauſch in Berlin eingeladen, ein Europäiſches Konzert mit den Kammerſängern Tiana Lemnitz und Helge Roswaenge als Soliſten zu dirigieren.

Im Rahmen einer kleinen Nachtmuſik des Deutſchlandſenders hörte man Auguſt Wewelers „Präludium und Fuge", dargeboten durch Rudolf Horn.

Chriſtian Döbereiner wurde vom Reichsſender Stuttgart eingeladen, im Rahmen ſeines großangelegten Haydnzyklus, der als Reichsſendung zur Durchführung kommt, Ende November die Baryton-Divertimenti Nr. 103 und 113 zu ſpielen.

Der Reichsſender Berlin bot ſoeben in einem Sinfoniſchen Konzert für die Hitler-Jugend Werke von Händel, Mozart und Schubert.

Der Darmſtädter Komponiſt und Pianiſt Paul Zoll ſpielte im Reichsſender Frankfurt ſlaviſche Klaviermuſik.

In einer Hausmuſikſtunde des Reichsſenders Königsberg kam Bruno Friederichs Suite für Streichtrio in C-dur ſoeben zur Uraufführung.

Der Reichsſender Stuttgart bringt in Verbindung mit dem Reichsſender Frankfurt/Main im kommenden Winter wertvolle Kultur-Reihen zur Durchführung: in jeweils vierzehntägigen Abſtänden 20 große Opern unter der Leitung führender Dirigenten und der Mitwirkung erſter Soliſten der deutſchen Bühnen; einen Haydn-Zyklus, der ſich über 12 Abende erſtreckt und das Hauptwerk des Meiſters vermittelt und einen Zyklus von 12 Abenden „Der junge Goethe". Die deutſche Rundfunkhörerſchaft darf mit Nachdruck auf dieſe wertvollen Darbietungen, die der Sender bereits mit geſchmackvollen Programmheften anzeigt, hingewieſen werden.

Am 18. November, dem „Tag der Stadt Darmſtadt" im Reichsſender Frankfurt ſoll eine Sendung mit zeitgenöſſiſcher Muſik aus Darmſtadt geſendet werden.

Paul Krauſes Hymnus und Toccatina aus der „Suite 1938" kam kürzlich im Reichsſender Königsberg zur Uraufführung. Sein Dankhymnus erklang zum Erntedankfeſt im Reichsſender Leipzig, ſein Morgenlied bringt der Reichsſender Frankfurt.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Der Dresdener Kreuzchor befindet ſich ſoeben auf ſeiner zweiten Amerikareiſe, die ihn von Newyork nach Weſten bis Omaha führt und die insgeſamt 21 Konzerte umfaſſen wird.

Die Leipziger Thomaner beſuchen ſoeben Weſtdeutſchland und werden im Anſchluß an dieſe Reiſe in Paris zweimal Bachs Matthäuspaſſion in der Urfaſſung ſingen.

Das Kammerorcheſter des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters kehrte ſoeben von einer Konzertreiſe durch Finnland zurück, bei der es in den Städten Kowno, Libau, Riga und Memel ſtark gefeiert wurde.

Das Schulz-Fürſtenberg-Trio wurde auch in dieſem Winter zu Auslands-Gaſtſpielen nach Belgien, Luxemburg und Kopenhagen verpflichtet.

GMD Franz von Hoeßlin dirigierte ſoeben in Paris zweimal „Triſtan und Iſolde" und wurde von der Budapeſter Staatsoper für 12 Aufführungen in dieſem Winter verpflichtet. Ferner wird der deutſche Dirigent 6 deutſchſprachige Wagner-Konzerte in Monte Carlo, ſowie Konzerte in Brüſſel, Straßburg, Genf und Lauſanne leiten.

GMD Carl Schuricht leitete ſoeben ein Konzert in Paris, in dem er die dort kaum bekannten Mozart-Variationen von Max Reger zur Aufführung brachte. Im Laufe des Winters wird Carl Schuricht auch wieder Konzerte in Florenz, Turin, Mailand und Rom dirigieren.

Das „Kölner Kammertrio für alte Muſik" hat in das Programm ſeiner Amerikareiſe die „Volksliederſuite" für Flöte, Gambe und Cembalo von Heinrich Lemacher aufgenommen, die in Kürze erſcheint.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 3. Vj. 1938: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN





105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1938 HEFT 12


## INHALT

### HANS F. SCHAUB-HEFT:



Bildbeilagen:



Notenbeilage:




BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

## AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Adalbert Lindner: Max Reger. Das Bild ſeines Jugendlebens und künſtleriſchen Werdens. Bd. 27 der „Deutſchen Muſikbücherei". Mit zahlreichen Bildern. 452 S. Ballonleinen Mk. 6.—. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.

Bei ſolch ungewöhnlicher Veranlagung iſt es wohl ſelbſtverſtändlich, daß ſich mein Schüler bei ſeinem Studium in der Harmonielehre nicht benügte mit dem auf das Mittelmaß der Begabung zugeſchnittenen Penſum ſeiner Anſtalt. Ja, ſehr bald muß er ſich heimlich aus den Lehrbüchern ſeines Vaters über das Weſen des Kontrapunkts orientiert haben, da er uns eines Tages mit dem Geſtändnis überraſchte: „Ich begreife nicht, was man am Kontrapunkte Beſonderes finden kann! Zwiſchen ihm und der Harmonielehre beſteht meines Erachtens nach gar kein ſonderlich großer Unterſchied." — Es ſollte ſich bald zeigen, daß das keine leeren, anmaßenden Worte waren. —

In Weiden beſtand damals eine Dilettantenvereinigung (Beſetzung: Streichquintett, Flöte, Klarinette- Klavier), die ſich mehrere Jahre hindurch allwöchentlich einmal zu fröhlichem Muſizieren zuſammenfand. Regers Vater ſtrich den Kontrabaß, ich ſaß an der zweiten Geige und übernahm, wenn nötig, den Klavierpart. Unter der Direktion des Herrn Rentamtmanns Wegmann, eines guten Violoncelliſten, wurde ſtramm muſiziert. — Da ſagte ich eines Tages zu meinem Schüler, er möge ſich nun auch einmal auf produktivem Felde verſuchen und für unſere Beſetzung ein Stück ſchreiben. Max war damals (Sommer 1888) Schüler des dritten Präparandenkurſes. Er nickte freudig zuſtimmend und brachte mir ganz kurze Zeit darauf ſchon die Einleitung zu einer Ouvertüre in h-moll, in der es gar toll zuging. Ich traute meinen Augen und Ohren kaum, als er mir in der Klavierſtunde die Partitur aufs Pult legte und die Introduktion interpretierte. Natürlich ermunterte ich ihn, weiterzufahren, und ſiehe, es geſtaltete ſich vor mir bald ein Gebilde, das, nur aus ein paar Haupt- und Seitenthemen beſtehend, vor allem ſchon eine ganz bedeutende Herrſchaft über den Kontrapunkt verriet. Das Werk wuchs und wuchs, die herkömmliche Ouvertürenform ward kühn zerbrochen, und ſein Schöpfer konnte ſich nimmer genug tun in der Erſinnung neuer Kombinationen und Durchführungen. Dabei war zu bemerken, daß er fabelhaft leicht konzipierte; denn ein großer Teil des Werkes entſtand vor meinen Augen in meinem Zimmer und der Reſt draußen im Freien bei Spaziergängen. Da gab es kein mühſames Zuſammenſuchen oder vorheriges Ausprobieren auf dem Klavier. Frei wie der Funke aus dem Kieſel ſprang die Idee aus dem Kopfe und in freieſter Weiſe wurde ſie im Geiſte verarbeitet und ohne Verzug zu Papier gebracht. — Zweifel hörte ich ihn nur öfter darüber äußern, ob das Hauptthema des Allegroſatzes bedeutend genug ſei, dem Ganzen, beziehungsweiſe den übrigen Themen die Wage zu halten. —

Mir war bei der Sache etwas bänglich zumute. Das Werk zog ſich ſchier ins Endloſe hin und trotz eifrigen Zuredens, doch an den Schluß zu denken, da es ſonſt zu einer eventuellen Aufführung unbedingt zu lang würde, war kein Stillſtand, bis endlich glücklich die hundertzwanzigſte Partiturſeite erreicht war. So hatte das Werk allmählich den mehrfachen Umfang einer klaſſiſchen Ouvertüre erhalten. Ich geſtehe offen, daß mir von den vielen Werken, die er mir ſpäter erſtmals vorführte, keines eine ſolche Freude und Aufregung bereitete, wie dieſer hochmerkwürdige umfangreiche Erſtling. Bei den ſpäteren Werken konnte man ja das Gelingen auf vorausgegangenes ernſtes Studium zurückführen. Aber in dieſem Falle waren ja noch gar keine ſchriftlichen Studien in Kontrapunkt, Inſtrumentations- und Formenlehre vorausgegangen. Das war es, was mich ſtaunen machte bei dieſer erſten kühnen Entdeckungsfahrt auf dem Meere ſeiner Rieſenkräfte, von deren Größe er wohl ſelbſt gar keine Ahnung hatte. Der Stoff war in herrlichſter Fülle vorhanden; er rang jetzt nur nach Befreiung, Geſtaltung.

So lag denn das Werk des erſt Fünfzehnjährigen vor mir, und die außergewöhnliche Bewandtnis, die es damit hatte, drängte mir ganz von ſelbſt den Gedanken auf, es einer höheren Inſtanz zum Zwecke einer eingehenden fachtechniſchen Prüfung vorzulegen.

Nun hatte ich mich ſeit dem Erſcheinen von Mozarts Klavierſonaten in der Ausgabe von Prof. Dr. Hugo Riemann (Simrock, Berlin) viel mit deſſen epochemachender Theorie über Phraſierung und ſo weiter befaßt, auch alle ſeine Ausgaben beim Unterrichte meines Schülers benützt, die meiſten der Riemannſchen theoretiſchen Schriften ſtudiert und mit Reger Vater und Sohn viel darüber geſprochen und debattiert. Beſonders lebhaft ging es ſtets her bei dem damals aktuellen, ſpäter aber von Riemann ſtark modifizierten Kapitel „Auftaktigkeit der Motive", bei dem mein Schüler anfänglich und

besonders zu der Zeit, als er sein Opus 1 schrieb, ganz auf Seite des großen Theoretikers stand.

Zu Herrn Riemann hatte ich also das denkbar größte Vertrauen, und so schlug ich meinem Schüler vor, sein erstes Werk dem großen Musiktheoretiker zur Beurteilung zu übersenden, wobei ich natürlich freudige Einwilligung fand. Am 8. November 1888 sandten wir das Werk an Herrn Riemann ab, und am 28. November traf es wieder in Weiden ein, zu unserem freudigen Erstaunen mit einem dicken Paket musiktheoretischer Schriften. Herr Riemann schrieb dazu einen Brief, der uns einesteils aus allen Himmeln riß, andernteils aber auch wieder sehr ermutigte. — Der wichtige Brief lautet:

Hamburg, den 26. November 1888.

Sehr geehrter Herr!

Offen gestanden, flößte mir Ihre Sendung zuerst einiges Entsetzen ein, und zwar nicht zum kleinsten Teil deswegen, weil Ihr Schüler Max Reger nur zu stark von der Motiv- und Phrasierungssucht angekränkelt schien; bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch, daß es mit der Motivsucht noch nicht allzuviel auf sich hat, und daß er die Elemente der Phrasierungslehre begriffen hat. Lassen Sie mich kurz sein: ich denke, der junge Mann hat Talent, vorläufig aber kann und weiß er aber noch nicht allzuviel. Ich will ihn keineswegs entmutigen, aber das muß ich doch sagen: auf dem betretenen Wege wird er nicht so bald weiter kommen. Daß das gesandte Werk keine Ouvertüre ist, wissen Sie ja, es ist aber auch kein Kammermusikwerk, und zwar einfach darum, weil die einzelnen Instrumente noch gar nicht wissen, was sie zu tun haben. Welch klägliche Rolle spielt zum Beispiel die erste Violine. Die Kontrapunkte sind zum Teil recht ordentlich, freilich macht einer den andern tot! Gestatten Sie mir daher, für Reger den vierten Band der Kompositionslehre von Marx beizulegen, sowie meinen Kontrapunkt. Dazu aber muß ich den guten Rat fügen, daß Herr Reger zuerst und vor allem sich in der Melodieentwicklung übt. Möge er Lieder, Konzertstücke, Quartettsätze, besonders Adagios (ohne Variationen) schreiben, um etwas länger denken zu lernen als Motive von vier Takten. Bayreuth ist Gift für ihn. Lassen Sie ihn Bach und Beethoven studieren, bis er imstande ist, einen vernünftigen, getragenen Satz zu schreiben. Und was die Phrasierung anbetrifft, so soll er sich nicht so sehr ins Detail verlieren. Die Phrasierungslehre steckt noch in den Anfängen, hat aber bereits jetzt ein ganz anderes Aussehen als das, welcher Herr Reger von ihr kennt. Satzbau — das ist die Quintessenz der Phrasierungslehre. Warten Sie noch acht Wochen, so wird mein Katechismus der Kompositionslehre heraus sein, welcher den jetzigen Stand der Lehre klar legt. Meine erste Arbeit über Phrasierung steckt noch im Taktmotiv fest; vor zwei Jahren erst lernte ich den schweren Takt kennen; jetzt endlich begreife ich den Satzbau und habe den Phrasenbogen nicht mehr nötig.

Grüßen Sie Ihren Schüler, geben Sie ihm die Bücher und wachen Sie über ihm, nicht allzu auftaktig zu denken und lieber Melodien statt Motive zu erfinden.

Mit Hochachtung ergebenst
Dr. Riemann.

Das war nun eine gar kräftige Dusche auf meine nicht wenig hochgespannten Erwartungen. Damit konnten wir vor dem gestrengen Herrn Vater, den wir mit einem eventuell günstigen Urteil Riemanns überraschen wollten, nicht sonderlich viel Staat machen; doch entdeckten wir nun unumwunden unser Komplott und zeigten ihm und seiner Gattin das Werk, das die Ahnungslosen natürlich nicht wenig erfreute.

Meinen Schüler kümmerte indes der in dem Briefe ausgesprochene Tadel anscheinend nicht sehr viel. Er war vor allem hochentzückt über die Bücher und ging unverweilt daran, deren Inhalt gründlich sich zu eigen zu machen. Nun waren auf unsern Spaziergängen die Kapitel Formenlehre, Instrumentation und Kontrapunkt die Hauptgesprächsthemen, und in kürzester Frist wußte der junge Reger in seiner ungeheuren Lern- und Wißbegierde eingehendst Bescheid nicht nur über Umfang und Notierungsweise jedes einzelnen Orchesterinstrumentes, sondern auch darüber, wo Blasinstrumente die beste und ungünstigste Tonlage haben und so weiter. Nicht lange, und er griff wieder zur Feder, und es entstand zunächst eine Reihe von Liedern, in denen er offenbar dartun wollte, daß er nicht nur Motive, sondern auch Melodien erfinden und eine dem Text gemäße Begleitung schaffen könne.

## EHRUNGEN

Wilhelm Furtwängler wurde mit der Ehrenmitgliedschaft und dem großen Ehrenzeichen der Deutschen Akademie ausgezeichnet.

Im Zusammenhang mit der Neuregelung der Verleihung der Zelter-Plakette teilt die Reichsmusikkammer mit, daß auch eine künstlerische Neugestaltung der Plakette selbst in Aussicht genommen ist. Die einzelnen Chorvereinigungen, denen die Auszeichnung inzwischen zuerkannt wurde, haben daher mit dem Verleihungsbescheid zunächst die Mitteilung erhalten, daß die Plakette selbst erst zu einem späteren Zeitpunkt folgen wird.

Die Reichsmusikkammer in Berlin beging am Mittwoch in einer schlichten Feier den 70. Geburtstag ihres ehrenamtlichen Mitarbeiters Wilhelm Donath, dem in Anerkennung seiner seit Bestehen der Kammer geleisteten Arbeit eine Führerbüste im Namen des Präsidenten und der Mitarbeiter überreicht wurde.

Der hochgeschätzte Komponist und Schüler Anton Bruckners, Prof. Dr. Friedrich Klose, wurde im Rahmen des soeben in Mannheim stattgehabten Brucknerfestes zum Ehrenpräsidenten des Badischen Bruckner-Bundes ernannt.

Zur Feier des 260jährigen Bestehens der Hamburger Staatsoper fand im festlich geschmückten Foyer des feiernden Hauses ein Empfang mit musikalischen Darbietungen statt, an der Reichsminister Dr. Goebbels mit den führenden Persönlichkeiten des deutschen Theaterlebens teilnahm. Reichsminister Dr. Goebbels überreichte dem verdienten derzeitigen Leiter der Staatsoper, Generalintendant Heinrich K. Strohm sein silbergerahmtes Bild mit persönlicher Widmung; Gauleiter und Reichsstatthalter Kaufmann verlieh ihm „als Zeichen des Dankes und der Anerkennung für seine um Hamburg erworbenen Verdienste" die Hamburgische Ehrenmedaille in Bronze.

Im Rahmen der Siebenjahrfeier des Stuttgarter NS-Deutschen Männerchores wurde der Schöpfer des nationalsozialistischen Liedgutes Hans Ganßer zum Ehrenchormeister ernannt.

## PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Auf dem im Rahmen der Kulturwoche des Gaues Düsseldorf durchgeführten „Klingenden Tag" in Mettmann, der Kreisstadt von Niederberg, verkündete Prof. Dr. Paul Graener die Stiftung eines Preises in Höhe von Rm. 300.— für ein Hausmusikwerk, das im nächsten Jahre in Mettmann seine Ur-Aufführung erleben soll.

Im Rahmen der ersten Musikwoche des Gaues Magdeburg-Anhalt in Dessau wurde in einem vom Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe geleiteten Festkonzert das Ergebnis des Dessauer Musikwettbewerbes bekanntgegeben. Unter den eingesandten 230 Werken wurden Blasmusiken von Hermann Ambrosius und Hellmuth Gropp und ein Streichtrio von Otto Wartisch preisgekrönt. Den Preis für ein Gaumarschlied erhielt Gustav Ille für sein Lied „Bauen wir neu die Heimat".

Wie uns berichtet wird, hat die Firma J. C. Neupert, Bamberg — Nürnberg, die auf der Internationalen Handwerksausstellung, Berlin 1938, ein großes Konzert-Cembalo ausstellte, für hervorragende Leistungen die Medaille dieser Ausstellung erhalten.

## VERLAGSNACHRICHTEN

Der Volksliedforscher Gustav Jungbauer hat mit der Herausgabe eines Quellenwerkes „Volkslieder der Sudetendeutschen" begonnen, das mehr als 3000 auf sudetendeutschem Boden gesammelte Lieder aller Volksschichten umfassen wird. Das Werk soll in Lieferungen erscheinen und bis Ende 1940 abgeschlossen sein.

Eine Neuausgabe der Lieder von Franz Schubert (in Auswahl) bereitet der Verlag Litolff in Braunschweig vor. Herausgeberin ist die sowohl als Sängerin wie als Vortragskünstlerin bekannte Frau Kammersängerin Lula Myß-Gmeiner, Professor der Staatl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Der erste Band ist bereits fertiggestellt. In Vorbereitung sind noch ein zweiter und dritter, kleinerer Band, der den Titel „Franz Schubert — Das kleine Lied" tragen und eine Zusammenfassung der kleinen Liedformen des Meisters bieten wird.

Dr. Wilhelm Friedrich-Breslau hat ein Konzert für Violinen von G. Ph. Telemann und eine Sonate für 3 Violinen von J. J. Fux entdeckt. Beide Werke, die sich für Gemeinschaftsmusik sehr gut eignen, werden demnächst im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erscheinen.

Eine neuer Klavierauszug zu Glucks „Orpheus und Eurydice" erscheint in nächster Zeit im Verlage Litolff in Braunschweig. Der Herausgeber, Prof. Dr. Franz Rühlmann, dessen gleichfalls dort verlegter „Freischütz"-Auszug weitgehende Verbreitung erfuhr, hat der Neuausgabe die italienische Partitur zu Grunde gelegt. Die Revision erstreckt sich, wie das umfassende Vorwort mitteilt, auf grundlegende Durchsicht des musikalischen und textlichen Teiles und bringt neben dem italie-

nischen und deutschen Text umfangreiche szenische Bemerkungen.

Im Verlag Ludwig Voggenreiter-Potsdam erscheint von Hermann Simon eine kleine Kantate „Aus dem Lied der Getreuen“ nach dem staatspreisgekrönten Gedichtband ungenannter österreichischer Hitler-Jugend.

Die Veröffentlichung der ersten kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Carl Maria von Weber, herausgegeben vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung in Berlin und der Deutschen Akademie in München, ist vom Verlag Litolff in Braunschweig übernommen worden. Als neuer Band, eingeleitet und revidiert von Ludwig K. Mayer, wird zunächst die Musik zu „Preziosa“ erscheinen.

Die dem heutigen Heft beiliegenden 5 Verlagsprospekte wollen unseren Lesern bei der Wahl ihrer Weihnachtsgeschenke behilflich sein: Sei es nun, daß ein anspruchsvolleres Werk gesucht wird oder lediglich eine kleine Gabe, die nicht minder Freude bereiten will. Die Flügel- und Pianofortefabrik August Förster-Löbau i. Sa. weist auf ihre Kleinflügel hin. Der Musikverlag Breitkopf & Härtel, Leipzig hat eine Besonderheit für die Hausmusik, das nachgelassene Trio in A-dur von Johannes Brahms. Auch der Verlag Moeck-Celle wendet sich an den Freund der Kammermusik, den er zur Subskription seiner einschlägigen Literatur einlädt. Der längst als der Vermittler bester deutscher Literatur bekannte Insel-Verlag, Leipzig, bietet eine Übersicht über seine neuen Geschenkbücher. Und schließlich möchten wir die Musikfreunde noch auf unseren eigenen Verlagskatalog hinweisen, der neben der Ankündigung unserer diesjährigen Neuerscheinungen einen Überblick über unsere gesamte bisherige Verlagsarbeit bietet.

## ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Helmut Doster: Das Musikschaffen der Sudetendeutschen („NS-Kurier“, Stuttgart, 9. Okt.).

K. H. Ruppel: Verdi („Kölnische Zeitung“, 9. Okt.).

Dr. Heinz Pflaume: Verdi und die Politik („Stuttgarter Neues Tagblatt“, 9. Okt.).

Dr. Eberhard Preußner: Verdi und sein Werk (Germania“, 2. Okt.).

Oskar von Pander: Aus der Werkstatt eines deutschen Meisters. Hans Pfitzner in seinem Heim (Münchner Neueste Nachrichten, 13. Nov.).

Friedrich Baser: Im Lande der Hausmusik. Ein halb Jahrtausend Hausmusikpflege am Oberrhein („Der Führer“, Karlsruhe i. B. 13. Nov.).

In keinem Lande wurde wohl seit je so eifrig Hausmusik gepflegt, wie in den gesegneten Oberrheingebieten vom Thur- und Aargau bis zum Rheingau hinab. In der Gelehrtenfamilie Platter zu Basel wurde durchs ganze Jahrhundert vor dem 30jährigen Kriege volkstümliche und edle Hausmusik begeistert gepflegt. Der Vater Thomas Platter, der berühmte Humanist, hatte als armer Ziegenjunge im Wallis die Hirtenflöte und wohl auch gelegentlich das Alphorn neben der Schalmei geblasen und sammelte in seinem Basler gastfreien Heim, wie später auch sein Sohn Felix, der vielgepriesene Arzt, alle nur denkbaren Instrumente, deren Spiel ihre Freizeit köstlich machte. Basel bewahrte sich durch alle folgenden Jahrhunderte das Erbgut häuslichen Musizierens, wie z. B. in der Familie Riggenbach u. a. Gleiches gilt von Zürich, Bern und St. Gallen hinab bis Mainz, Frankfurt und Offenbach. Für seine Mannheimer Hausmusikfreunde schrieb Mozart 1777/78 seine köstlichsten Klavier- und Violin-Sonaten, der junge Carl Maria von Weber ebenso 1810 für seine Heidelberg-Darmstadt-Mannheimer Hausmusikpartner Cellosoli, Violinsonaten, Gitarrelieder u. a.



In seiner Freiburger „Villa Cremona“ wußte Oscar Mez beim Spiel alter Cremoneser Geigen sein Herz jung zu erhalten. Schon den Achtjährigen unterrichtete Konzertmeister Pleiner, ein Schüler Moliques; mit dem Töchterlein des Mathematikers Oettinger spielte er Mozart-Sonaten. Auch im Heim seines Gymasiumsdirektors, des Großvaters Wilhelm Furtwänglers, wurde ausgiebig musiziert. Nun war Rudolf Herfurth sein Lehrer, der zweite Kapellmeister und erste Konzertmeister der Freiburger Oper, später auch der Bratschist seines Quartetts, Karl Hofner. Denn Herfurth war nach Interlaken berufen worden, wo er die Kurkapelle zu beachtlichen Leistungen emporführte. Hier lernte der junge Houston Stewart Chamberlain erstmals Richard Wagners Werke kennen, die seinem ganzen Leben Richtung und Ziel gaben.

In Neuenburg nahm Mez die Gelegenheit wahr, unter seinem Lehrer Kurz im Orchester mitzuspielen. Auf seiner in Mannheim erworbenen Geige von Nicolai Amati musizierte er im Hause Kestner, Nachkommen der Lotte, die Goethe in „Werthers Leiden“ verewigte.

In Frankfurt a. M. genoß Mez noch den Unterricht Hugo Heermanns, mit dem er bei Clara Schumann zugegen war, als Brahms aus Wien eintraf und die Urschrift seines Violinkonzertes vorlegte, aus der es Konzertmeister Franck am Flügel vom Blatt spielte. In Frankfurt konnte Mez nach Herzenslust häusliche Kammermusik treiben, mit seinem Freunde Fritz Bassermann, der noch lange in der Goethestadt als Geigenprofessor wirkte, mit

dem Theaterarzt Dr. Fester oder dem „Stiftquartett“, alten Herren, die in jahrzehntelangem Spiel treu zusammenhielten, bis Tod und Weltkrieg sie trennte. Aber sie durften noch ein einzigartiges Jubiläum feiern: ihren tausendsten Quartettabend!

Über Wien und Berlin, wo ergiebig weitermusiziert werden konnte, kehrte Oscar Mez nach Freiburg heim, wo er unter dem Lisztschüler Hermann Dimmler im „Philharmonischen Verein“ mitsang, die Hausmusikabende der „Zimmermannsgesellschaft“ leitete, auch mit Danner, dem Chordirigenten und -Komponisten Isenmann und seinem cellospielenden Bruder Julius Mez zum Streichquartett zusammentrat. Seit 1898 musizierte er mit seinen drei ältesten Söhnen im Familienquartett, deren man auch sonst am Oberrhein überraschend viele feststellen kann. Echte Cremoneser Geigen standen hierzu in der in italienischem Renaissancestil erbauten „Villa Cremona“ zur Verfügung. Mez erzählt in seinen Erinnerungen „Alte Geigen — Junge Herzen“, die sein Sohn Prof. Dr. John Richard Mez 1938 herausgab, vom „Musikzimmer, in dem zur Rechten die italienischen Geigen ruhen, zur Linken die Bibliothek der Geigen- und Kammermusikliteratur, geziert durch die Totenmaske Beethovens, es hat Hunderten von Musikabenden gedient. In seinen vier Wänden haben Künstler und Musikfreunde aus aller Herren Länder geweilt. Und gar oft ist in ihm noch nach mitternächtiger Stunde eines der späteren Streichquartette Beethovens erklungen. Zu den häufigen Gästen und Musikfreunden zählten neben Musikdirektor Hermann Dimmler und Domorganist Karl Hofner der Violoncellist des Städtischen Orchesters Franz Ackermann, der begabte Sänger, Pianist und Rezitator Ludwig Dingeldey, Konzertmeister Vogel, der Bratschist Heinrich Fischer, Herr Konzertmeister Rudolf Weber, der langjährige Dirigent des Städtischen Orchesters, Kapellmeister Gustav Starke, sowie Herr Bürgermeister Dr. Karl Hofner ferner der Opernsänger August von Manoff und dessen Gattin, eine vorzügliche Pianistin und viele andere mehr.“

Aus ihrem Freiburger Heim brachte Henriette von Feuerbach ihre Musizierfreunde mit nach Heidelberg. Bei Alexander von Dusch spielte sie bei Beethoven-Trios und Mozart-Sonaten mit, im eigenen Heim mit Baden-Badener Gästen: Johannes Brahms, Clara Schumann, Aglaja Orgeni (von Jörger) u. a.

In ihrer Mannheimer Villa empfingen die Geschwister Reis (jetzt Theater-Museum) jahrzehntelang Tonkünstler und Komponisten, u. a. Hugo Wolf, zu stimmungsvollen Hausmusikabenden. Und ähnliches findet man ringsum am Oberrhein, von Bregenz bis Straßburg, Winterthur bis Darmstadt, Konstanz bis Pforzheim und Wertheim, von Donaueschingen bis Kolmar und Mühlhausen.



Aufnahme Germin

Hans F. Schaub

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG



105. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN/DEZEMBER 1938 HEFT 12

# Wirken und Werken Hans Ferdinand Schaubs.

## Suite in acht Sätzen über das Porträt eines deutſchen Komponiſten.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

„Rudi Stephan zeigte deutlicher denn einer, daß in ſeinen Werken jenes Prinzip zum Ausdruck ſtrebte, das endlich wieder das Sekundäre: den Zuſammenklang, hinter das Erſtgeborene: den beſtimmenden thematiſchen Gedanken, zurückſtellt."

Hans F. Schaub in ſeinen „Muſikaliſchen Streifzügen" in der „Muſikwelt" (November 1922).

### Introduktion.

Jedesmal, wenn ich die gaſtfreundliche Wohnung des Komponiſten verlaſſe, fällt mein Blick auf ein kleines, goldgerahmtes Aquarell. Im Stile einer, noch dem Barock verhafteten, farbigen Tuſchmanier gehalten, zeigt es einen ſtaffageverzierten Aufblick in das idylliſche Maintal mit dem Würzburgiſchen Stadtkern in der Mitte. Ich wußte bisher nicht, daß es aus dem Nachlaß der mütterlichen Linie Hans F. Schaubs ſtammte: jener Malerfamilie Preſtel, die mit dem Oberſchwaben Johann Teophilus Gottlieb im Jahre 1783 nach Frankfurt a. M. kam, um hier eine bedeutende Kunſthandlung zu begründen. Das Aquarell des bedeutenden Oberſchwaben, deſſen Firmenſchild ſpäter die Etikette eines Hofmalers der Königin von England zieren ſollte, mag in die Hände des Sohnes, des „Bürgers und Farbenfabrikanten" Engelbert Preſtel übergegangen ſein, der das Geſchäft ſeines kupferſtechenden, im ſonnigen Italien geſchulten Vaters auf einer behaglichen Lebensgrundlage pietätvoll fortführte. Denn der künſtleriſche Ruf des bei Kempten im Allgäuiſchen geborenen, aus einer Tiroler Malerſchule hervorgegangenen Johann Teophilus Gottlieb hatte für achtunggebietende, einträgliche Reſonanz geſorgt; in Augsburg und Nürnberg ſchon hatte der Ahne ſich einen Namen zu verſchaffen gewußt, in Zürich hatte er Lavaters „Phyſiognomiſche Fragmente" illuſtriert, ehe er zu Frankfurt a. M. jene Preſtelſche Kunſthandlung gründete, die heute noch — wenn auch in anderen Beſitz übergegangen — als eine der bedeutendſten dieſer mainiſchen Stadt beſteht. Kenner werden jene Preſtelſchen handgezeichneten „Kunſtkabinette" zu ſchätzen wiſſen, die in den modernen lexikaliſchen Ecken auch heute noch wegen ihres geheimnisvollen Reproduktionsverfahrens gebührende Erwähnung finden.

Mit Abſicht verfolgen wir die mütterliche Linie des Komponiſten an erſter Stelle, weil ſie für die „mütterlich-muſiſche" Haltung Hans F. Schaubs am aufſchlußreichſten iſt. Denn die künſtleriſchen Neigungen dieſer Linie wurden verſtärkt, als ſie mit ihrer weiblichen Erbmaſſe in die Sprenkelſche Linie einſchwenkte: Schaubs Großvater war bereits ein geachteter Frankfurter Chordirigent, als er in jungen Jahren, etwa dreißigjährig, unter Hinterlaſſung von zehn Kindern ſtarb. Die Mutter ſelbſt war als geborene Sprenkel eine ausgezeichnete, geſchätzte, virtuos veranlagte Pianiſtin, die einem Liſzt mit Erfolg vorgeſpielt hatte.

Zu dem künſtleriſchen „Dux" der mütterlich Preſtel-Sprenkelſchen Linie geſellt ſich der mehr ehrbare „Comes" der väterlich Schaubſchen. Jedenfalls, der Vater war ehrbarer Frankfurter Kaufmann, und der oberheſſiſche Großvater ein rechtſchaffener Schreinermeiſter. Dann ſchwenkt dieſe Linie in den Odenwald ab: der Unterleutnant Balthaſar Schaub gehörte dem Fürſtlich-Erbachſchen Kontingent der deutſchen „Reichsarmee" an. Höfiſche Ausblicke in ferne Zeiten eröffnen ſich hier . . .

Es iſt eine rechte Stammes-Wetterecke, jene Frankfurter: oberheſſiſches, badiſches, unterfränkiſches Blut ſtößt auch im Falle des Komponiſten aufeinander, wobei, durch die mütterliche Nebenlinie, bei dieſem dann noch der oberſchwäbiſche Einſchlag kommt. Manch hoheitsvoller, ſprühender Geiſt kam aus dieſem reichsherrlichen Winkel . . .

### Ouvertüre.

Am 22. September 1880 erblickte Hans Ferdinand Schaub zu Frankfurt a. M. das Licht der Welt. Überſpringen wir ſeine Kindheit, ſeine Schulzeit, ſo finden wir, ab 1897, den muſikaliſch Hochbegabten als Siebzehnjährigen am Hoch'ſchen Konſervatorium ſeiner Heimatſtadt wieder, wo er u. a. ein gelehriger Schüler Prof. Iwan Knorrs geworden war, dem er vieles verdankt. Eine kurze, rheiniſch fröhliche Interimszeit als Binger Chordirigent vertauſchte der junge Dachs mit dem harten Brot der Breslauer Jahre; Muſiktheorielehrer, im Nebenfach Klavier und Orgel, war er hier. Ab 1902 ging er dann nach Berlin, zu einem achtſemeſtrigen Studium an der Königlichen Akademie der Künſte, wo er in die Meiſterſchule für muſikaliſche Kompoſition bei Engelbert Humperdinck eintritt. Das Vertrauen des großen Lehrers in die handwerklichen Fähigkeiten des Aufſtrebenden iſt ſo groß, daß er ihm ſeine vier Kinder zur muſikaliſchen Unterweiſung anvertraut.

### Intermezzo.

Große, beſtimmende künſtleriſche Eindrücke ſtürmen auf den in der Mitte der Zwanziger Stehenden ein: die Bekanntſchaft mit Richard Strauß wird zu einem nachhaltigen muſikaliſchen Oſtinato. Bald erfolgt die Zeit von Schaubs kulturpolitiſcher und künſtleriſcher Anerkennung. Als Schlußſtrich dieſer Zeit ſetzt Max v. Schillings im Konzertwinter 1914/15 die „Drei Intermezzi für kleines Orcheſter" zur Uraufführung auf das Programm ſeiner Stuttgarter Abonnementskonzerte, weil — wie dieſer dem ſich durchſetzenden Komponiſten empfehlend ſchreibt — „dieſe in Empfindung und Ausführung große Vorzüge aufweiſen, ebenſo wie die im Entſtehen begriffene Opernpartitur". Und Richard Strauß äußert ſich, zwei Monate vor Kriegsausbruch, über Hans F. Schaub: er ſei „ein Muſiker von großen Fähigkeiten und ausgezeichneten Kenntniſſen, zudem mir als Mann von ernſter künſtleriſcher Geſinnung bekannt", — um ſpäter, 1915, aus Dresden fortzufahren: „Ihre Lieder haben mir ſehr gut gefallen! Nur ſo weiter!"

### Fuga.

Da wir die Werke des Komponiſten am Schluß geſondert behandeln werden, können wir uns hier auf die Darlegung ſeiner kulturpolitiſchen Tätigkeit beſchränken, die Schaub, als er in den Jahren 1906—15 den verantwortlichen Schriftleiterpoſten an der „Deutſchen Muſikerzeitung" annimmt, auf orcheſtererzieheriſchem und muſikpädagogiſchem Gebiet in den Mittelpunkt berufsſtändiſcher Auseinanderſetzungen ſtellte. Denn ſchon in ſeinen erſten Berliner Jahren lernte er in Anna Morſch jene verdienſtvolle, vornehme Muſikpädagogin kennen, die als Schriftleiterin der „Muſikpädagogiſchen Blätter" von 1899 bis 1916 den Kampf um eine muſikerzieheriſche Reform beſtimmend vorantrieb und dafür ihr ganzes Vermögen opferte.

Es hatten damit für Schaub jene ſtreitbaren Berliner Jahre eingeſetzt, wo eine Entſchließung die andere jagte, wo Tagungen und Kongreſſe im Dienſte neuer muſikſtändiſcher Ideale ſich ablöſten. Die von ihm redigierte „Deutſche Muſikerzeitung" war das Organ des damaligen „Allgemeinen Deutſchen Muſikerverbandes", deſſen Präſidium Schaub ebenfalls angehörte (eine berufsſtändiſche Organiſation übrigens, die nicht mit dem durch die Revolutionspſychoſe 1919 entſtandenen, freigewerkſchaftlichen „Deutſchen Muſikerverband" (Demuv) zu verwechſeln iſt). Hier galt es den Kampf gegen das Pfuſchertum, wie es ſich in den

Stadtpfeifereien usw. breitmachte; hier focht man für eine gerechte Tätigkeit des kulturell hochstehenden deutschen Orchestermusikers, für eine Steigerung der oft unwürdigen materiellen Entlohnung, eine Besserung der Verträge, eine Säuberung des sehr anfechtbaren Nachwuchswesens. Die musikalischen Kerntruppen des Verbandes waren die damaligen deutschen Hof- und Städteorchester. Demonstrativer Ausdruck dieser orchestermusikalischen Bestrebungen wurde das 1913 mit beträchtlichen materiellen Opfern in Berlin durchgeführte siebentägige „Deutsche Musikfest"; es gab den Mitgliedern sämtlicher deutscher Kulturorchester, in Tonkörpern von 200—220 Musikern zusammengeschlossen und gauweise geordnet, Gelegenheit, ihr hohes Können zu beweisen. Zusammen mit dem preußischen Kammermusiker Cords, dem darmstädtischen Kollegen Dietrich war Schaub der eigentliche Urheber und Organisator dieser gewiß einzigartigen Demonstration.

Der Kampf gegen Pfuschertum und Verproletarisierung des deutschen Berufsmusikers fand für Schaub auch auf musikpädagogischem Gebiet eine weitere wirksame Einsatzmöglichkeit. 1911 hielt er zwei bedeutsame Vorträge auf dem 1. Kongreß des „Deutschen Musikpädagogischen Verbandes" im Berliner Reichstag. Anknüpfend an die traditionellen Bestrebungen, mit denen schon seit 1864 ein Brendel in einer Schrift auf die berufsständischen Schäden der deutschen Musiklehrerschaft und Tonkünstler hingewiesen hatte, setzte man sich für die allgemeine Durchführung einer staatlichen Prüfung, für die Beseitigung sozialer Mißstände und — darüber hinaus — als einzige ständische Qualitätsorganisation auch für eine ausreichende Allgemeinbildung der deutschen Musiklehrerschaft mit Nachdruck ein. Auf den Delegiertenversammlungen dieses Kongresses wurde auch, in Zusammenarbeit mit Karl Storck, die Idee einer „Musikerkammer" offen ventiliert. Das Furioso einer Schaubschen Kongreßrede war so nachhaltig, daß ein damaliges Berliner Konservatorium „schwerer Mißstände halber geschlossen" wurde — wie es in dem betreffenden Erlaß heißt. 1913 wurde dieser Musikpädagogische Kongreß an gleicher Stätte noch einmal in erweitertem, internationalem Rahmen durchgeführt. 1914 entwarf das Preußische Kultusministerium Pläne, 1915 wurde eine Denkschrift zur Regelung des Musikunterrichtswesens ausgearbeitet, die, nach dem Kriege, das Kestenbergsche Musiksystem sich vergebens nutzbar zu machen suchte. Zu groß war die Zersplitterung und Verproletarisierung des musikpädagogischen Standes geworden. Aber unentwegt, noch in den Jahren 1921—22, setzte Hans F. Schaub sich in den „Musikpädagogischen Blättern" mit diesen Dingen, darüber hinaus mit dem drohenden Aufkommen der Schundmusik und dem niedrigen Pfuschertum in den Inflationsjahren auseinander. Es war eine offene, kulturbewußte Aufdeckung des menschlichen und materiellen Fiaskos eines „freiheitlich" gesonnenen „Revolutions"-Fanales.

### Grave.

Die deutschbewußte Haltung des Frankfurters, der oft den breiten Notenkiel mit der polemisch spitzen Schriftstellerfeder vertauschen mußte, wurde während seiner Hamburger Zeit nur noch versteift. Ab 1916 folgte er einem Ruf als verantwortlicher Musikschriftleiter an den dortigen „Hamburgischen Correspondenten", um gleichzeitig an der ersten musikalischen Unterrichtsstätte dieser Stadt, am Voigtschen Konservatorium, als Theorielehrer zu fungieren. Seine schätzenswerten, einmaligen Eigenschaften als Kompositionslehrer werden in diesem Heft an anderer Stelle umrissen. Jedenfalls gingen durch seine Schule die anspruchsvollen musikausübenden Kräfte der Hansestadt — wir nennen an dieser Stelle nur Namen wie die Pianisten Erich Kraut, Otto Stöterau und den Komponisten Alex Grimpe —; und auch in Deutschland sitzt mancher bekannte Name, der die ausgezeichneten musikpädagogischen Fähigkeiten des Lehrers Schaub loben wird (hier führen wir an: den Leipziger Spielleiter Wolfram Humperdinck, den jetzigen Mainzer Intendanten Hans Teßmer, den von der „Deutschen Musikbühne" her bekannten Dirigenten Dr. Hans Hörner — lediglich, um die wirksame Weite der Schaubschen musiktheoretischen Lehrtätigkeit weniger zu erschöpfen als zu charakterisieren). Richard Strauß konnte mit ruhigem Gewissen seine Empfehlung aufrecht erhalten, die er 1914 aussprach: Schaub sei ein Musiker, „der jeder Stellung als Lehrer der Theorie und Komposition an einem großen Konservatorium gerecht werden könnte". Wo finden wir heute noch Kräfte wie den auch jetzt noch als „wissenschaftlichen Hilfslehrer" in Hamburgs höheren Schuldiensten stehenden Hans F. Schaub?

Wir berühren mit dieser Tatsache ein Kapitel, das wir wegen seiner betrüblichen Mollstimmung nur kurz abtun wollen. Denn als Schaub 1929 in Hamburgische Schuldienste übertrat, handelte er als Familienvater dreier noch nicht erwachsener Töchter: der rapide wirtschaftliche Rückgang der privaten musikalischen Unterrichtsstätten im Reich, der auch Hamburg in diesen Jahren nach der Scheinkonjunktur überfiel, die letzten Endes auf lange Sicht „männermordende", die Schaubsche Schöpferkraft nie restlos ausschöpfende musikkritische Tätigkeit mochten den Komponisten gezwungen haben, sich nach einer wirtschaftlich gesicherteren Stellung umzusehen, die er damals in Hamburgischen Schuldiensten zu finden hoffte. Doch Sehnsucht und Erfüllung bilden oft harmoniefremde Töne . . .

### Allemande.

Die öffentliche musikkritische Tätigkeit in Hamburg gab Hans F. Schaub Gelegenheit, seine aufrechte Haltung weiter zu beweisen. Zu einer Zeit, als die Bruckner-Pflege in anderen deutschen Städten schon zu einer Modeerscheinung auszuarten schien, setzte er sich mit wenigen anderen in dem erzkonservativen Hamburg mit Nachdruck für den kühnen romantischen Sinfoniker ein. Seine tiefschürfenden Untersuchungen des Brucknerschen Formschaffens — etwa der Hinweis auf die bei dem St. Florianer so grandios erweiterten „Überleitungsgruppen" der klassischen Sinfonie-Form — haben auch heute noch volle Geltung. Andererseits galt Schaubs kritischer Kampf den musikalischen Zersetzungserscheinungen der Nachkriegsjahre, wie sie sich besonders 1924 auf dem Frankfurter Tonkünstlerfest ausprägten. Hier ein paar Sentenzen der Schaubschen Kritikerklinge: „Kunst auf kultischer Grundlage, nach innen gerichtet, und an das Höchste im Menschen appellierend — was soll sie denen, die „Gesellschaftskunst" propagieren und den Stil Alfred Kerrs oder Morgensterns demjenigen der „Iphigenie" vorziehen?" (Bei der Besprechung des Keußlerschen Oratoriums 1924). — „Das gediegene Bürgertum fehlt, es hat sich mit der Propagierung der neuesten Richtung nicht befreunden können und überläßt seine Plätze der dünnen und anders eingestellten Schicht, die mit Hrn. Paul Bekker, dem Musikgewaltigen der „Frankfurter Zeitung", durch dick und dünn geht . . ." (1924). „Ich denke mir im Stillen: ‚Wenn Hermann Scherchen absolut von England zum Dirigieren aufgefordert werden möchte, brauchte er seinen Werberuf doch nicht ausgerechnet zu derselben Stunde loszulassen, wo im Opernhaus zu Frankfurt die Generalprobe von Gerhard v. Keußlers „Zebaoth" stattfindet'." (1924). — „Eine neue Zeit brach an, ein neuer Stil bahnte sich Weg, aber die Zeit ist schrecklich und dieser Stil ist seelenlos" (1925, anläßlich der Hamburger Erstaufführung von Hindemiths „Santa Susanna"). — „Was soll uns der ganze Zivilisationskehricht, die geile, Szenen von vollendeter Schamlosigkeit umspielende Jazzmusik?" (1927, anläßlich der Hamburger Erstaufführung des „Jonny spielt auf"). — Und noch 1932, kurz vor dem wirtschaftlichen Eingehen des „Hamburgischen Correspondenten", schreibt Schaub über die Aufführung des Weillschen „Mahagonny": „Nur schärfste Ablehnung ist hier am Platze. Dem textlichen Machwerk Bert Brechts sowie der „musikalischen" Ausdeutung des Kurt Weill hieße es zuviel Ehre antun, wollte man sich mit diesem üblen Getön ernsthaft auseinandersetzen."

### Ostinato.

Der — wie wir sahen — an wechselvollen äußeren Umständen und Schicksalschlägen reiche Weg Hans F. Schaubs zum Komponisten ist Kennzeichen einer Entwicklungslinie, deren Einschnitte mehr und mehr zum schöpferischen Niederschlag dessen wurden, was wir mit seinen Äußerungen über Rudi Stephan unserer Würdigung voranstellten: es brach das Erstgeborene, der bestimmende thematische Gedanke, den Stab über das Sekundäre, den Zusammenklang.

Das mag verwunderlich erscheinen bei einem Menschen, dem der „mütterliche" Erbklang zur Dominante einer künstlerischen Entwicklung wurde in einer Zeit, die, im Zeichen der von Wagner bestimmten musikalischen Neuromantik, aus den bis ins letzte verfeinerten Spannungen der Harmonie lebte. Nimmt man sich den ersten schwärmerischen Kompositionsversuch des Fünfzehnjährigen, ein „Andante religioso" für Violoncello und Klavier (mit dem gleich im ersten Takt so süß gespannten großen Septakkord auf der siebten Stufe) zum Ausgangspunkt seiner kompositorischen Entwicklung, und hält man dagegen die „legitime" Kontrapunktik des Reifewerkes eines über Fünfzigjährigen, Schaubs „Passacaglia und Quadrupelfuge für großes

Orchester", so weiß man, daß hier eine Entwicklung durchlaufen ist, die mit dem „harmonischen" Kontrapunkt der Humperdinckschule nichts mehr gemein hat; sie ließ ihn lediglich zu dem werden, was in den „Drei Intermezzi für kleines Orchester" 1914, was in der „Nußknacker-Suite" 1918 fertig vor ihm liegt: eine vollkommene handwerkliche Reife und jenes sichere Formgefühl, das an den Elementen der Klassik geschult war.

Schaubs eigentliches Schaffenselement entzündete sich erst an dem persönlichen Studium Bachs und der alten Meister. Wohl entdeckte der Komponist, in seinen geistreichen „Musiktheoretischen Streifzügen", die kühne Verschachtelung „harmoniefreier" Scheinakkorde mit der Haupttonart in klassischen Werken (etwa in der Durchführung des Hauptsatzes der Mozartschen g-moll-Sinfonie), und die harmonischen Spannungen sind dem klangfreudigen Süddeutschen auch nie untreu geworden, doch das Schaffensprinzip hatte sich inzwischen verklärt: aus der Zeugungskraft des einen Themas wuchs das kontrapunktisch vielseitige Formgebäude. Schaub wuchs in dieser Beziehung über den instrumentalen Wirrnisstil der Regerschule hinaus, den er mit scharfem Blick als Ausdruck des, im Hinblick auf Ton- und Farbwirkungen, „Harmonien gegen Harmonien" Kontrapunktierenden erkannte. Da Schaub auf der anderen Seite aber aus seinem Musikantenherzen keine Mördergrube machte und ihm eine intellektuelle, modesüchtige „Horizontal-Askese" vollends fremd blieb — es sei nur an sein schwärmerisches, sprunghaft-sehnsüchtiges Melos erinnert — nimmt er in der zeitgenössischen deutschen Musik eine aufschlußreiche Mittlerstellung ein: noch nie ist mir in den letzten Jahren so stark die Synthese von neuromantisch entzündeten Gefühlsprägungen mit dem hoheitsvollen Geist Bachscher Kontrapunktik bewußt geworden. Und es hat den Anschein, jedenfalls wollen wir es wünschen, daß der Komponist in seinen künftigen Reifewerken dem von ihm aufgesteckten Schaffensprinzip zur letzten weisheitsvollen Ausdeutung verhilft.

Ein kurzer chronologischer Schaffensaufriß der Schaubschen Muse, der gleichzeitig eine bibliographische Zusammenstellung seines bisherigen musikschöpferischen Lebenswerkes verkörpern mag, sei hier als Beleg dieser Ansichten herangezogen. Drei Entwicklungsabschnitte lassen sich dabei deutlich verfolgen. Wir wollen sie kennzeichnen als

A. Jugendwerke vor der Humperdinck-Zeit.
B. Ausbildung der Humperdinckschen Studien zu einem eigenen, durch starke Erlebnisse geformten Persönlichkeitsstil.
C. Werke der Reifezeit.

Dem bereits berührten ersten Kompositionsversuch, dem „Andante religioso" für Violoncello und Klavier mit seinen sehnsüchtigen Harmonien und seiner schwärmerischen, doch nie weichlichen Melodik setzt der noch nicht Achtzehnjährige, der inzwischen die Schule des Frankfurter Konservatoriums durchmacht, in seiner ersten Schaffensperiode einen feurig-schwungvollen „Festmarsch für großes Orchester", Ernst Ludwig von Hessen gewidmet, entgegen; es spricht für den Fernklang jener Zeit, daß — das sei hier als Anekdote eingefügt — der begabte Komponist für den „Orden Philipp des Großmütigen", wie es ihn damals gab, vorgeschlagen wird. Das gibt mächtigen Auftrieb, und als Henry Marteau das „Capriccio für Violine und Klavier" des Zwanzigjährigen aus der Taufe hebt, verführt die jugendliche Unbedenklichkeit den Kunstjünger zu musikalischer Großspurigkeit: Simrock interessiert sich für die Drucklegung dieses Werkes, doch als der junge Schaub eine sehr hohe Honorarforderung stellt, ist der Verleger entsetzt und hält diesem vor Augen, so viel bekomme noch nicht einmal der Herr Prof. Behm (ein damaliger Modekomponist) für seine Werke. „Ich bin auch nicht der Herr Professor Behm!", ruft der Zwanzigjährige stolzgeschwellt aus, nimmt sein Manuskript unter den Arm und will gehen. Doch das Werk wird von dem Verleger gedruckt, als erstes Erzeugnis der Schaubschen Muse. Das frisch empfundene Stück läßt sich auch heute noch durchaus musizieren, wenn es auch, wie die ganzen Werke dieser Epoche, sich von einer konventionellen Harmonik nicht abhebt.

Es folgt jene zweite Periode im Schaffen des Künstlers Schaub, die die Entwicklung der Ausbildung der Humperdinckschen Schule zu einem eigenen, durch starke Erlebnisse geformten Persönlichkeitsstil deutlich zeigt. Kulturpolitischer Kampfesmut, die Anerkennungen von Schillings und Strauß, das Heimführen einer Lebensgefährtin sind die äußeren Einstrah-

lungen in die schöpferische Sphäre des Komponisten. Neben einem Gelegenheitswerk, einem „Violinstück" für seine Schüler Edith und Wolfram Humperdinck, sind es besonders seine „Drei Intermezzi für kleines Orchester" op. 5 (Simrock), die — von Schillings 1914 aus der Taufe gehoben — ihm Resonanz verschaffen (nicht viel später bringt sie Abendroth). Mit Unrecht setzt der Verfasser ihren Wert mit der Bezeichnung „Studien nach Brahms" heute in ein zeitenfernes Aufführungslicht. Die laufende Ansetzung dieser drei liebenswürdigen Stücke in den deutschen Reichssendern umreißt ihre Geeignetheit als kultivierte zeitgenössische Unterhaltungsmusik auf das beste. Gewiß, gleich im Anfangsthema des ersten Intermezzos (G-dur) zeigen sich unverkennbare Anklänge an die Allegretto-Thematik aus Brahms' zweiter Sinfonie. Aber die gelungene dreiteilige Form dieser Intermezzi, die abschließende Fugierung des ersten Themas unter Einbau des zweiten, besinnlichen im ersten Intermezzo, der polyphone Stimmtausch zwischen Bläsern und Streichern und die Verschachtelung des Themas im zweiten, die gewandten Sequenzierungen, überhaupt der anhebende figurierte Stil zeigen beredt die guten Einflüsse des kontrapunktischen Zunftgeistes der Humperdinck-Schule.

Es sei hier gleich, bevor zu der bedeutendsten Schöpfung dieser Periode geschritten wird, ein Werk berührt, das unter den Kanonenschlägen der 18er Revolution in Hamburg das Licht der Welt erblickte: Schaubs „Musik zu dem Märchenspiel Nußknacker und Mausekönig", das die rührend den Komponisten umsorgende Gattin Margreth so liebenswürdig nach der gleichnamigen Novelle E. T. A. Hoffmanns entworfen hat. Mit ihrem weihnachtlich-fröhlichen Aufzug der Elfen, Blumen, Glühwürmchen und dem lustigen, pfefferkuchenen Bürgermeister dürfte sie auch heute noch Groß und Klein Freude bereiten. Auch die, als op. 7, bei Simrock herausgebrachte „Orchester-Suite" hiernach ist ein reizendes Stück Unterhaltungsmusik zur Weihnachtszeit; sind hier doch Weihnachts- und Kinderlieder, humperdinckisch kontrapunktiert, einem musikalischen Ballettstil organisch verwoben. Einfallsreiche Musik — der Unterhaltung wegen.

Unverkennbares Schaubsches Stilprofil spricht aus dem Opernfragment „Der eifersüchtige Pascha", das, als es 1912 beiseite gelegt wurde, nicht über vierzig handgeschriebene Partiturseiten hinauskam. Die Singstimmen und das große Orchester sind hier bereits mit einer Meisterschaft behandelt, die zu großen Hoffnungen auch auf diesem Gebiete berechtigte. Die typisch Schaubschen Charakteristika sind da: ein kontrapunktisch sich ereiferndes, verknäuelndes, entwirrendes Widersachertum, dessen dynamische Spannungen zu einem schwirrenden, drängenden musikalischen Perpetuum mobile-Stil neigen; flankiert von einem sprunghaften, unruhigen Linienspiel von Triolen, von sich ereifernden Floskeln terzgekoppelter Bläserpassagen; das Ganze eingefangen in eine harmonische Transzendenz, der die Harfe das lichte Klangbett gibt. Es sind Manifestationen eines beweglichen, glänzenden Geistes: süddeutscher Barock, der durch ein starkes Zuchtgefühl, durch eine unantastbare Könnerschaft vor Überladung bewahrt wird. Von diesen Stilprinzipien bis zu dem Ausdrucksreichtum von Schaubs „Passacaglia" ist es kein weiter Weg mehr.

Von dem Komponisten persönlich geschätzt sind die „Sechs Lieder für eine Hohe Stimme mit Klavier" op. 6 (Simrock). Es sind seine „Brautlieder", und die enge geistige Verbindung zu seiner Lebensgefährtin zeigt sich darin wieder, daß diese drei der Lieder textiert hatte. Das glühende „Du bist die Macht" sei hier besonders hervorgehoben; an dem Duktus des Textes entzünden sich harmonische Gluten, welche die Fluten des rauschenden Melos, da selbst berauscht, vergebens zu löschen versuchen. In dieser Liedreihe, wie in der der besinnlicheren „Vier Lieder für eine Hohe Singstimme und Klavier" op. 8 (Simrock) zeigt sich der aparte romantische Harmoniker Schaub.

Als Abschluß dieser zweiten Entwicklungsperiode sei hier noch das bedeutsame op. 9 herangezogen, Schaubs 1924/25 entstandene „Abendmusik für Orchester" (Schott). Die Form der „Intermezzi" ist darin auf einer höheren Ebene fortgesetzt. Hier schon ist, wie auch im Durchbruch des Opernfragments, die Vertikale bereits das Sekundäre. Dazu hat eine Lüftung der Instrumentation eingesetzt zu einem durchbrochenen Sparsamkeitsstil, der die serenadeske Atmosphäre dieses auch heute, vor allem über den Funk, bevorzugten Stückes licht und schwerelos macht.

Wir kommen zu den Werken, die wir der Reifeperiode des Komponisten zurechnen möchten. Die Aufnahme in die Raminsche Reihe zeitgenössischer Orgelkompositionen des Orgelchoral-Vorspiels „Herzlich tut mich verlangen" ist in seiner einthematig in sich ruhenden, durchlaufenden Imitationstechnik des Cantus firmus Bachschem Geist verpflichtet. Das gilt auch von dem ungedruckten, 1935 entstandenen gleichen Gattungsstück „Vom Himmel hoch". Wenn wir persönlich auch, wegen seiner kontrapunktisch-thematischen Zucht, dem ersten den Vorzug geben möchten, so stellen doch beide Orgelkompositionen ausgezeichnete zeitgenössische Beiträge für die Königin der Instrumente dar.

Über zwanzig deutsche Städte und Reichssender haben bislang die 1935 unter vergröbernden Einstudierungsumständen auf dem Berliner Tonkünstlerfest des früheren „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" aus der Taufe gehobenen „Passacaglia und Fuge für großes Orchester", op. 10 (Leuckart) gebracht, der beste Beweis für die starke Durchschlagskraft, die auch heute noch aus zeitgenössischen Äußerungen, die sich eine barocke Form zur Vorlage nehmen, sprechen kann. Hans F. Schaub steht mit diesem Werk im Zenith seines wenn auch, zufolge widriger äußerer Umstände, nicht umfangreichen, so doch ausgeprägten kompositorischen Schaffens. Das Werk baut sich über einem in der aeolischen Kirchentonart stehenden Cantus auf. Er gibt den 24 Abwandlungen den sittlichen Halt. Gleich zu Anfang, in den drei ersten Abwandlungen, beeindruckt die edle Patina des Streichersatzes; wie hier in würdevollem Aufschwung die einzelnen melodischen Linienzüge der Streicher sich gegenseitig überantwortet und zur gemessenen Steigerung geführt werden, das gehört mit zu dem meisterlichsten, was der Komponist überhaupt erfunden hat. Kontrapunktische Satzkünste bezwingen das Klangbild; die achte Abwandlung bringt einen Doppelkanon, während in den Hörnern ein Choral erklingt; der sehnsüchtige melodische Quartenfall der Schaubschen Muse treibt im Verlaufe des Stückes zu romantischen Entladungen; komplizierte kontrapunktische Imitationskünste herrschen in den Streicherszenen der 18. Abwandlung (der Dirigent tut hier wie auch anderweitig gut, sie nicht durch das begleitende Klangbild zu verdecken!); in der 20. Variation besticht ein schwärmerisch in den einzelnen Instrumentenblöcken fortgesponnenes Streicherthema; mit großen Septimen- und übermäßigen Dreiklangsspannungen fällt die Orgel in der 21. Abwandlung in das Thema ein (auch hier ist weise dynamische Registrierung von seiten des Organisten angebracht); während in der folgenden Variation das Thema in die Trompeten wandert, intoniert die vox humana der Orgel die Choralanfangszeile „Wenn ich einmal soll scheiden", in die das Harfenflageolett mit der Anfangszeile des Chorals „So nimm denn meine Hände" einfällt. — Dann leitet eine machtvolle Steigerung zur Quadrupel-Fuge über. Was Schaub hier vollends, ohne jeglichen Anflug von „Gelehrsamkeit", aus den Möglichkeiten einer 24fachen Kombination dieses kontrapunktischen Gebildes herausholt, ist hoher Bewunderung wert. Die Thematik dieser Fuge ist absolut „bachisch" empfunden: musikantisch hüpfend die beiden ersten; das dritte, chromatisch gehaltene, wird bereits beim Einsatz des zweiten eingeführt, bis dann nach einer Parallel-Durchführung, das die Themen in anderer Stimmordnung bringt, das vierte Thema als Bach-Thema (b-a-c-h) erscheint; interessant und „bacchantisch" empfunden jene Stelle, wo Pauke, Triangel und Becken die rhythmische Grundstruktur der drei ersten Themen erkennen lassen. Ein strahlender, dynamisch von dem Ausführenden weise zu koppelnder Abschluß führt das große Werk, das wir hier nur in seinen hervorstechenden Merkmalen analysieren, in strahlendem G-dur zur letzten Steigerung.

Abbild im Kleinen, aber ebenfalls mit glänzenden kontrapunktischen Künsten ausgestattet, ist die bei Leuckart verlegte „Ciaconna für Streichorchester", die sich an der barocken Formkunst der Corelli-Händel-Zeit romantisch entzündet. Sie sollte ein schulisches Gelegenheitswerk werden, wuchs aber während der Konzeption weit über diesen Charakter hinaus. Nur leistungsfähige Streichkörper können es erarbeiten.

An ungedruckten Gelegenheitsarbeiten des Komponisten aus letzter Zeit liegen noch vor: ein kleines Chorstück für Kammerorchester „Wihnachtsmann in'n Snee", der Hamburger Singschule gewidmet (1937). Die beigefügte Notenbeilage mag hier selbst für sich sprechen. Es war eine artige Morgengabe des Komponisten an seinen Schulberuf im kindlichen Plapperton. Ferner nennen wir noch das im gleichen Jahr entstandene Klavierlied

„T r a u m m ä n n l e i n“ und drei in Anlehnung an den Kirchenton gehaltene dreiſtimmige Bekenntnislieder für Männerchor „S t i m m e n d e r A u s l a n d s d e u t ſ ch e n“ (1938), von denen die ZFM im diesjährigen Sudetendeutſchen-Heft bereits eines veröffentlichte, während wir hier noch ein weiteres wiedergeben:

Vaterland. (Ernst Egermann) Hans F. Schaub

Und ſchließlich führen wir noch an eine 1936 entſtandene, im flüſſigen Rondocharakter gehaltene „K l e i n e S p i e l m u ſ i k f ü r B l ä ſ e r“. Auch wollen wir, der bibliographiſchen Vollſtändigkeit halber, das markige, für vierſtimmigen Männerchor gehaltene Lied „S a e m a n n D e u t ſ ch l a n d“ aus früherer Zeit nicht vergeſſen, das in die Reihe „Deutſche Trutz- und

Schutzlieder", eine Choralliedersammlung zur Aufrüttelung und zum Aufbau des deutschen Volkes, vor zehn Jahren aufgenommen wurde.

Finale.

Und nun sitzt Hans Ferdinand Schaub — soweit es seine freie Zeit erlaubt — an einem neuen Werk: Gaspar Cassadó, der spanische Violoncellist, hatte ihn, begeistert durch die Dresdener Aufführung der „Passacaglia", vor Jahresfrist gebeten, ihm ein Cello-Konzert zu komponieren. Langsam schreitet die Komposition vorwärts, und ich sehe den Komponisten, mit seiner kleinen, gebeugten Gestalt, mit der hoheitsvollen Stirn, zu der die freundlichen Augen, die frankfurtische „Kartoffelnase", der schmalgeschnittene, energievolle Mund die ausdrucksvollen Gegensätze bilden, über seine nächtliche Arbeit gebeugt . . .

# Hans F. Schaub als Kompositionslehrer.

Von Walther Krüger, Hamburg.

Goethe sagt einmal, daß es nicht so sehr und in erster Linie darauf ankomme, was ein Mensch an Werken hinterlasse, als vielmehr auf das unmittelbare Wirken im Leben. Zu den schöpferischen Persönlichkeiten, die einen großen, ja vielleicht den größten Teil ihrer Schaffenskraft in den Dienst eines solchen fruchtbaren Wirkens im Leben selbst gestellt haben, gehört auch Hans F. Schaub. Eine erstaunlich große Zahl von Schülern, die heute in deutschen Landen als Komponisten, Dirigenten, ausübende Künstler, Intendanten, Musiklehrer und Musikschriftsteller ihr Tätigkeitsfeld gefunden haben, ist Zeuge für die jahrzehntelange Lehrtätigkeit dieses hervorragenden Pädagogen und gütigen Menschen, dessen alle in Verehrung und Dankbarkeit gedenken.

Als der Schreiber dieser Zeilen vor nunmehr 17 Jahren glücklich der Schulbank entronnen war und der Entschluß, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen, unverrückbar feststand, galt es, sich nach einem geeigneten Studienort umzusehen. Ein Studium in meiner Vaterstadt dünkte mich wenig verlockend, haben doch in Hamburg, dem „Ausfallstor Deutschlands zur Welt", von jeher Handel und Wandel mehr im Vordergrund des Interesses gestanden als die Pflege der Musen. Vor allem schien mir das Fehlen einer einheimischen Musikhochschule Grund genug zu sein, an ein Studium in einer anderen Stadt zu denken. Als es dann aus verschiedenen Gründen dazu kam, daß ich mich doch entschloß, zunächst in Hamburg zu bleiben, führte mich ein gütiges Geschick oder richtiger gesagt die freundliche Empfehlung des jetzigen Direktors der Hochschule für Musik in Berlin, Prof. Dr. Fritz Stein, zu Hans F. Schaub.

Vor mir liegt ein umfangreiches, schon etwas vergilbtes Notenbündel, bei dessen Durchblättern alte, liebe Erinnerungen an meine Studienjahre in mir auftauchen. Es ist das schriftliche Arbeitsergebnis meiner Theorie- und Kompositionsstudien bei Schaub. Von den ersten tastenden Versuchen in der Harmonielehre über den strengen und freien Satz bis zur Formenlehre begleiten die zierlichen, kalligraphisch-klaren Korrekturschriftzüge des Meisters diese Studien, Zeugnis ablegend von der unnachsichtig strengen und gerade darum immer wieder zu einer Quelle neuer Einsichten in die Geheimnisse der Satzkunst gewordenen Kritik an der eigenen Arbeit. In den unruhigen Jahren einer wirtschaftlichen und kulturellen Inflation, während deren die Sirenenklänge eines atonalen Neutönertums manche Musikstudierende in Gefahr brachten, an dem Sinn eines Theorie- und Kompositionsstudiums irre zu werden, das sich an den Werken der großen Meister ausrichtete, hat mich die sichere Führung des verehrten Lehrers durch alle Fährnisse geleitet und in mir das Gefühl für Zucht und Strenge musikalischer Gestaltung stark werden lassen.

Zur Erreichung des Ziels einer allseitig durchgebildeten Kompositionslehre hielt sich Schaub nicht an einen starr festliegenden Lehrplan. Je nach Begabung und Aufgeschlossenheit des Schü-

lers pflegte er bereits vor Absolvierung des Studiums der Harmonielehre mit den Übungen im Kontrapunkt und in der Formenlehre zu beginnen — eine Methodik, die den Vorteil einer konzentrischen Inangriffnahme der einzelnen Disziplinen mit sich brachte und die Gefahr einer einseitigen Schulung auf längere Zeit vermied. So setzten gleichsam kanonartig die verschiedenen Gebiete der Kompositionslehre nacheinander ein und gaben dem Schüler in ihrer Wechselwirkung Gelegenheit, sich schon frühzeitig in kleinen, eigengeformten Sätzen zu erproben. Besonderen Dank ist der Verfasser Schaub schuldig, daß dieser ihm so dazu verhalf, schon verhältnismäßig früh die Fähigkeit zur melodischen Formgebung zu schulen, die bei einer einseitigen Pflege des harmonischen Satzes nur allzuleicht verkümmert.

Daß in dieser Polyphonie der Lehrdisziplinen der strenge Satz auf Grundlage des Palestrina-Stils eine gewichtige Rolle spielte, mag manchem „fortschrittlich" gesonnenen Musikstudenten als unnötig belastend und die Entwicklung der freien Phantasie hemmend vorgekommen sein, und das um so mehr, als eine solche ablehnende Stellung zum Kontrapunktstudium nach „Gattungen" durch Stimmen aus dem Lager der Musikwissenschaft bestärkt wurde.

In seinem vortrefflichen Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie vergleicht Knud Jeppesen den Absolventen des strengen Satzes mit einem Schüler, der eine der Grundsprachen, beispielsweise das Lateinische, erlernt hat, ein grundlegendes Können, das ihm das Verständnis aller neueren westeuropäischen Sprachen erleichtert. Jeppesen sagt dann weiter: „Könnte man sich eine Musik vorstellen, die sich nicht dem Ausdruckswillen einer künstlerischen Persönlichkeit oder einer historischen Epoche unterordnen ließe, sondern nur ihren eigenen, rein-musikalischen Gesetzen und Trieben folgte; würde eine solche Musik dem Palestrina-Stil nicht näher kommen als jede andere?"

Der Verfasser bekennt, daß ihm die strengen Fesseln, die das Durcharbeiten der Kontrapunktlehre in Kirchentonarten dem Schüler auferlegt, manches Mal schwer erträglich vorgekommen sind, aber durch sie hat er zugleich am eigenen Leibe gespürt, daß das Sichbeugen unter diese Fesseln jenem „In Ketten tanzen" vergleichbar ist, von dem Nietzsche einmal in Bezug auf das Dichten in strenger metrischer Form spricht.

Über all dem aber, was Schaub seinen Schülern an sicherer, aus der Fülle eines überragenden Könnens schöpfenden Leitung im Studium war, stand der stets hilfsbereite, für alle Sorgen und Probleme eines jungen Menschen aufgeschlossene Freund, der jedem mit Rat und Tat auch in Fragen, die außerhalb des eigentlichen Fachstudiums lagen, ein Führer war. War und ist. Denn nach der Erinnerung an die Vergangenheit gilt es jetzt, das Wirken des heute achtundfünfzigjährigen Schaub zu würdigen und darüber hinaus die Blicke in die Zukunft zu lenken. Jeder, der Schaub als künstlerische Persönlichkeit zu werten weiß und ihm nahe steht, muß tiefes Bedauern darüber empfinden, daß dieser hervorragende Pädagoge und Künstler bis auf den heutigen Tag noch nicht die, sagen wir offizielle Anerkennung gefunden hat, die ihm gebührt. Nach dem Willen des Führers soll jeder Deutsche an den Platz gestellt werden, der ihm nach seinem Verdienst, seinem Können und seiner Leistung zukommt. Gelegentlich der Uraufführung von Schaubs Passacaglia und Fuge für großes Orchester auf dem Tonkünstlerfest in Berlin 1935 brachte Prof. Dr. Wilhelm Altmann bereits die Hoffnung zum Ausdruck, daß dieses Werk dem Komponisten einen Ruf an eine Akademie der Tonkunst einbringen möge. Aber heute, nach drei Jahren, ist Schaub nach wie vor genötigt, den größten Teil seiner täglichen Arbeitskraft im Dienst als wissenschaftlicher Hilfslehrer an zwei höheren Schulen Hamburgs zu verbrauchen. Zwar wird die rührende Anhänglichkeit und Verehrung, die seine Schulkinder ihm entgegenbringen — Jugend hat in ihrem natürlichen Verlangen nach Führung eine instinktive Witterung für das Ausmaß einer Persönlichkeit —, Schaub innere Genugtuung und Freude bereiten, doch kann ihn das nicht über die bittere Tatsache hinwegtäuschen, daß ihm die Anerkennung seitens maßgeblicher Instanzen bisher versagt geblieben ist. Daß Schaub im Lebensherbst, der Zeit der geistigen Ernte, noch die Stellung zuteilwerden möge, die er verdient, ist der herzliche Wunsch all der Vielen, die um Wert und Rang dieses Künstlers und Lehrers wissen.

# Wie „Hänſel und Gretel" entſtand.

Erinnerungen, mitgeteilt von Hans F. Schaub, Hamburg.

Es war an einem der erſten Junitage des Jahres 1910. Zwiſchen den Unterrichtsſtunden im Klavierſpiel, welche ich auf Meiſter Engelbert Humperdincks Wunſch ſeinen lieblichen Töchtern, der klugen Edith, der verſonnenen Irmgard, „Homchen" genannt, der herzigen, ganz der Mutter ähnelnden Senta und dem ſchon damals in künſtleriſchen Intereſſen mannigfacher Art aufgehenden Wolfram erteilte, war der Meiſter wie gewöhnlich unbemerkt ins Klavierzimmer getreten. Er erkundigte ſich nach dem Stand der Klavierbearbeitung ſeiner „Königskinder", welche ich damals auch für ihn beſorgte und fragte mich, ob ich ihn vor dem Abendeſſen auf einem kleinen Spaziergang begleiten wolle. Mit Freuden ward der Vorſchlag angenommen, rüſtig weitergearbeitet, bis der letzte Ton verklungen und die letzte Quintenfolge aus Wolframs Harmonielehre-Beiſpielen getilgt war. Dann trat ich zum emſig ſchreibenden Meiſter, warf noch einen ehrfürchtigen Blick auf die ſich dem Ende nähernde Partitur der Königskinder — ein kalligraphiſches Wunder — um alsbald die lauſchige Villa auf der Trabenerſtraße zu verlaſſen und am Bahnhof Grunewald vorbei den Pfad nach Hundekehle einzuſchlagen. Schweigſam wie immer, ſchien Humperdinck noch ganz in ſein Werk verſunken, und ich hütete mich durch ein profanes Wort den Zauber des Augenblicks zu zerſtören. Die eigentümliche Stimmung des ſinkenden märkiſchen Sommerabends nahm uns gefangen, aus der Ferne blinkte der Spiegel des Sees herüber, ein leichter von Blumendüften erfüllter Wind ſpielte in den Wipfeln der Kiefern und in der Ferne verriet ein roter Streifen am Horizont die Nähe der Weltſtadt, der „Nervenmühle" des ewig geräuſchvollen und doch ſo heißgeliebten, mit Anregungen geladenen Berlin. Scharen heimkehrender, ſingender Mädchen kamen uns entgegen, gütig betrachtete ſie das leuchtende Kinderauge des großen Mannes, dem gerade die jungen Menſchen unſeres Volkes ſoviel zu danken haben. Nun ſprach Humperdinck von ſeinen Kindern, befragte mich eingehend über Wolframs Fortſchritte und erteilte mir manchen wichtigen Rat. Sein Wirken als Kritiker in meiner Vaterſtadt Frankfurt a. M. ward in kurzen treffenden Worten erläutert und dargetan, wie Humperdinck das poſitive Element in der muſikaliſchen Kritik ſtets als das wichtigſte hochgehalten, wie ernſt und wichtig er ſeine diesbezüglichen Pflichten genommen habe. Der Heimweg verlief in anregendem Geſpräch und ich bedauerte faſt, als ſich die kleine Pforte des Hauſes öffnete und man über die Freitreppe in die Vorhalle eintrat. Hier kam uns des Meiſters Gefährtin, ſein guter Geiſt und — namentlich in allen ihm ſo wenig liegenden Fragen des praktiſchen Lebens erfahrener und weitſichtiger Kamerad entgegen. Frau Hedwig Humperdinck — ſeit Jahren deckt der Raſen ihr ſonniges, ſtets anteilvolles Herz, nahm dem wie ein Kind behüteten Gatten Stock, Hut und Mantel ab und bald erſchien, gewandelt, auch der Meiſter, im langen blauen Schlafrock. Man ſetzte ſich zu Tiſch, die Unterhaltung führte die entzückend temperamentvolle Frau des Hauſes, deren edles Geſicht ich vor mir ſehe, als hätte ich es geſtern zum letzten Male erblickt. Auch hier waren das Intereſſe an meinen Schutzbefohlenen, kleine Sorgen und große Freuden zunächſt der Hauptpunkt des Geſprächs. Humperdinck, der mir den eben aus Boppard a. Rh. eingetroffenen Tiſchwein warm ans Herz legte, verriet durch kurze launige Einſtreuungen, daß er bei beſter Laune war. Man ſprach Frau Hedwigs ausgezeichneter Küche lebhaft zu und freute ſich an dieſem ſo unendlich beglückenden Zuſammenleben guter und ſeltener Menſchen, als ob es immer ſo, nur ſo ſein und bleiben könne. Das „Unterhaus" Homchen, mein beſonderer Liebling und Senta verabſchiedeten ſich alsdann von den Eltern mit einem herzhaften Kuß und von ihrem geſtrengen Magiſter mit einer feſten Patſchhand, um dem neuen Tag entgegenzuſchlafen. Frau Hedwigs vielſagendes Lächeln hatte mich zwar ſchon etwas Derartiges vermuten laſſen, doch zündete ihre Mitteilung, daß draußen auf dem Balkon ein delikates „Böwlchen" auf uns wartete, deshalb nicht minder: zu ſechſen traten wir hinaus, wo die gemütliche Tiſchlampe ihren Schein weithin verbreitete. Die grünen und gelben Lichter der Eiſenbahn grüßten herüber, zeitweilig unterbrach ein Pfiff oder das Herannahen der Züge die tiefe Stille der Sommernacht, in welche Roſenbeete ihren ſüßen Wohlgeruch gleich einem Gruß

entfendeten. Frau Humperdinck erwähnte meine, dem Meifter am Tage zuvor unterbreiteten erften vierzig Seiten einer, leider noch heute der Vollendung harrenden, komifchen Oper, und wie von felbft lenkte fich die Unterhaltung auf Humperdincks eigene Werdezeit. Mit welcher Ehrfurcht wurde dabei Richard Wagners Name genannt, deffen eigenhändig gefchriebene „Tannhäuferpartitur" drinnen als höchfte Koftbarkeit im Schrank ruhte. Wagners Stammfeidel aus der „Eule" in Bayreuth, eines der Heiligtümer des Haufes, hatte ich bereits vorher geziemend bewundern dürfen. Humperdincks erfter improvifierter Befuch bei Wagner, der Aufenthalt im fchönen Italien, die Brautzeit und der überrafchend fchnelle Aufftieg des auch im höchften Glück einfach und befcheiden gebliebenen Meifters, wurde zu einer Quelle der feligften Erinnerungen. Man mußte diefe unwirklichen Menfchen mit jeder Herzensfafer lieben, fah man fie fo ftill und ohne jedes Aufheben zu machen, in der Gefchichte ihrer jungen Tage aufleben.

Am Kölner Stadttheater hatte Humperdinck, wie ich hörte, als Kapellmeifter ohne Befoldung gewirkt; als er fich unterftand im „Tannhäufer" Striche aufzumachen, verleidete ihm paffiver Widerftand die Tätigkeit. Auf Hans von Bülows Rat bewarb fich der junge Künftler um die Stellung eines Univerfitätsmufikdirektors in Bonn, doch zerfchlug fich die Angelegenheit. Statt deffen war Humperdinck einige Zeit als „mufikalifcher Hausrat" bei Krupp in Effen tätig und ging von hier nach Barcelona, um das dortige Conservatorio des Liceo nach deutfchem Mufter umzugeftalten. Nach glücklich verlebter Zeit im fchönen Spanien kehrt er zurück, zunächft nach Chenonceaux, dem durch den zweiten, dafelbft fpielenden Akt der „Hugenotten" berühmt gewordenen Schloß, deffen Befitzerin ihn zur Herftellung feiner Gefundheit eingeladen hatte. — Von dort aus ging es nach Bayreuth und zu den Eltern nach Poppelsdorf bei Bonn. Kurz darauf fehen wir Humperdinck in Köln als Lehrer für Kompofition am dortigen Konfervatorium. Im Herbft 1888 ift er als mufikalifcher Beirat und Bearbeiter der Verlagsfirma Schott Söhne in Mainz tätig, wo er Hugo Wolfs erfte Lieder warm zur Annahme empfiehlt. Siegfried Wagner befucht Humperdinck und wird fein Schüler. Fünfunddreißigjährig lernt er feine Hedwig kennen, am 1. September, feinem Geburtstag, wird die Verlobung mit dem damaligen Fräulein Taxer gefeiert. Drei Jahre Wartezeit trennen die beiden, wie füreinander gefchaffenen Menfchen noch, erft zu Weihnachten 1891 können fie Hochzeit feiern.

In Frankfurt a. M. auf dem Grüneburgweg, bauen die Liebenden ihr Neftchen, in dem es fehr befcheiden zugeht. Als Brautgefchenk empfing die herrliche Frau das Skizzenbuch von „Hänfel und Gretel", über den Zaun des Nachbarhaufes war ihr Liebfter geftiegen und hatte es ganz heimlich auf den Tifch gelegt. In den wenigen ftillen Stunden, welche ihm die Frankfurter Tätigkeit läßt (oh, diefe „Nachtkritik" feufzt Humperdinck noch nachträglich), reift die Märchenoper der Vollendung entgegen. Aus dem urfprünglichen Plan: der Dichtung feiner Schwefter Adelheid Wette (welche, der Aufforderung einer Zeitfchrift entfprechend, das Grimmfche Märchen zu einem Singfpiel verarbeitet hatte) einige mufikalifche Lichter aufzufetzen, hatte fich der größere zu einer durchkomponierten Märchenoper wie von felbft entwickelt. Hugo Wolf war einer der Fürfprecher diefer Idee. Humperdincks langfames Arbeiten ift bekannt, feine Gewiffenhaftigkeit beim Weben des polyphonen und inftrumentalen Gewandes war unübertrefflich. Mit der endgültigen Faffung des herrlichen „Abendfegens" ging es nur langfam vorwärts, diefe innige und rührende Partie des Werkes machte Humperdinck manches Kopfzerbrechen.

Endlich — 1893 — liegt der Klavierauszug vor. Die Ausfichten der köftlichen Oper fchwanken im Urteil der Freunde. Nur Max Schillings erkennt begeiftert den großen Wurf, der hier gelungen war, die anderen ftoßen fich an der naiven Kindlichkeit des Ganzen, das im Zeitalter des mufikalifchen Naturalismus kaum Ausficht auf Verftändnis finden könne.

Selbft Frau Cofima Wagner gehört zu den Skeptikern. „Aber lieber Engelbert, in einer Zeit, wo die Deutfchen einem Mascagni und Leoncavallo nachlaufen und über diefes meines Mannes Erbe vergeffen, nahft du ihnen mit diefer köftlichen feinen Partitur, diefem endlich wieder echt deutfchen Werk . . .?" Schott nimmt die Partitur in Verlag mit Bewilligung gewiffer Prozente. Die Ausficht nach der materiellen Seite ift alfo nicht groß. (Lächelnd hebt Humperdinck den Finger, hatte ich ihm doch tags zuvor gefagt, daß mir mein Huldigungsmarfch für Ernft-Ludwig von Heffen bare hundert Reichsmark Verlagshonorar eingetragen habe.) Humperdinck ift den-

noch froh, denn die kostspielige Drucklegung, die allein zu bewerkstelligen die verfügbaren Mittel kaum gelangt hätten, ist nun gesichert. Richard Strauß, der junge Weimarer Hofkapellmeister bringt „Hänsel und Gretel" in einer Weihnachts-Nachmittagsvorstellung für Schüler zum ersten Male heraus, schreibt aber einen begeisterten, in Otto Beschs guter Biographie Humperdincks veröffentlichten Brief. Er nennt die Oper „ein Meisterwerk erster Güte" und legt dem Freunde seine vollste Bewunderung zu Füßen. „Mein lieber Freund, Du bist ein großer Meister, der den lieben Deutschen ein Werk beschert, das sie kaum verdienen, trotzdem aber hoffentlich recht bald in seiner Bedeutung zu würdigen wissen werden." (Richard Strauß an H. unter dem 30. Oktober 1893.)

In München, wo ursprünglich die Erstaufführung stattfinden sollte, erkrankt im letzten Augenblick die Darstellerin des Hänsel, Frl. Borchard, die Premiere muß verschoben werden. In Weimar singt Straußens spätere Gattin, Frl. Pauline de Ahna, den Hänsel, Intendant ist der verständnisvolle, feine Künstler Bronsart v. Schellendorf. Am Abend verkündet ein Telegramm den großen Erfolg, Wilhelm Klatte berichtet in der „Freien Bühne" geradezu enthusiastisch. Nun folgen sich rasch Karlsruhe (unter Felix Mottl), Frankfurt a. M., Breslau, Darmstadt und Mannheim. Die Begeisterung ist eine allgemeine, eine Siegesbotschaft folgt der anderen. (Aus dem Klavierzimmer meiner lieben Mutter, welche lange Zeit in Frankfurt eine gesuchte Lehrerin war, ertönten damals Tag für Tag die Weisen der neuesten lokalen Berühmtheit; den Abendsegen konnte der Vierzehnjährige in- und auswendig.) Die Hamburger Erstaufführung rühmt Frau H. laut, namentlich die Inszenierung, der sie viel Gutes nachzusagen weiß. In Berlin dirigiert Weingartner die Erstaufführung, wie überall ist Jubel die Antwort der Öffentlichkeit. Mit großer Liebe verweilt Frau H. bei der Schilderung der Wiener Erstaufführung. Wie der „Vorstand" der dortigen Claque im Hotel Sacher erschienen, aber sehr rasch wieder verschwunden „worden" sei. H., der, wie jeder ernste Kritiker, Künstlerbesuche nicht gerne gesehen hatte, lehnte es ab die kritischen Berühmtheiten der Donaustadt, ganz gegen jede dort herrschende Gepflogenheit, zu besuchen. Der Erfolg war trotzdem sensationell, die vor den Kopf gestoßene Claque überflüssig und das Echo in der Presse geradezu begeistert.

Nur Hanslick, der Wagnerfeind, fand auszusetzen und witzelte sogar an des Komponisten Namen herum. Das vorgesehene gemütliche Beisammensein nach der Premiere bei Sacher vereitelte Hugo Wolf, der damals in gedrückten Verhältnissen als Kritiker eines kleinen, nur durch seine Referate Bedeutung gewinnenden Blattes in Wien lebte. Bei Sacher waren ihm die „Beefsteaks" zu teuer. Außerdem schien die ganze Sache zu vornehm. Man ging also, trotz des Widerspruchs der in großer Toilette befindlichen Damen, ins „Spatenbräu". Wolf selbst schien des Freundes großer Erfolg zu Herzen zu gehen und die in seiner Seele bereits aufgespeicherte allgemeine Verbitterung zu nähren. Wundervoll äußerte sich Johannes Brahms, der H. am nächsten Morgen besuchte. „Unsere Wege gehen wohl ziemlich auseinander, doch hier — dabei legte er seine Hand auf die Partitur der Meistersinger, — hier begegnen wir uns." In Dessau führte Frau Cosima selbst die Regie, der Hexenritt durch die Luft (drittes Bild) war eine ihrer späterhin allgemein übernommenen Neuerungen. In elf Sprachen übersetzt, erschien „Hänsel und Gretel" auf den Bühnen aller fünf Erdteile und machte seinen Tondichter zum berühmten, verehrten und reichen Mann. Daß H. trotzdem der bescheidene, allen lauten Kundgebungen abholde und in seiner Herzensgüte unübertreffliche Mann geblieben war, dafür sprachen nicht nur sein Familienleben, wie die stetige, oft mißbrauchte Hilfsbereitschaft jüngeren Kunstgenossen gegenüber, sondern auch, und vor allen Dingen, die Art und Weise, wie er sich der kaum flüggen Vöglein, welche seine Fittiche schützten, und denen der „Schnabel nicht immer hold gewachsen" war, annahm und mit Liebe auszugleichen suchte, was etwa Ungunst der Umstände ihnen antat.

Mit tiefer Dankbarkeit gedenke auch ich beim Niederschreiben dieser Zeilen jenes Abends und der beiden guten Menschen, in deren Haus ich jahrelang wie ein Kind desselben aus- und einging. Ein Nachklang jenes Glückes, welches mein Herz in vollen Akkorden schlagen ließ, wenn ich — des Meisters seelenvollen Blick, seiner Gattin fast mädchenhaft holdes Antlitz noch vor Augen — meinem damaligen Heim in der Charlottenburger Wielandstraße zueilte, tönte deshalb wohl auch in diese Skizze hinein. Möge der Abglanz meiner Freude auch auf andere Herzen hinübergreifen, damit ein dankbares Gedenken dem stillen Manne gelte, welcher heute

draußen auf dem Waldfriedhof in Stahnsdorf bei Berlin dem jüngsten Tag entgegenschläft. Der einer der Deutschesten, Gütigsten und Liebenswertesten gewesen ist, die je über unsere Erde gegangen sind.

# Nordische Frühromanik in Musik und Architektur.

Von Grete Dimel, Berlin.

Alles Sein vollzieht sich in den Grenzen von Raum und Zeit. Es entscheidet daher auch über die künstlerische Formgestaltung jeweils das Verhältnis zu Raum und Zeit. Eine Epoche, die im Ausgedehnten des Raumes und im Schwindenden der Zeit als Merkmalen des sinnlich Wahrgenommenen nur Täuschungen unserer Sinne erkennt, wird diesen Anschauungsformen gegenüber mißtrauisch. Sie schöpft ihren Ideengehalt nicht aus der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit, sondern aus einer inneren Vorstellung und lehnt alle Erkenntnisse unserer Sinnenerfahrung als unwesentlich ab.

Frühromanik entkleidet Raum und Zeit ihrer relativen Realität und bezieht sie einem absoluten Idealen ein. Die sinnlichen Funktionen des Räumlichen sind Lasten und Tragen, die des Zeitlichen Werden und Vergehen. Übersinnliche Erkenntnisse des Raumes und der Zeit sind ausdehnungsloses Verharren. Die romanische Weltanschauung sucht das Übersinnliche von Raum und Zeit. Scotus Erigena, der Geistesverwandte Ekkharts und Jakob Böhmes, gab dem Denken des X. und XI. Jahrhunderts das Gepräge. Dieser große Theologe und Musiktheoretiker hält „die Bewunderung und Nachahmung der Natur für eine dem Ehebruch gleich zu verurteilende Sünde". Daher liegt es außerhalb des musikalischen Gestaltungswillens, sich eines Affektes zu bedienen oder einen Effekt bewirken zu wollen. Erigenas, auf der antiken Ethoslehre aufbauenden Musiktheorie liegen metaphysische Vorstellungen zugrunde. Er faßt das Melodiegeschehen eher als Atemzug der Weltseele auf denn als fortschreitende Tonreihe mit raumzeitlicher Ausdehnung. Gewiß sind Spannung und Entspannung eines „steigenden und sinkenden Energiestroms" auch für Elemente romanischer Musik. Aber das romanische Melodiegeschehen ereignet sich gewissermaßen im absoluten Raum und in der absoluten Zeit. „Gott ist der alles Schaffende und in allem Geschaffene, der alles Tuende und in allem Getane" (Erigena).

Es scheint, als fände diese geringe Spannweite im Abstand vom Schöpfer zum Geschöpf, diese innere Einheit der Schau ihre Parallele in den kleinen Tonschritten dieser Zeit. Selten greift ein Intervall über die Quint hinaus. Die Sext kommt als „überschwängliches Intervall" (z. B. in Beethovens „Ich liebe Dich") höchst selten vor. Sie wird wie die Oktav nur nach einer Pause angewandt. Es ist Merkmal größter seelischer Erregung, wenn Intervalle die Septime erreichen (Bach) oder die Oktav übersteigen (Wagner). Grade das Affektbetonte dieser wirklichkeitsnahen Tonschritte ist dem romanischen Empfinden gänzlich fremd. Daher auch werden nie zwei Halbstufen in derselben Richtung gebraucht und der Leitton wird als unvollkommen von den Theoretikern abgelehnt. Die Terz wird noch nicht mit dem Grundton harmonisch gefaßt (erst Odington erklärt um 1300 die Terz für konsonant). Wohl gab es ursprünglich Chromatik und darin sogar Vierteltöne, doch fehlte ihr die zielstrebig treibende Kraft der diatonischen Tonschritte.

Bewußt wurde man sich der Notwendigkeit einer bildlich festgelegten Diatonik erst im späten X. Jahrhundert. Um 1026 setzte Guido von Arezzo die bisher linienlosen Neumen terzweis geordnet auf vier Notenlinien; die F- und C-Linien wurden bunt gefärbt. Diese rationale Ordnung des Tonraums entspricht der des architektonischen Raums. Um 1000 zeigt sich in den Grundrißen der Dome zu Speyer, Worms und Mainz das gleiche Bestreben nach klar erfaßbaren Räumen und festliegender Einordnung des Einzelnen in das Ganze. Das Schwankende in der Auffassung der Intervalle verliert sich also zu gleicher Zeit, in der auch der Raumschritt seine Unsicherheit abstreift.

*

Der Gregorianik als dem kirchlichen Melodiebestand eignet eine raumzeitlich unverrückbare Wertigkeit, die als Cantus firmus noch bis in das 16. Jahrhundert fortlebt. Erweisen sich im Chorgesang von Männern und Knaben Stimmhöhendifferenzen als notwendig, so singen die

Knaben — oder wie im frühen Mittelalter Frauen — die gleiche Melodie eine Oktav höher. So bleibt die ideale Einheit des Melodiegeschehens gewahrt, während tatsächlich durch die Oktav bereits ein Klangraum in gleichzeitigem Geschehen überspannt wird.

Jede im modernen Sinn zweite Stimme wäre ein Einbruch in die romanische Symbolwertigkeit von Raum und Zeit. Denn diese abweichende Stimme würde das lineare Melos zu räumlicher Harmonik oder Kontrapunktik verwandeln.

Um das Jahr 940 zeichnet der Mönch Hucbald von St. Amand in Flandern einen von Quart und Quint begleiteten Cantus firmus auf, der als frühestes Beispiel einer Dreistimmigkeit gelten kann. Während die Messe selbst weiterhin einstimmig gesungen wird, treten außerhalb des Gottesdienstes die obere Quint und untere Quart neben den gregorianischen Cantus firmus. Er wird gleichsam eingefangen zwischen den parallel laufenden Begleitstimmen. Diese gleichgebauten Klänge des sogenannten Parallel-Organums vermitteln dem Gehör die Empfindung eines festgefügten Klangmassivs ohne innere Beweglichkeit. Und doch entsteht eine wahrnehmbare Dehnungsfähigkeit des Klangraums! Bilden doch die Quarten und Quinten in ihrer Verschiebung nicht immer reine Intervalle. Es werden daher mit zunehmender Empfindlichkeit des Musikhörens immer mehr diejenigen Tonarten bevorzugt, die zu größtmöglichster Abweichung von der blockhaft geschlossenen Parallelbewegung zwingen. Das geschieht besonders unter Guido von Arezzo um 1030 und zwar zugleich mit der zunehmenden Beweglichkeit und Sicherheit der Grundrißgestaltung rheinischer und sächsischer Dome (Speyer, Mainz, Hildesheim). Daß in diesem zwangvollen Eingespanntsein des Cantus firmus die aus syrischer Psalmodie mit übernommene Melismatik sich langsam verliert, ist nicht nur gesangstechnisch, sondern auch geistesgeschichtlich begründbar, wie die Ausführungen zum Schluß ergeben werden.

Wenn Kant 1781 in seiner „Kritik der reinen Vernunft" die analytischen Urteile ausspricht: „Raum und Zeit sind eine notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zugrunde liegt. — Sie sind also apriori gegeben. In ihnen allein ist alle Wirklichkeit der Erscheinung möglich", so erwachsen sie zwar auf völlig andersartiger Basis, doch aus ähnlichen Erkenntnissen wie Erigenas metaphysische Betrachtungen: „Die Ewigkeit ist daraus zu verstehen, daß Raum und Zeit eine falsche Meinung ist". Es liegt daher nahe, Formverwandtes in den künstlerischen Äußerungen dieser beiden durch 800 Jahre getrennten Epochen aufzuspüren. Die gradlinige Geschlossenheit und sichere Proportionierung klassizistischer Räume, die Luftleere abstrakter Bildhintergründe, die „generalbaßlose Klangleere der Tonsätze" bei Ph. E. Bach und der verfeinerte Grundriß der Haydnschen Sonaten, die vereinfachte Harmonik der Mannheimer Schule sind Stilmerkmale um 1780, die — wenngleich auf unvergleichlich sublimierterer Bewußtseins- und somit Stilstufe stehend — doch als Parallelerscheinungen zu den künstlerischen Äußerungen des XI. Jahrhunderts betrachtet werden können. So gewagt solch ein Vergleich sein mag, aufschlußreich ist es jedenfalls, einmal aus weitestem Abstand Stilphasen zu überprüfen und Verwandtes zu suchen.

Wenn im romanischen Klangraum ein reines Sein jenseits aller Harmonik und Kontrapunktik, d. h. jenseits aller Funktionen sich vollzieht, so findet dieses Symbolhafte seine Parallelerscheinung in der Raumauffassung romanischer Bauten. Von Gernrode (960) über Hildesheim (1015) nach Schwäbisch-Gmünd (1230) bildet im Kirchenbau die flache Holzdecke ein wesentliches Stilmerkmal. Die sächsischen und die ursprünglichen Kernbauten der rheinischen Kaiserdome sind durch die strenge Parallelität ihrer ungegliederten Flächen charakterisiert. Im Lang- und Querhaus macht sich das Fehlen jeder vertikalen Gliederung fast bedrückend bemerkbar. In ungefügem Beieinander ordnen sich die Raumbestandteile fremdartig zu einem Ganzen. Dem modernen Auge erscheint es wie widerstrebendes Dienen des Einzelnen; aber auch dem modernen Ohr erklingt das Parallelorganum wie zwangvolles Beieinander von unverrückbaren Tonabständen. Wie dieser Mehrstimmigkeit das Bindeglied harmonischer Beziehung, so fehlt dem romanischen Kirchenraum das Bindeglied vermittelnder Vertikalen! Zwischen Steinboden und Holzdecke klafft weitgespannt ein seltsamer Abstand; unvermittelt stoßen wagrecht betonte Wandflächen aneinander, unverbunden stehen sie sich gegenüber. Das Isolierte ihres Im-Raum-Stehens tritt jäh hervor. Aus der schreckhaft starren Parallelität gibt es kein Entrinnen, sie bezieht jede Bewegung ein in ihre kristallinische Form. Ein schicksalhaftes Gegenüberseinmüssen lauert in diesen Formen. Sie sind wie ein grell beleuchteter Ausschnitt aus dem zeitlosen Dunkel grenzen-

los ausgedehnten Seins. Kein Bewegungsimpuls rührt an Raum und Zeit. Das Raumgeſchehen wird zu Stillſtand der Zeit, das Klanggeſchehen zu Stillſtand des Raums!

*

Es iſt bemerkenswert, wie im IX. und X. Jahrhundert in altüberlieferte muſikaliſche Form germaniſches Empfinden einbricht. Eins der früheſten Beiſpiele europäiſcher Mehrſtimmigkeit iſt die Sequenz „Rex coeli". Sie iſt in der damals üblichen Dasia-Notation aufgezeichnet, welche chromatiſche Tonſtufen durch Neigung der Inſtrumentalſchrift-Tonzeichen darſtellte. Dieſe ſogenannte Sequenz kann als lebendigſte Veranſchaulichung der Lehre des Scotus Erigena gelten: er ſieht in dem Ausgehen der Mehrſtimmigkeit vom „Tonus", dem Durchgang durch die „Symphonia" und der Rückkehr zum „Tonus" das Ausſtrömen des Göttlichen in die Natur und ſeine Rückkehr zum Urſprung. Die Sequenz ſteigt vom Einklang zum Sekund- und Terzklang und verharrt ſechsmal im Quartabſtand, um im Einklang zu ſchließen. Dieſe Art des Organums nennt Erigena „einträchtiges Zuſammenklingen verſchiedener Stimmen". Dieſe Mehrſtimmigkeit iſt zwar noch fern aller Kontrapunktik; doch wird die Intenſität der klanglichen Auseinanderſetzung bereits ſpürbar und hebt ſich als germaniſches Merkmal deutlich ab von der reinen Gregorianik. Eine bewußte Tonraumgeſtaltung kündet ſich an, wie ſie ſpäter in Motette, Madrigal und Fuge ihre Blüte erleben ſollte. Nicht anders iſt es in der räumlichen Auseinanderſetzung des Germanen mit den ſpätantiken Formelementen. Im Jahre 799 entſteht in Centula im ſüdlichen Flandern erſtmalig eine germaniſch empfundene Baſilika, die als Proteſt gegen die Zentralbauten zu Aachen und Fulda gelten könnte, wenn hier nicht andere Zwecke vorlägen. Die antiken Formelemente der karolingiſchen Renaiſſance, die der Torbau zu Lorſch beſonders ſtark aufweiſt, treten hier zurück hinter der neuen Vorſtellungsfähigkeit des erwachenden Frankenreichs. Noch ſind zwar die einzelnen Räume nicht organiſch miteinander verbunden oder harmoniſch zu einander abgewogen, doch macht ſich bereits ein energievolles Zuſammenfaſſen aller wuchtigen baſilikalen Bauteile bemerkbar, wie es ſpäter für die ſaliſche, ſtaufiſche und Barockzeit kennzeichnend iſt.

*

Die gleiche Vorſtellungsart, die Klang- und Raumkörper von dumpf in ſich ruhender Geſchloſſenheit ſchuf, bewirkte auch ſtrengſte Diſziplin dem Ornament gegenüber. Die in fantaſtiſcher Freiheit üppig entfalteten Melismen (muſikaliſche Schmuckformeln über einer Wortſilbe) der ſyriſchen Pſalmodie werden in die Anfangs- und Endformeln des Melodiegefüges gebannt. Die Länge der melismatiſchen Ausſchmückungen betrug bis zu 250 Takten! Auch dem dekorativen Schmuck der Architektur wurde der Spielraum begrenzt. Ein unbeugſamer Wille zwang alle Eigenwilligkeit der Ornamente in die engbegrenzten Flächen der Kapitelle, Kämpfer und Geſimſe. Von dort grinſten ſie lauernd als Fratzen, verwirrten ſie drohend durch wildverſchlungenes Bandwerk. Der gleiche Wille veranlaßte Notker Balbulus von St. Gallen, unter die ausgedehnten Alleluja-Melismen gregorianiſcher Geſänge je zwei Proſaſätze von gleicher Silbenzahl ſyllabiſch zu unterlegen. Hierdurch wurde die aus orientaliſch-üppiger Fantaſie entſprungene Ornamentik in nordiſchem Geiſt geformt und einer raumzeitlichen Ordnung unterworfen. Die ſtruktive Klarheit im Aufbau dieſer Sequenzen des Notker um 880 findet keine Parallele in der Architektur, weil die Bauten dieſer Epoche alle reſtlos aufgingen in Umbauten ſpäterer Zeit. Als jedoch im ſpäten X. Jahrhundert Reime in die Sequenz eindringen und dieſe dem Melodiegeſchehen eindeutige Richtung verleihen, findet ſich in der Baukunſt eine entſprechende Erſcheinung im Stützenwechſel: Gernrode weiſt in dem Syſtem von Pfeiler-Säule, Pfeiler-Säule ein deutlich unterteiltes Raumempfinden auf. Später folgen Quedlinburg und St. Michael zu Hildesheim mit klarer Rhythmiſierung: Pfeiler-Säule-Säule, Pfeiler-Säule-Säule. Zur gleichen Zeit ſtehen im Mittelpunkt des muſikaliſchen Schaffens Wechſelchor-Sequenzen mit inſtrumentaler Begleitung: Harfe, Rotta, Pſalter, Glockenſpiel.

Wahrſcheinlich ging die rationale Ordnung des Ton- und Klangraums der des Zeitraums voraus. Die Frage wird ungeklärt bleiben; denn nirgends finden ſich zuverläſſige Hinweiſe auf Rhythmik. Es iſt jedoch anzunehmen, daß das muſikaliſche Zeitempfinden nicht hinter dem der Baukunſt zurückblieb und daß dem ſächſiſchen Stützenwechſel eine Gliederung inner-



ZFM Archiv

Der Komponist Hans F. Schaub am Klavier




ZFM Archiv

Carl Philipp Emanuel Bach

halb der Profazeilen entfprach, deren Melodie fich nach dem Wortakzent ftatt nach Länge und Kürze der metrifchen Meffung richtete.

*

Faffen wir die Neuerungen des IX. bis XI. Jahrhunderts in Mufik und Architektur zufammen, fo ergibt es fich, daß das aus Antike und Orient übernommene Formengut fich in den Händen des erwachenden Germanentums zu einem in Raum und Zeit neuartig ftehenden verwandelt: das finnerfüllt Syllabifche der Sequenz, die Quartbevorzugung in der Zweiftimmigkeit und das ungefügt Blockhafte des Parallelorganums find Merkmale einer leidenfchaftlichen Auseinanderfetzung eines jungen Volkes mit altem Ideen- und Formengut. Die ftrenge Bindung des Ornaments, das Ifolierte im Gegenüberftehen der Raumwände, das dumpf Gefchloffene des Raumganzen mit feiner faft bedrückenden Parallelität find die analogen Erfcheinungen in der Baukunft diefer frühen Romantik. Raum und Zeit find Täufchungen unferer Sinne. Es ift kein Verlaß auf das Gefetzmäßige diefer Erfcheinungen. Hinter ihnen lauert, unfaßbar fern, das Geheimnis.

# Mufikinftrumente der fpätromanifchen Zeit.

Nach den 700 Jahre alten Darftellungen im Domparadies zu Münfter (Weftf.).

Von Peter Werland, Münfter.

In fehr überfichtlicher und vor allem auch für die Inftrumentenkunde wertvoller Darftellung befaßt fich Arno Fuchs (Leipzig) im 12. Hefte des 102. Jahrganges (1935) diefer Zeitfchrift mit den plaftifchen Darftellungen von Mufikinftrumenten in dem Refte des 1473 erbauten, urfprünglich vierfeitigen Kreuzganges des Klofters zu Himmelkron am Weißen Main. Gewiß haben diefe jeweils in den ausgefparten Scheiteln der fpätgotifchen Gewölbefolge in Stuck aufgetragenen, von Cherubim gehaltenen Mufikinftrumente einen erheblichen mufikgefchichtlichen Wert, da gerade plaftifche Darftellungen von Mufikinftrumenten in Verbindung mit der Architektur früherer Jahrhunderte nur in recht dürftiger Zahl auf uns gekommen find. Die finnlofe Zerftörung des Himmelkroner Kreuzganges ift ein typifches Beifpiel diefes traurigen Kapitels.

Dabei aber ift es gar nicht notwendig, daß das Bauwerk, in dem fich folche Darftellungen erhalten haben, der Allgemeinheit fo wenig bekannt ift wie etwa der Kreuzgangsreft zu Himmelkron. Beweis dafür ift die Paradiefeshalle des Domes zu Münfter, in jeder Kunftgefchichte zu finden mit den dort in gut zwei Meter Höhe in fein fkulpierter Umrahmung an den Wänden angeordneten eindrucksftarken fünfzehn figürlichen Plaftiken, die „zu den größten Meifterwerken der mittelalterlichen deutfchen Kunft" gerechnet werden und aus der Zeit kurz nach 1225 und um 1260 ftammen. So gut wie gar nicht beachtet wird dagegen der 21 cm hohe und bis zu 12 cm vorgewulftete Spiralrankenfries, der fich durch den ganzen älteren Teil diefer Halle hinzieht und den majeftätifchen Paladinen beiderfeits des Haupteinganges zum Heiligtum nach unten hin einen natürlichen Halt gibt. Allerdings möchte ich ausdrücklich feftftellen, daß fie dem Begründer der weftfälifchen Kunftgefchichte, dem Dortmunder Wilhelm Lübke, nicht entgangen find. Denn bereits in feinem 1853 bei Weigel in Leipzig erfchienenen grundlegenden Werke „Die mittelalterliche Kunft in Weftfalen" fagt er von diefen Darftellungen: „Hier ift Reichtum, Mannigfaltigkeit der Motive, Lebendigkeit und Grazie der Bewegung und feiner Gefchmack in Benutzung des Raumes."

Das Paradies des Domes zu Münfter ift die füdliche Vorhalle des weftlichen Querfchiffes und wie wohl zu allen Zeiten auch heute noch der Haupteingang diefes größten Gotteshaufes zum mindeften in der Provinz Weftfalen. Der münfterifche Dom nimmt in der deutfchen Kunftgefchichte infofern eine Sonderftellung ein, als er zu den wenigen Gotteshäufern in unferem Vaterlande zählt, die ein öftliches und ein weftliches Querfchiff befitzen. In dem Mauerwerke diefes weftlichen Querfchiffes find als Mauerkern aller vier Seiten Refte des kurz vor der erften Jahrtaufendwende errichteten zweiten Domes nachzuweifen. Ihm wurde um 1230 die nördliche (hintere) Hälfte der heutigen Paradiefeshalle angefügt und diefer dreijochige, damals eingefchoßige Querbau mit Pultdach gefchloffen. Nach 1516 entftand dann durch Anfügung der

drei südlichen Querjoche und Aufstockung des Ganzen der Paradiesesbau in seiner heutigen Gestalt.

Betrachtet man das Friesband an seinem westlichen Anfange, wo es um das Pfeilerbündel herumgekröpft ist, so ist dort schon gleich deutlich zu erkennen, daß der nach außen umgebogene Anfang der ursprünglichen offenen Halle bei der Erweiterung der Halle zerstört worden ist. Hier aber beginnen auch gleich die dem Rankenfriese eingegliederten Szenen, und zwar ist hier zunächst in vier Bildern eine Hirschjagd dargestellt. Ihnen schließen sich nach rechts sieben Darstellungen aus dem Gebiete des Weinbaues an, mit den Jagdszenen einheitlich verbunden durch das Weintraubenmotiv, das hier dem Rankenwerk aller elf Bilder eigen ist. Unterhalb der beiden an der Westwand stehenden frühgotischen Skulpturen von etwa 1260 ist der Rankenfries bei einer Restaurierung in den Jahren 1880/82 anstelle einer gemalten Inschrifttafel neu geschaffen worden. Vier hierbei entstandene Figürchen stellen Bildhauer, Steinmetz, Baumeister und Schmied dar, die künstlerisch keine Bedeutung haben. Dann aber beginnt der Teil des Friesbandes, der hier in den Kreis unserer Betrachtung gezogen werden soll: elf Darstellungen aus dem Gebiete der Musikpflege, und an der Ostwand sind noch weitere elf Miniaturen aus der landwirtschaftlichen Tätigkeit dem Friesbande eingeflochten.

Der Blick nach Nordwesten gibt die Paradieseshalle und damit das Stück des Frieses, in dem die Miniaturen musikalischen Inhaltes dargestellt sind. Unterhalb der an der Westwand stehenden Einzelfigur mit der erhobenen Rechten umschließen die Spiralranken folgende drei Bilder:

1. den Sänger mit Psalter.

2. den Spieler der Drehleier, die auch als Bauern- oder Bettlerleier bezeichnet wird und später auch den Namen „vmblaufende Weiber Leyre" trägt. Es handelt sich dabei um ein durchaus unkünstlerisches, aber auch um eines der ältesten abendländischen Tonwerkzeuge, das schon durch seine verschiedenen Bezeichnungen hinreichend charakterisiert ist. Es kommt in Deutschland wohl kaum vor dem Jahre 800 vor und ist seit etwa dem 10. Jahrhundert auch als „Organistrum" bekannt. Sein Resonanzboden gleicht dem der Guitarre und ist mit mehreren (hier fünf) Darmsaiten bespannt. Nur eine oder zwei gleichgestimmte Saiten können beim Spielen mit dem Finger beliebig verkürzt werden. Später wurde dies durch eine Klaviatur besorgt. Die übrigen Saiten liegen frei und geben sämtlich den gleichen Ton an. Zum Klingen gebracht wird dieses Instrument durch ein mit Kolophonium bestrichenes Rad.

3. Das folgende Instrument ist nicht ohne weiteres erklärlich, ganz sicher aber nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, ein Blasinstrument, wie ja nur ein Blasinstrument in diesen elf Darstellungen vorhanden ist. Betrachtet man die Haltung der verstümmelten linken Hand, und berücksichtigt man, daß, wie ich bei der genauen Untersuchung an Ort und Stelle festgestellt habe, das Instrument sich ursprünglich an der rechten Oberseite und bis weit über die linke Hand hinaus auf der nach rechts führenden Ranke noch weiter ausdehnte, dann möchte ich es als eine Chrotta ansprechen, über die sich Näheres in dem für die Instrumentenkunde wertvollen zweibändigen Werke von Fritz Volbach „Das moderne Orchester" Bd. I „Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung" (Verlag B. G. Teubner, Leipzig, „Aus Natur und Geisteswelt", 714. Band) findet. Danach ist die Chrotta ursprünglich ein nach Art der Harfe gespieltes Instrument, und erscheint bereits in einer angelsächsischen Handschrift des 8. Jahrhunderts. In einem französischen Psalter des 10. Jahrhunderts ist sie bereits zu einem Streichinstrumente entwickelt und dem König David in die Hand gegeben, der mit der rechten Hand den Bogen führt. Ob allerdings der hier dargestellte Spieler mit der linken Hand einen Bogen geführt hat oder die ältere Form der Chrotta dargestellt ist, läßt sich schwer entscheiden.

4. Auf der Wulstung des Eckdienstes tritt der Becken- oder Zimbelschläger sehr stark hervor. Das Stück selbst gehört der Wiederherstellung von 1880/82 an und ist wahrscheinlich einer hier vorhanden gewesenen ähnlichen Plastik nachgebildet. Darauf dürfte schon die Mütze hindeuten, die an die Kopfbedeckungen der alten Musikerzünfte erinnern könnte.

Die übrigen Darstellungen folgen der Reihe nach an der Nordwand:

5. Eine sehr gute Darstellung des salterio tedesco, also der deutschen Psalterlade oder des Psalteriums, das in der dreieckigen Form seines Schallkastens häufig vorkommt und senkrecht

oder auch wagrecht mit Saiten bespannt war. Musikgeschichtlich wertvoll ist die Darstellung mit den senkrechten Saiten durch die gut sichtbare Art des Spielens mit zwei löffelartig erweiterten Plektren, Stäbchen oder Griffeln. Konnten wir in der Chrotta eine Vorstufe der Geige sehen, so findet sich hier wohl ein Vorfahr der Zither.

6. Zweiteilige Klapper oder Castagnetten, die anscheinend in beiden Händen geführt wurden. Denn auf dem Rankenbogen über der später ergänzten rechten Hand scheint die für diese bestimmte andere Klapper erhalten zu sein.

7. Das Instrument ist verloren gegangen. Ob es, aus der Haltung der Hände zu schließen, eine Laute oder ein Hackbrett oder möglicherweise noch ein anderes Instrument gewesen ist, läßt sich schwer entscheiden.

8. Die Hand- oder Dreiecksharfe, hier allerdings vielleicht 1880/82 nach dem alten Vorbilde erneuert. Ob die Form der Minnesängerharfe hier ursprünglich vorhanden war, läßt sich zwar nicht nachweisen, ist aber möglich. Wie mir Prof. Volbach mitteilte, ist er heute der Ansicht, daß die Harfe ursprünglich aus Ägypten stammt und durch Mönche, die nachweislich im 6. Jahrhundert nach Irland kamen, dorthin verpflanzt wurde. Daher auch die im 13. Jahrhundert gebräuchliche Bezeichnung als cithara anglica. Von Irland aus nahm die Harfe dann ihren Weg zum Kontinent.

9. Die Handorgel oder das Portativ. Zwar ist das Instrument, wie sich auf der Reproduktion erkennen läßt, nur in seinem unteren Teile alt, im übrigen aber gut und genau erneuert worden. Orgeln waren zu Anfang des 13. Jahrhunderts auch in dieser Form bekannt, denn sie kamen im 12. Jahrhundert als Begleitinstrument auf und ersetzten das Harmonium. Das Portativ war nur mit einem oder wenigen Registern Zungenpfeifen ausgestattet und wurde durch Handbälge mit Luft versorgt.

10. Der Dudelsack, ein altes Hirteninstrument, das auch hier im 13. Jahrhundert bekannt war. Im frühen Mittelalter bestand der Windsack aus einer vollständigen Tierhaut mit Kopf und Füßen, weshalb man dieses Instrument auch „Bock" nannte. Daher denn auch — worauf mich Prof. Volbach hinwies — in Haydns „Jahreszeiten" die Textstelle: „Es dudelt der Bock". Der Windsack wurde von dem Spieler unter dem Arme getragen, durch eine Pfeife voll Luft geblasen und diese vom Spieler mit Druck des Armes durch die Spielpfeife, die in dem Tierkopf befestigt war, wieder hinausgepreßt. Das hier dargestellte Stück scheint die älteste Form des Dudelsacks gehabt zu haben, doch ist der Tierkopf mitsamt den beiden Pfeifen leider abgebrochen.

11. Die Fiedel, eine der ältesten Darstellungen, die uns erhalten geblieben sind. Der Bogen stammt wohl ursprünglich aus Persien und kam über Spanien und Frankreich erst im 8. Jahrhundert nach Deutschland. Wohl die älteste Darstellung des Bogens ist die im Utrechter Psalter. Dort aber wird die Fiedel senkrecht abwärts gehalten, während der Spieler sie hier schräg aufwärts hält, sonderbarerweise aber in der rechten und den Bogen in der linken Hand. Die hier dargestellte Fiedel ist birnförmig mit einander zugewandten sichelförmigen Ausschnitten und hat drei Saiten ohne Griffbrett.

# Carl Philipp Emanuel Bach.

Zur 150. Wiederkehr seines Todestages, des 14. Dezembers 1788.

Von Fritz Müller, Dresden.

Joh. Seb. Bach hatte alles, was auf dem Gebiete des „strengen Satzes" hervorgebracht worden war, zusammengefaßt und vollendet. In dem Streben, es dem Vater gleich zu tun oder ihn zu übertreffen, ging Friedemann Bach zugrunde. Seine Brüder aber schlugen neue Wege ein und gelangten dadurch zu hohen Ehren. Eines dieser Söhne Bachs sei, da sich am 14. Dezember sein Todestag zum 150. Male jährt, in den folgenden Zeilen gedacht.

Über Philipp Emanuel Bach enthält das vor etwa 70 Jahren erschienene Werk Bitters eine Menge Irrtümer. Vrieslanders 1923 veröffentlichte Biographie stellt vieles richtig und legt auch trefflich Ph. Em. Bachs wahre Bedeutung dar, enthält aber über-

flüssige Ausfälle gegen Riemann, Bülow und Reger. 1927 erschien eine sehr gründliche Arbeit über „Philipp Emanuel Bach in Hamburg". Der Verfasser Dr. Mießner hat sich in den Bachjahrbüchern 1933, 1934 und 1937 in Einzeluntersuchungen mit Ph. Em. Bachs Berliner Zeit befaßt.

Carl Philipp Emanuel Bach wurde am 7. März 1714 in Weimar als viertes Kind Joh. Seb. Bachs geboren. Der Vater ging bald darauf nach Cöthen und trat 1723 sein Amt als Thomaskantor in Leipzig an. Phil. Em. Bach wurde Thomaner und genoß gleich seinen Brüdern des Vaters Musikunterricht. In der Kirche, im Collegium musicum und in den berühmten Hausmusiken Joh. Seb. Bachs wirkte er mit. Nach seinem Abgang von der Thomasschule studierte er 5 Jahre lang die Rechte.

Wie er später selbst berichtete, hat Phil. Em. Bach in Frankfurt a. O. als Student „sowohl eine musikalische Akademie geleitet, als auch alle damals vorfallenden Musiken bei Feierlichkeiten komponiert und dirigiert". Er verkehrte in vornehmen Familien und eignete sich weltmännische Bildung an.

1738 ging er nach Berlin. Das Anerbieten, den Sohn des Grafen Keyserlingk auf einer Reise durch England, Frankreich und Italien zu begleiten, schlug Phil. Em. Bach aus, da ihn der Kronprinz in seine Dienste genommen hatte. Die endgültige Anstellung als Cembalist in der Hofkapelle erfolgte 1741. Bach war nicht Leiter des Orchesters, sondern nur Begleiter. In dieser Eigenschaft wußte ihn Friedrich d. Gr. zu schätzen; und er sicherte sich ihn durch Gewährung verschiedener Zulagen zu dem Jahresgehalt von 300 Talern.

Als Klavierspieler und Komponist, sowie als Musiklehrer erfreute sich Bach in Berlin hoher Achtung. 1744 heiratete er die Tochter des reichen — Weinhändlers Dannemann. Beim ersten Kinde stand Joh. Seb. Bach Pate, beim zweiten Kinde dessen Frau. Den „Tag von Potsdam" (den 7. Mai 1747) brachte nicht Phil. Em. Bach zuwege, sondern Graf Keyserlingk, der im selben Jahre als russischer Gesandter von Dresden nach Berlin versetzt worden war. 1748 stand dieser Gönner der Familie Bach beim 3. Kinde Pate, das die verheißungsvollen Vornamen Johann Sebastian erhielt und später — Maler wurde!

Je mehr später der König das Interesse für die Musik verlor, umso stärker wurde in Phil. Em. Bach das Verlangen, von Berlin wegzukommen. 1767 wählte man ihn in Hamburg als Nachfolger Telemanns zum Kantor am Johanneum und Musikdirektor an den 5 Hauptkirchen.

In Hamburg fühlte sich Bach wohl. Mit dem schlechten Zustand der Chöre fand er sich ab. Auch damit, daß die wohlhabenden Bürger vor Geschäften und Festmählern wenig zum Konzertbesuch kamen. War er doch selber ein guter Gesellschafter und ein großer Freund guter Speisen und Getränke! Der „nüchterne Krämergeist" störte ihn, der des Vaters haushälterischen Sinn besaß, gar nicht. Er tat es in dieser Hinsicht den Handelsherren gleich, indem er bei seiner Berufsarbeit den Aufwand an Zeit und Kraft gehörig „in Rechnung setzte" und als Komponist ein so guter Geschäftsmann war, daß ein Zeitgenosse behauptete, es sei mit ihm „ohne etliche 100 Dukaten nichts anzufangen"!

Phil. Em. Bachs Chorwerke sind nicht viel mehr als Gebrauchsmusik. Anders verhält es sich mit seinen Liedern. Die „Strophenlieder" der Zeitgenossen haben meist nichtssagende Melodien. Bach aber paßte jede Singweise dem allgemeinen Stimmungsgehalt des Gedichts an und ging im einzelnen auf gewisse Wendungen der ersten Strophe näher ein. Eine gute Neuausgabe von Liedern und Gesängen Bachs veröffentlichte Vrieslander im Drei-Masken-Verlag.

Auch verschiedene Instrumentalwerke Phil. Em. Bachs erlebten Neuauflagen: verschiedene „Sinfonien" in Nagels Musikarchiv, ein Quattuor bei Bisping, das Klavierkonzert in d-moll in den Denkmälern Deutscher Tonkunst, Trios bei Zimmermann (Leipzig), 3 Sonaten für sieben Blasinstrumente bei Litolff und begleitete Flötensonaten im Bärenreiter-Verlag. Dort ist auch die Sammlung „Unbekannte Meister der Klaviermusik" erschienen, deren wirkungsvolle Schlußnummer Phil. Em. Bachs Konzert in C-dur für Cembalo solo ist. Dieses Glanzstück ahmt, wie es Joh. Seb. Bach im „Italienischen Konzert" tat, geschickt den Wechsel zwischen Orchestertutti und solistischem Klavier nach.

Die Hauptbedeutung Phil. Em. Bachs liegt auf dem Gebiet der Klaviersonate. Haydn, Mozart und Beethoven haben das neidlos anerkannt. Außer der Urtextausgabe bei Breitkopf & Härtel sind die bei Nagel (Hannover) erschienenen Neuausgaben der Preußischen (dem Alten Fritz) und der Württembergischen (Karl Eugen von W. gewidmeten) Sonaten und zwei von Vrieslander besorgte Auswahlhefte zu empfehlen. Es sei auch auf einen Auswahlband hingewiesen, der sich bei Peters in Vorbereitung befindet.

Ph. Em. Bachs Klavierwerke sind keine leichte Kost. Man muß über solide Technik verfügen, ausdrucksvoll spielen können, mit den Verzierungen gründlich vertraut sein und stilistisches Einfühlvermögen besitzen. Dann hat man — gleich den Zuhörern — viel Freude an den feinen Melodien, den sauberen Verzierungen, den bisweilen verblüffenden Harmoniefolgen und anderen Vorzügen von Ph. Em. Bachs Klavierstil.

Der „Versuch über die rechte Art, das Klavier zu spielen", von dem bei Gustav Bosse eine Neuausgabe erscheint, ist keine Klavierschule, sondern eine ausgezeichnete umfassende Musiklehre. Für den Musikwissenschaftler ist der „Versuch ..." ein unentbehrliches Nachschlagewerk. Angenehm fällt Bachs klare und knappe Darstellungsweise auf, eine Folge der juristischen Studien!

Dem Buch sind einige „Probesonaten" beigegeben. Als praktischen Teil zu der im „Versuch ..." enthaltenen Generalbaßlehre veröffentlichte Bach 1786 bei Niels Schiørring (Kopenhagen) „Zwey Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinschen Gesangsbuch ..." Sie umfassen 537 und 566 Takte. Der ganze Text ist durchkomponiert, wobei zwei vierstimmige Chöre einander ständig abwechseln. Die kurze Melodie ist immer wieder anders und bisweilen recht kühn harmonisiert, wovon folgende Probe zeugen soll:

1. Chor — 2. Chor

Vor ei - nem bö - sen schnel - len Tod Be - hüt uns Herr, Herr, un - ser Gott.

1. Chor — 2. Chor

Vor pe - sti - lenz und theu - rer zeit Be - hüt uns Herr, Herr, un - ser Gott.

Phil. Em. Bachs Litaneien bilden das Gegenstück zur J. S. Bachs „Kunst der Fuge". Man kann sie „Kunst der Harmonisierung" nennen. Schreiber dieser Zeilen bereitet eine Neuausgabe vor, nicht bloß „zum Nutzen der Lernbegierigen in der Harmonie", sondern auch für Kirchenchöre und deren Leiter!

Phil. Em. Bach überlebte das Erscheinen dieses Werkes nicht lange. Am 14. Dezember 1788 erlag er einer Brustkrankheit und wurde in der Hamburger Michaelskirche beigesetzt.

Bei Lebzeiten hatte sein Ruhm teilweise den des Vaters überstrahlt. Nach seinem Tode gerieten seine Werke in Vergessenheit. Mögen die Kompositionen, in denen der „Berliner oder Hamburger Bach" auch uns mancherlei zu sagen hat, aus ihrem Dornröschenschlaf erwachen!

# Ein unbekannter Brief von Josef Haydn.

Mitgeteilt von Adolf Sandberger, München.

Im preußischen Staatsarchiv von Berlin-Dahlem befindet sich ein Schreiben Joseph Haydns vom 28. Juli 1787, auf das meines Wissens zuerst Karl Schweickert[1] aufmerksam gemacht hat. Den Umständen nach ist das Wahrscheinlichste, daß dieser Brief nicht, wie Schweickert vermutet, an Vincenzo Righini gerichtet ist, der erst Ende 1787 sein Amt als

Estoras den 28:ten Julii 787.

Wohl Edl gebohrner

Sonders Hochzuverehrender Herr.

Ich nehme mir die freyheit Ew: höflichst zu ersuchen, gegen=
=wärtige zwey Sinfonien S: Hochfürstl: Durchlaucht Ihren
gnädigsten fürsten in meiner tiefsten unterthänigkeit zu
überreichen, und da Höchst derselbe unlängst den [illegible]
aller bishero eingesandten Musicalien zu eigen verlangte
so ersuche mich Höchst demselben die Auslage der Copiatur
per 50 gulden, den für meine zwar unbedeutende mühe
hundert thaler geschenkt anzuzeigen. Sollte ich
aber durch diese forderung Ihren allergnädigsten fürsten
nur im geringsten beleidigen, so verlang ich keinen
kreutzer. ich schätze mich allein glücklich die hohe gnad

kurfürstlich mainzischer Hofkapellmeister antrat, sondern entweder an dessen Amtsvorgänger, den langjährigen Kapellmeister Johann Michael Schmidt, ehedem in Augsburg[2], unter dessen Direktion nach Ausweis der erhaltenen Verzeichnisse[3] von 1776—1787 bereits 21 Sinfonien und eine Anzahl von Divertimenti und Streichquartetten Haydns das Repertoir der mainzer Hofmusik zierten; oder aber an den kurfürstlichen Konzertmeister Georg Anton Kreusser[4] (aus

[1] „Die Musikpflege am Hofe des Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert." Mainz 1937, S. 75 und 95.

[2] Ebenda S. 32, 41, 61, 62, 70, 74, 84, 104, 117, 124.

[3] Ebenda S. 117, 118.

[4] Ebenda S. 37, 41 ff., 51, 61, 62, 63, 70, 74, 84, 104, 118, 122, 124, 128.

Heidingsfeld bei Würzburg), den bekannten Tonſetzer und (auf Sereniſſimi Anregung) Neukomponiſten des „Todes Jeſu", eines Werkes, das in mancherlei Betracht neben Graun in Ehren beſtehen kann. Kreuſſern (deſſen Nachkommen noch heute in München leben) oblag neben ſeinem ſonſtigen Dienſt die Anſchaffung der Muſikalien, Saiten und die Inſtandhaltung der Inſtrumente.

Haydn's Schreiben gehört zur Kategorie ſeiner Geſchäftsbriefe, deren wir ja aus den Publikationen von Nohl, La Mara, Pohl, dem Verfaſſer dieſer Zeilen u. A. ſchon eine ganze Anzahl kennen; es begleitet die Überreichung von zwei Sinfonien an den hohen geiſtlichen Herrn und ſtellt auf deſſen Wunſch — es handelt ſich um Kurfürſt Friedrich Karl Joſef von Erthal (1774—1802) — Rechnung über die „bishero eingeſandten Muſikalien", unter Anſatz der Kopialkoſten mit 50 Gulden und der „zwar unverdienten Mühe" des Komponiſten mit 100 Thalern, falls dieſe Forderung Sereniſſimus nicht „beleydige". Es ſcheint naheliegend, den Nachtrag im Inventar der Kreuſſern „bey Antrettung ſeiner Stelle" in Verwahr gegebenen Muſikalien, in dem noch zwei Sinfonien Haydns regiſtriert ſind, auf die erwähnten Werke zu beziehen. Waren es neuere Sinfonien, ſo kämen natürlich auch zwei der unlängſt (1785/86) komponierten Pariſer in Betracht. Leider aber läßt ſich Beſtimmtes ad hoc nicht feſtſtellen, da wir von den in den alten mainzer Verzeichniſſen katalogiſierten Beſtänden durch Schweickert wohl wiſſen, was im 30jährigen Krieg von den Schweden weggeführt wurde und was von dieſer Beute heute noch in Upſala aufbewahrt wird, von den ſonſtigen Schickſalen der alten kurfürſtlichen Muſikbibliothek hingegen bisher Maßgebendes nicht bekannt iſt. Auch die dürftigen Reſte von Muſik in der aſchaffenburger Schloßbibliothek — die mainzer Fürſten nahmen alljährlich vier Monate in ihrer aſchaffenburger Nebenreſidenz „ſejour" und hielten auch dort zahlreiche „Akademien" ab — geben keine Aufklärung.

Haydns Schreiben lautet:[5]

„Estoras, den 28ten Julj 787

Wohl Edl gebohrner

Sonder hoch zu VerEhrender Herr.

Ich Nehme mir die freyheit Sie höflichst zu ersuchen, gegen- / wärtige zwey Sinfonien Sr Hochfürstl(ichen) *Durchlaucht* Ihrem / gnädigst(en) Fürsten in meiner Tiefesten unterthänigkeit zu überreichen, und da Höchst Derselbe neuerdings den antrag / aller bishero eingesandten *Musikalien* zu wissen verlangt, / so erdreiste mich Höchst Demselben die Auslage der Copiatur / per 50 gulden, dan für meine zwar unverdiente mühe / Hundert Thaller gehorsamst anzuzeigen. Sollte ich / aber durch diese forderung Ihren allergnädigst(en) Fürsten / nur im geringsten beleydigen, o so verlang ich keinen / kreutzer. ich schätze mich allein glücklich der hohen gnade / zu geniessen d(aß) Höchst Derselbe sich würdigen möge / meine geringe arbeithen anzuhören.

in anempfehlung dieser zweyen Sinfonien in Ihre tiefe / einsicht, und der ausübung derselben bin ich mit / vorzüglichster Hochachtung

Euer wohl gebohren

ganz Ergebenster Diener

Josephus Haydn m. p."

# Zwei frühere Fassungen des Trios der IX. Symphonie von Anton Bruckner.

Von Oskar Lang, München.

In dem umfangreichen Skizzenmaterial zur IX. Symphonie, das der handschriftliche Nachlaß Bruckners zu Tage förderte, befanden sich auch zwei selbständige Entwürfe zum Trio, die der Meister später wieder zurückgestellt, also nicht für die endgültige Fassung verwendet hat. Sie sind in dem Sonderband der kritischen Gesamtausgabe: „Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie", herausgegeben von Alfred Orel (Musikwissenschaftlicher Verlag Wien-Leipzig), der 1934 herauskam, veröffentlicht worden. Merkwürdigerweise haben diese Stücke bis jetzt noch wenig Beachtung gefunden und sind über den engen Kreis der Fachgelehrten hinaus kaum bekannt geworden[1]. Und doch wären sie es wert, um ihres musikalischen Gehaltes willen, zu klingendem Leben erweckt zu werden, statt nur der philologischen Forschung zu dienen, als zwar bescheidene, aber doch kostbare Gaben der Brucknerschen Muse. Stammen sie doch aus der Zeit seiner Altersreife, aus der Zeit der Neunten, da sein Genius sich noch einmal zu den letzten Höhen künstlerischer und menschlicher Vollendung erhob.
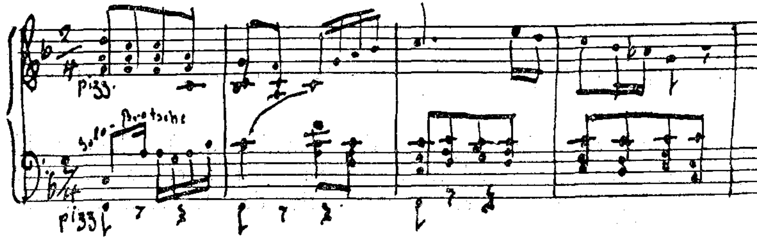
Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die zwei Entwürfe dem endgültigen Trio in Fis-dur, das in der Symphonie Aufnahme fand, vorangehen; auch Orel vertritt diese Auffassung. Nach seinen Untersuchungen (auf Grund von Papiervergleichen) ist das erste Trio im Jahre 1889, das zweite vier Jahre später 1893 entstanden. Charakteristisch für beide Trioentwürfe, die im Unterschied zum späteren im 2/4-Takt stehen, ist die Verwendung der Solobratsche, die, indem sie die Gesamtstimmung in eine verhaltene Stille zurückdämpft, von vornherein die musikalische Haltung bestimmt.

Das erste Trio steht in F-dur; es ist das einfachere von beiden und hält sich ganz in den Grenzen kammermusikalischer Stilgebung (ohne Blech). Zwei Vorlagen sind vorhanden: eine Grundskizze und ein weiter ausgeführter Entwurf, doch sind beide noch nicht partiturmäßig
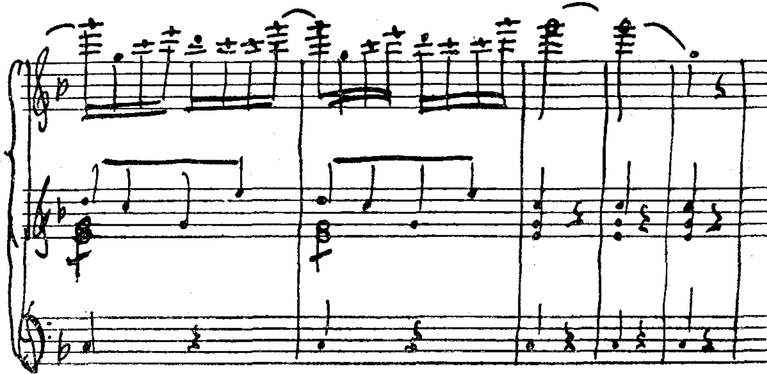
[5] Die Vervielfältigung erfolgt mit Genehmigung der Direktion des Preußischen Staatsarchivs in Berlin-Dahlem, der ich hiefür auch an dieser Stelle verbindlichst danke. S.

[1] Eine erstmalige Wiedergabe des zweiten Trios (in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Elsa Krüger) erfolgte Januar 1935 auf Veranlassung des Verfassers im Rahmen einer Veranstaltung der Münchener Ortsgruppe der „Internationalen Bruckner-Gesellschaft".

ausgeſchrieben, ſondern nur auf einem Syſtem von 3—4 Linien notiert unter jeweiliger Angabe des Einſatzes der Hauptinſtrumente. Die einzelnen Teile, in der Niederſchrift zerſtreut, immer wieder verbeſſert und durch andere Faſſungen erſetzt, laſſen ſich unſchwer zuſammenfügen. — Das zarte Hauptthema der Solobratſche ſchwingt ſich unter Pizzikato-Begleitung der Streicher in raſchem Anſtieg der Sechzehntel vom unteren c über zwei Oktaven nach c'', um dann unter Moll-Eindunkelung ins g' zurückzuſinken.



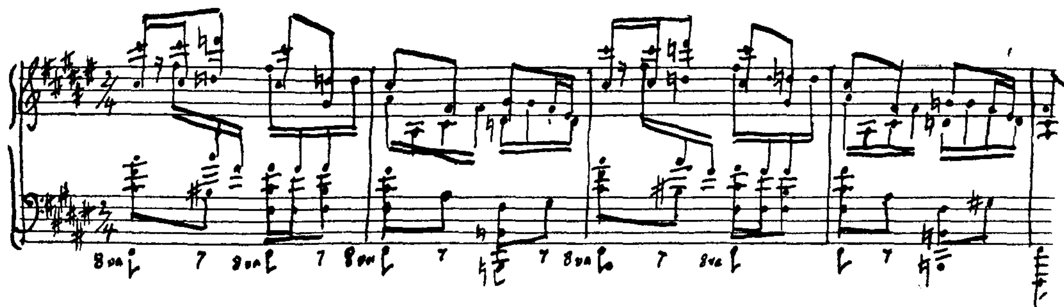

Der darauf folgende Neuanſatz führt in längerer Verarbeitung über Kreuztonarten, z. T. ſynkopierend, zu einer noch höheren Aufgipfelung auf g''. Dann löſt die Flöte die Bratſche ab und ſingt, das Thema variierend, eine ſeeliſch verklärte Weiſe, die dann auf C-dur, echt bruckneriſch ſich wiegend, verklingt:
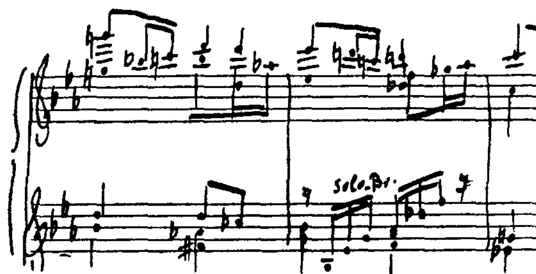


Der Mittelteil, in As-dur beginnend, bringt eine weitere Durchführung der thematiſchen Motive, z. T. mit Echowirkungen, die über b-moll, Ges-dur zu einem Orgelpunkt auf h führt; von hier aus erfolgt dann die Rückleitung zur Wiederholung des erſten Teiles.

Nicht ohne weiteres würde man in dem Trio Bruckners Schöpferhand erkennen, ſo ſehr iſt es der Sphäre ſeines groß-ſymphoniſchen Stiles entrückt; nur einzelne Wendungen verraten ſie dem Kundigen. Es iſt eine reine Idylle, ſonnig durchhellt und voll milder Ruhe; ganz intimer, man möchte ſagen privateſter Bruckner, wie man ihn ſonſt kaum kennt; aber gerade das macht den beſonderen Reiz dieſes Kleinwerks aus. —

Mit dem zweiten Trio betritt man den Boden höchſter Reife; es iſt weſentlich komplizierter und kommt der endgültigen Faſſung weſentlich näher. Schon die Tonart Fis-dur verrät es, vor allem aber findet ſich die ergreifende Melodie der ſpäteren zweiten Gruppe, die mit dem Hauptthema abwechſelt — in der Originalfaſſung bei B, frühere Druckfaſſung bei Qu — hier ſchon faſt wörtlich genau als Überleitung zur Repriſe. Im Unterſchied zum erſten Trio iſt die Kompoſition partiturmäßig aufgezeichnet. Die wenn auch ſparſame Untermalung mit Blech (Hörner, Poſaunen, 1 Trompete) gibt dem Ganzen von vornherein einen anderen orcheſtralen Charakter; auch hat die Solobratſche nicht mehr die thematiſche Führung, ſondern webt nur ihre feingeſchlungenen Sechszehntel-Ranken, z. T. in ſehr großen Intervallen, leis ſingend dazwiſchen. In einem ſchwebend leichten, faſt tänzeriſchen Rhythmus, weich ſich hebend und ſenkend erblüht der innerliche Geſang des Hauptthemas:




Zartes Drängen verdichtet die Stimmung, bis dann in Es-dur Beruhigung bis zur Achtel-Bewegung erfolgt. Der kurze Mittelteil setzt in Es-moll mit etwas stärkeren dynamischen Akzenten ein, die dann in das oben erwähnte Motiv der späteren zweiten Gruppe ausmünden; dieses hat hier folgende Gestalt:




Die Reprise wiederholt im wesentlichen den ersten Teil, allerdings ohne den Tonartwechsel nach Es-dur; über *pp* Posaunenklängen verhaucht friedvoll und losgelöst von aller Erdenschwere der Satz. Er gehört in seiner tänzerischen Anmut, seiner ganz aus dem Inneren erwachsenden Lieblichkeit mit den bukolisch-idyllischen Untertönen mit zum Graziösesten, was Bruckner geschrieben hat. Daß er ihn trotzdem verwarf — andere wären froh gewesen, wenn er ihnen eingefallen wäre! — zeigt das hohe Verantwortungsgefühl, das den hochbetagten Meister erfüllte. Und in der Tat, die endgültige Fassung steht — das muß man bei aller Bewunderung für diesen Vorläufer zugeben — doch noch um eine Rangstufe höher, sie ist noch genialer im Wurf und dem Scherzo mit seiner wilden Dämonie als Gegensatzteil mehr angepaßt. Wir aber dürfen glücklich sein, daß uns auf diese Weise zwei wertvolle Arbeiten des Meisters, wenn auch nur kleinen Umfanges, erhalten sind. Die Brucknergemeinde hat ein Recht darauf, sie kennen zu lernen. In diesem Sinne geben wir der Hoffnung Raum, daß sie recht bald den vielen Brucknerverehrern durch Aufführungen vermittelt und vor allem in zwei- bzw. vierhändigen Klavierauszügen zugänglich gemacht werden. Es wäre eine Bereicherung unseres Musikgutes, nicht bloß unseres Wissens um Bruckner.

# Peter Cornelius als Kunstbetrachter.

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt a. M.

Seit jenem denkwürdigen Erlaß des Reichspropagandaministers, der die Kunstkritik „in der bisherigen Form" durch eine Kunstbesprechung ablöste, die „weniger Wertung als Darstellung und damit Würdigung" sein sollte, trat auch der Kunstbetrachter an die Stelle des Kritikers. Nun ist die Musikgeschichte nicht arm an streitbaren Kunstrichtern, denen bei Ausübung ihres Kritikeramtes die Feder nicht spitz und die Tinte nicht gallig genug sein konnte. Freude am Angriff und Kampf verführte den gefürchteten Hanslick trotz der oft bewundernswerten Treffsicherheit seines Urteils zu kleinlicher Parteisucht und außerkünstlerischen Erwägungen, wo es galt, die schöpferischen und daher ewigen Werte einer Kunst zu erkennen und

zu vertreten. An ihm schieden sich die Geister. Auch die seiner Kollegen! Und ihm ist es zu danken, wenn sich so aufrechte, feinsinnige Männer zu Wort meldeten wie Peter Cornelius.

In seinen kritischen Schriften und Musikaufsätzen zu blättern, ist ein gewinnbringender Genuß. In der Berliner Musikzeitung „Echo", in der Süddeutschen Presse und auf Liszts Empfehlung in der „Neuen Zeitschrift für Musik" griff er wegweisend in das deutsche Musikleben ein. Er als meisterlicher Stilist und Beurteiler mit künstlerischer Intuition liefert eine Fülle untrüglicher und beherzigenswerter Erkenntnisse für das verantwortungsvolle Amt des Kunstbetrachters.

Wenn wir heute an Stelle des meist nach festgelegten Vorurteilen kühl prüfenden Kritikers den mit erlebnisfähigem Herzen beim Kunstwerk verweilenden Kunstbetrachter fordern, dann werden wir damit dem Bekenntnis gerecht, das Cornelius bei Beurteilung neuer Musik einmal äußerte: „Ich habe gesucht, die einzelnen Werke aus sich selbst zu beurteilen, indem ich von der allgemeinen Frage ausging, ob sie bloß dem Bestreben ihr Dasein verdanken, für vorhandene geläufig gewordene Formen das nötige geistige Material zusammen zu tragen, oder ob sie das Kundgeben eines tiefen, selbstbewußten Innern sind, welches in der Form sich klar zu machen sucht." (Echo, 1851 Nr. 30.)

Wie nahe lag für Cornelius die Gefahr einseitiger Maßstäbe und parteiischer Stellungnahme, seitdem er am 5. März 1853 in der Altenburg in Weimar dem Lisztkreis angehörte, Übersetzungen für den Meister anfertigte und mit Bülow, Raff und anderen den Zauber dieser „über alles Kleinliche erhabenen Persönlichkeit" genoß! Und doch rang er sich zu eigener unbeeinflußter Haltung durch: „Mit Liszt. Da tat ich alles naiv, aus innerem Lebensdrang. Unterdessen bin ich ein Mann geworden und will meinen Winkel für mich in der Welt haben." Neben Liszt, dem er eine entscheidende Begegnung mit Berlioz verdankte, war es Wagner, der zu dem leuchtenden Dreigestirn gehörte. So sehr nun Cornelius mit kongenialem Verständnis in das Schaffen des Bayreuther Meisters eindrang und ausgezeichnete Aufsätze über Tannhäuser, Lohengrin, die Meistersinger und über „deutsche Kunst und Richard Wagner" schrieb, wahrte er seine mannhafte Selbständigkeit auch Wagners Atmosphäre gegenüber, die „eine große Schwüle" für ihn hatte. „Er verbrennt und nimmt mir die Luft." (26. Nov. 1863.) Unbekümmert um das phrasenhafte Rezensententum seiner Zeit und das weihräuchernde Liebedienern geht es ihm nicht um „Richtung" und „Schule", sondern einzig um das Eigengesetzliche der Kunst. „Wir tun es," sagt er 1867 in der „Zeitschrift für Musik", „unbeirrt von allen Rücksichten nach rechts und links, ohne Schöntuerei und Eitelkeit nur dem geistigen Trieb nach Wahrheit zu folgen, den wallenden Nebel des Enthusiasmus zur plastischen Wolke des Erkennens zu verdichten." Das Geheimnis für diese charaktervolle Geradheit und warme Anteilnahme an der Sache der Schaffenden? Er hatte eine hohe Meinung von der Lebensdauer schöpferischer Kunst, wie er das in einer erstaunlichen geradezu bis in unsere Zeit hineinreichenden Prophezeiung bekundet: „Wenn uns aber der Strom der Zeiten in mythische Fernen trägt, . . . dann wird man Wagner heilig achten als einen Dichter, der in jenen grauen Zeiten . . . des souveränen Materialismus, der poetischen Mache, des galvanisierten Judentums, des Leitartikels und der Reklame und wie alle diese Folterwerkzeuge des Gemüts, diese unabgeschafften Todesstrafen des Geistes heißen, der selbst unbeirrt um den allerunerbittlichsten Tyrannen — der öffentlichen Meinung — die sich heute für den Gott hält, der die Welt geschaffen, . . . ein völlig harmonisches, dramatisches Kunstwerk seinem Volke gegeben." (Zeitschrift für Musik 1867.) Mutvoll und unabhängig von diesen verleumderischen Zeitmächten fällt Cornelius seine Urteile und empfiehlt die gleiche geistige Bewegungsfreiheit allen im Dienst der Musik Stehenden, auch dem angehenden Musikdramatiker, der aus den engen Banden der Subjektivität herausstreben soll. Denn „der dramatische Komponist erwächst nicht in der Stube!" In seiner eigenen Entwicklung als Komponist des unvergleichlichen „Barbier von Bagdad", des „Cid" und seiner lyrischen Meisterlieder hatte er sich eiserne Selbstzucht auferlegt und deren Segen in unermüdlicher Kleinarbeit empfunden, wenn er 1858 nach Fertigstellung des „Barbiers" schreibt: „Du glaubst nicht, wieviel ich bis ins kleinste noch daran zu tun hatte. . . . Es reichen nicht 200—300 Stellen, an denen ich Kleinigkeiten ge-

ändert." Daher ist ihm die flüchtige, kritiklose Komponistengeneration in der letzten Hälfte seines Jahrhunderts zuwider. „Das maßlose Produzieren unserer Zeit", schreibt er 1871, „ist ein Schöpfen in ein volles Gefäß und rinnt am Rande desselben nieder und verläuft im Sande." Er haßt die selbstgefälligen ‚Maulhelden' und Rivalen Wagners. Sie müssen den Kitzel des Beifalls und des Hervorrufs bei offener Szene, der wegzufallen hat, mit dem gesteigerten Bewußtsein einer priesterlichen Mission, mit dem Dank des werdenden Dramatikers vertauschen. Wenn er so unerbittlich mit den Schaffenden ins Gericht geht, dann leitet er das Recht dazu aus seiner eigenen, selbst erworbenen Kenntnis der künstlerischen Arbeit her.

Auch den Großen gegenüber, die in jenen Jahrzehnten zum Teil noch stark umstritten waren, bemüht er sich objektiv und unvoreingenommen zu sein. Schillers Dramen, Beethovens Sinfonien und Wagners Opern, das sind für ihn die Grundsteine, aus denen das Nationaldrama eines freien deutschen Volkes erbaut werden kann. Mozart reicht nach Cornelius' Meinung mit all seiner vornehmen Musikbegabung nur da weit in die Zeiten, wo er das Glück hatte, wie im „Don Juan", einem ewig menschlichen Problem, wenn auch in unvollkommener dichterischer Gestaltung zu begegnen. Die Art, wie Schubert dramatisch verfuhr, wird als überwundener Standpunkt bezeichnet. Er, der unerschöpfliche Lyriker, suchte nur ewig nach dem Rahmen, die Überfülle seiner Melodien auszuströmen. Von Weber wird in knapper, ausgezeichneter Charakteristik behauptet, daß er stand und fiel mit den Brettern, daß er sich verzehrte in der tiefen dramatischen Leidenschaft seines Innern, vor der stummen Partitur die laute Wirkung ablauschte, beständig von den Ausführenden umgeben lebte und an der Sehnsucht starb, Wagner zu werden. (Zeitschrift für Musik 1867.) Heftig und zynisch kann aber dann der zartsinnige Cornelius werden, wo es gilt, die gegen das Werk Wagners ausgespielten Götzen seiner Zeit zu entthronen. „Also bitte, bitte, das Gegenwerk! Oder war es vielleicht der ‚Faust' von Gounod schon?! Dann haltet uns unsere Kurzsichtigkeit zu gute — wir hielten diesen Gegenkaiser für einen ausgestopften!" So erkennt er auch den Volkslieblingen nur den Titel der Größe zu, wenn es sich um ein Schaffen aus i n n e r e r Nötigung handelt. „Lernt schweigen", mahnt er, „bis ihr was zu reden habt, betet nicht, weil gerade das Glöckchen läutet, sondern wenn euch die Ehrfurcht vor der Hand, die die Welten hält, auf die Knie zwingt."

Schon der Theaterskandal, der am 15. Dezember 1858 anläßlich der Aufführung seines „Barbiers" durch Franz Liszt im Weimarer Theater tobte, lenkte sein Augenmerk auf eine für den Künstler und Kritiker gleich wichtige Seite: d a s P u b l i k u m. Lärmende Clique und Publikum war für ihn zweierlei. Nichts konnte ihm den Glauben an die Urteilsfähigkeit seiner Deutschen zerstören! Von tüchtigen Kunstschulen ausgehend, sollte ein gründlicher Musikunterricht ins Privatleben, vernünftige Gesangslehre in die Schulseminarien und von da ins Volk dringen. Denn „das Volk lernt die Kunst; es lernt sie als der Mäcen, zu welchem es die Bestimmung in sich trägt und fühlt; es lernt sie, ohne sich in dies Interesse einseitig zu vertiefen, ohne seiner politischen Pflicht und Mission Eintrag zu tun". Und dieser Verfeinerung und Geschmackserziehung des Volkes sollten auch seine geistvollen Musikbesprechungen dienen, die aus umfassender Bildung heraus in anheimelndem Ton plaudern, leicht faßlich durch eine Fülle von Vergleichen und blühend in der Sprache, die den Dichter-Musiker ebenso verrät wie der stattliche Gedichtband seiner Gesamtwerke. Er fühlt sich mitten unter den Hörern und schreibt da beispielsweise bei einem Violinkonzert von Damrosch: „Da waren wir von Anfang bis zu Ende gern dabei, gesellten uns dem Tondichter, duckten unter, wenn uns etwas Kummer machte, waren übermütig froh, wenn uns eine Lust beschert wurde. Es war etwas von der Magie in diesen Tönen, welche die Klügsten täuscht und doch jedem Kind verständlich ist — vom Schlag des Herzens." Er sprach es einmal aus, daß Deutschland nach dem Erringen seiner Einheit und mit dem Eintritt in die ihm gebührende Schwerpunktstellung im Herzen Europas erst dann eine blühende Tonkunst empfinge, wenn das Ineinandergreifen von Schaffenden und Publikum Wirklichkeit geworden sei. „Dieses Lauschen der Massen wirkt wie ein Segen auf die Seele des Künstlers; er ahnt dann die weihende Nähe der Musen!" Mit der gesunden Witterung des schöpferischen Menschen kommt er ähnlich wie Goethe zu der Überzeugung, daß wir nicht wie einst die Griechen dem Geschick verfallen, mit den Trümmern

unserer Kunst nur eine fremde Welt zu schmücken, sondern daß wir den Dom unseres Volkstums auf eignem Boden ausbauen und schützen werden. So ruft er angesichts der damaligen Überfremdung der Spielpläne aus: „Nein, das Publikum des deutschen Musikdramas ist das deutsche Volk". Und vor allem die Jugend genießt sein Vertrauen. Sie wird nach seiner Meinung von selbst die Zeiten herbeiführen, wo nicht länger die verdorbenen Erzeugnisse einer heruntergekommenen ausländischen Kunst unsere Bühne überwuchern dürfen. Sie wird mit heiligem Ernst endlich einmal den Offenbachschen Schwindel auspochen, diese Blume, die nur auf dem Mist verderbter sozialer Zustände gedeihen konnte. Denn der Ernst, der das Kunstwerk adelt, „ist eine aus dem innersten Grunde der Weltanschauung und Lebensauffassung erwachsene Kraft der Seele".

Mit einer beinahe hellseherischen Klarheit aber hat Cornelius bei Betrachtung der Kunst und der sie gestaltenden Mächte 1871 (in der „Wiener Deutschen Zeitung") unsere Gegenwart geradezu vorausgeahnt, wenn er sagt: „Erst wenn das deutsche Volk das Ziel großer politischer und künstlerischer Bildung im Verein mit absoluter Glaubensfreiheit bei religiöser Verinnerlichung erreicht hat, wird wieder die Zeit monumentalen Kunstwerks kommen, des Kunstwerks, welches Spiegelung und Verklärung eines vollendeten sozialen, religiösen und künstlerischen Lebens sein wird."

# Der Umkreis der neuen Oper.

Eine Betrachtung zwischen „Holländer" und „Daphne".

Von Alfred Brasch, Essen.

Als im Sommer die Oper „Der Friedenstag" erschien, da erstaunte man über den neuen Richard Strauß, der sich mit ihr anzeigte. Nach dem „Guntram", mit dem der Dreißigjährige seine Opernlaufbahn begann, hatte es kein ernstes Werk von ihm gegeben, dessen Ethos in gleichem oder auch nur ähnlichem Sinne wie hier ein Bekenntnis gewesen wäre. Nun legte der alte Mann, der sich mit seiner letzten Oper („Die schweigsame Frau") drei Jahre zuvor noch einmal und zwar ohne Erfolg um die komische Oper bemüht hatte, ein für ihn gänzlich neuartiges Werk vor. Mit ihm gliederte er sich in Bestrebungen der jüngeren Schaffenden ein, die sich unter neue Ideale gestellt hatten, — die vom Artistischen, vom Theatralischen weg zu einer neuen, in lebendiger Wechselwirkung zur Zeit stehenden Wahrhaftigkeit strebten. (Bemerkenswert ist dabei die weitgehende Ähnlichkeit, die „Der Friedenstag" mit einem Werk dieser Jüngeren, mit Erich Sehlbachs „Die Stadt" in Exposition und Milieu aufweist; der Verfasser schrieb über dieses Werk und seinen Autor im Aprilheft 1937 der ZFM.) Nicht nur der Theatermann, auch der Musiker Strauß fand hier neue Wege. Der Chor erhielt eine Hauptpartie, und das harmonisch kaum gebrochene C-dur des an den „Fidelio" gemahnenden Schlußjubels schuf endlich wieder einmal die solange schmerzlich vermißte Erlebnisgemeinschaft zwischen Bühne und Volk.

Die neueste Oper von Richard Strauß, seine „Daphne", die vor wenigen Wochen erst ihre Uraufführung erlebte, ist zweifellos — verglichen mit dem „Friedenstag" — ein esoterisches Werk. Nach dem seiner ganzen Art nach einmaligen Wurf des „Friedenstag" ist Strauß hier mehr in seine gewohnten Bahnen zurückgekehrt. Schon äußerlich zeigt es sich an: wieder steht wie in fast allen seinen Opern eine Frauengestalt im Mittelpunkt und im Titel. Und dennoch ist auch dieses Werk ein „neuer Strauß". Er ist als solcher erkennbar an der Kraft und Klarheit der dramaturgischen wie der musikalischen Zeichnung, die beide das voraufgegangene umwälzende Erlebnis des „Friedenstag" nicht verleugnen, — erkennbar in seiner Neuheit vor allem aber an dem bedeutsamen gedanklichen Gehalt. Richard Strauß, der so dem Tag zugewandt schien, der Oscar Wilde und den Wiener Walzer gleich temperamentvoll zu interpretieren wußte, schließt hier überraschend den Bogen seines Schaffens vom Erlösungs-Musikdrama „Guntram" herüber zu einem Werk, das mit seiner großartigen mythischen Weisheit dem Musikdrama ein neues apollinisches Ideal gegenüberstellt.

Nicht nur im eigenen Schaffen des Meisters steht das neue Werk zum Musikdrama — als Ende und Beginn — in Beziehung. Richard Wagners „Der fliegende Holländer", am Beginn

des neuen Musikdramas überhaupt stehend, ist hier nicht weniger zu nennen. Denn die letzte Oper von Strauß und dieses erste Musikdrama haben bei aller grundsätzlichen Verschiedenheit so viele verwandte Züge, daß man sich das besondere Wesen der neuen Oper kaum klarer vergegenwärtigen kann, als wenn man diese beiden Werke einmal nebeneinander betrachtet. Dabei ist vorauszuschicken, daß diese Ähnlichkeiten keineswegs in der alten Fabel, sondern wesentlich nur in dieser ihrer neuesten Ausprägung zutage treten. Denn erst bei Strauß wird der in den früheren Fassungen überlistete, um die Frucht seines Liebeswerbens betrogene Apollo durch die reine Liebe eines Weibes zur Läuterung geführt, im dramaturgischen Effekt nicht anders als der fliegende Holländer durch Sentas liebende Aufopferung zur Erlösung.

Daphne und Senta stehen beide zwischen zwei Männern, zwischen einer verleugneten irdischen und einer über sie hinweg zum Durchbruch kommenden „himmlischen" Liebe. Senta ist in die phantastische Welt der Sage versponnen, die sich dann mit dem Auftritt des Holländers plötzlich vor ihr auftut; Daphne liebt die Sonne mit der Sehnsucht ihres jungfräulichen Herzens und geht selig als verwandelter Baum in die Natur ein, Braut des Sonnengottes Apollo, dessen wahres Wesen sie unter seiner Menschenmaske erkannt hat, als er sie am Dionysosfeste brünstig umwarb. Die Kraft seines Bruders Dionysos maßte er sich an, sein eigenes Wesen verleugnend. Den Nebenbuhler erschlug er mit dem Blitz, Leukippos, den wahren Jünger des Dionysos, den Menschen und Gespielen der Daphne. Doch diese läßt ihn erkennen, daß er nicht im Werdenden sondern im Seienden seine und seiner Liebe Erfüllung finden kann. Am irdischen Weibe hat Apollo seine Grenze gefunden, damit den Weg zu sich selbst zurück und die der Wirklichkeit der Erde entrückte Erfüllung seiner Liebe, die eintritt, als Zeus auf seine Bitte hin Daphne in den Lorbeerbaum verwandelt. Sonnengott und Seele des Baumes (Daphnes Sopran als eine Stimme des Orchesters mit Koloraturen ohne Worte) klingen am Schlusse der Oper in einem seligen Naturhymnus zusammen, dem reinsten und bezauberndsten Stück Musik, das Strauß je geschrieben hat. Ihm steht die sieghafte Apotheose im Glührot der aufgehenden Sonne gegenüber, in dessen Licht Senta und der Holländer diese Welt verlassen. Es ist fast der gleiche Weg, der dahin führt. Statt des Leukippos mahnt Erik das Mädchen zu seiner irdischen Liebespflicht, warnend vor der „unheilvollen Macht", die sie berückte. Erik beruft sich auf den Schwur der Treue; Leukippos fordert von Daphne, daß sie vor Dionysos mit ihm tanzte. Doch beiden hilft es nicht: der „Fremde" ist stärker als sie. Es ist bezeichnend, daß, während der Holländer gerührt Sentas Entscheidung entgegennimmt, Apollo List und Gewalttat nicht verschmäht, — daß Erik verzweifelt an der Küste zurück, aber unter den Lebenden bleibt, indes Leukippos dem Gott entgegentritt und sterben muß. Dem härteren dramaturgischen Umriß, den die „bukolische Tragödie" gegenüber der „romantischen Oper" hat, entspricht — paradox nur für den flüchtigen Betrachter — das Fehlen einer eigentlichen dramatischen Entwicklung. Senta erlöst den Holländer, indem sie sich mit der einzigen Tat, die in dieser Oper geschieht, zur aufopfernd Liebenden hinaufsteigert, entwickelt; Daphne erfährt lediglich die höchste Läuterung ihrer Gefühle, wie auch der geläuterte Apollo, dem es ebensowenig wie seinem Gegenspieler Leukippos an Aktivität fehlt, nur reicher in sich selbst zurückkehrt, siegend über Dionysos.

Mit Gewitter und Sturm beginnt Wagners Drama, ein Ringen um die Seele, an dem die Musik mit jeder Faser der Partitur Anteil nimmt; die „bukolische Tragödie" wird von einem Andante con moto eingeleitet, dessen Thema nie ganz in den Hintergrund tritt. Bedeutungsvoll klingt es auf, als Daphne von ihren geliebten Bäumen weg zum Fest geholt wird und versichert, ihre Seele bliebe bei ihnen, und geht dann auf in dem hymnischen Schlußstück. Auch im Musikalischen erfüllt sich also das Gesetz des Werkes wie dort vorwiegend im Dynamischen so hier zuerst und zuletzt im Lyrischen, Statischen.

Es ist uns unbekannt, ob Richard Strauß und Joseph Gregor, sein Librettist, der mit diesem Buch und dem zum „Friedenstag" mehr als Begabung: eine geniale, schöpferische Erkenntnis der Möglichkeiten des Komponisten bewiesen hat, mit der Erfindung des in den früheren Daphne-Gestaltungen unbekannten Dionysosfestes als Ausgangspunktes der Handlung eine über das Werk hinausreichende Problematik heraufbeschwören wollten. Seitdem Nietzsche um die

Begriffe des Apollinischen und des Dionysischen eine Philosophie des Wagnerschen Musikdramas gerankt hat, liegen solche Gedanken zumindest dem Betrachter nicht fern. Worauf wir hier nur die Aufmerksamkeit lenken möchten, ohne dabei irgendwie eine erschöpfende Deutung des gerade erst geborenen, geschweige seinen kritisch wägenden Vergleich mit dem alten Werk zu versuchen: das ist die ungeheure Spannung und Gegensätzlichkeit, die zwischen dem ersten Musikdrama und der jüngsten Oper — hervorgegangen aus dem ältesten Stoff des musikalischen Theaters — beispielhaft die Möglichkeiten der ganzen Gattung umschließt und erhellt.

# Erzählungen um Schubert.

Von Kurt Bock, Berlin.

## Das Apfelsingen.

Die blauen Schatten sinken von den Wiener Bergen, der goldene Glorienschein steht wieder über der weichgeschwungenen Silhouette der Gipfel.

Unter die blütenverschneiten Obstbäume kuschelt sich die „Goldene Gans“, der Dorfkrug nahe bei Klosterneuburg. Weithin klingt durch die sonntägliche Feierfrühe der Schall der aufprallenden, von unsichtbarer Hand aufgestoßnen Fensterläden.

Eine Magd tritt aus der Gartentür, die Arme voller Blumen, damit die eingerammten Tische zu zieren.

Aus der noch verschleierten Waldtiefe sprüht plötzlich Gesang empor. Klangrein ranken drei Männerstimmen umeinander, jubeln auf, verwehen, setzen wieder an.

Jählings erwacht der Wald ringsum, alle Vogelkehlen jubilieren verzückt los.

Dem Feldrain enttauchen die Sänger; schützend hebt die Magd ihre Hand über die Augen und lächelt über die vertraute Schau: den stutzerhaften Großen, den hellockigen Schmächtigen und den großkopfigen, rundlichen Kleinen.

„Dös Weaner Kleeblattl kommt daher, Herr Schwager“, ruft sie aufkichernd hinter sich in die grade sich öffnende Krugtür.

„Jessas, sind die früh zu Weg heut!“ antwortet aus der kühlen Tiefe des Flurs des Wirtes lachende Stimme.

„Ja, und zu Fuße, Herr Schwager. Der Schober, der narrische, tragt einen weißen Sonnenschirm, der Schwind hat die Zupfgeigen umgetan, und der Schubert-Franzl trollt wieder weit hinterdrein.“

Flugs verschwindet sie im Hause und kehrt wieder mit dem blühweißen Tischtuche, das sie wie eine Salutfahne aufwirbeln läßt. Ein Jodler ist die Antwort und wirft vielfältiges Echo von den Hängen zurück.

Und kaum prangt der beste Laubenplatz im gastlichen Schmucke, da steht auch schon der Malersmann in der Pforte, läßt die Gitarre, am Hals gefaßt, schwingen, daß die Akkorde wie Glockentöne erschallen zu den Liedesworten:

„Drei Fläschle und drei Becherlein
für mich und die zwei Freunde mein,
und willst du uns Gesellin sein,
willkommen sei, blonds Mägdelein! —
den vierten Becher leid i nit,
du trinkst aus allen dreien mit — —“

Still und versonnen stapft Schubert hinter den Übermütigen her, schon naht der Gans-Wirt mit dem Wein.

Und mit Kling-klang, Sing-sang setzen sich die drei zu munterem Becherlupf, — der Anstieg war weit, beschwerlich und ein rechter Durstwecker. Frische Semmeln, Butter, Honig, Schinken werden herausgezaubert, der Schmaus von manchem Loblied auf den Wirt, die Berge und Klosterneuburg unterbrochen.

Wirt, Wirtin, Magd laufen her und hin, ſtehen fröhlich mit den Fröhlichen am Gartengatter.

So überhören alle völlig das Räderrollen und fahren überraſcht herum, als draußen, ſo nahebei, des Poſtillons Waldhorn ein ſchmetterndes Grüß-Gott ſingt.

Befliſſen ſtürzt der Gans-Wirt an den Wagenſchlag, ſeine Troddelmütze ſchwenkend, die drei Freunde jedoch treten zum Zaune und ſingen, die Gläſer erhoben, den noch verborgnen Inſaſſen ein Willkommen.

Und zuerſt erſcheint ein weißhaariger Herr, hilft dann ſeiner Frau heraus, und hinterdrein kommt das Lenzwunder, — die Tochter. Im himmelblauen Reifrock. Reckt die Arme, ſchaut ringsum, ſchüttelt das ſchimmernde Gelock und winkt unbekümmert den Sängern einen Dank.

Im Garten ſodann erfolgt zeremoniöſe Vorſtellung, aus der ſich ergibt, daß die Familie von ihrem ſteiermärkiſchen Gute her zu Wiener Verwandten auf längeren Beſuch unterwegs ſich befindet. Nachbarlich wird gedeckt, und munter gehen Geplauder, Zuruf und Trunkbeſcheid von Tiſch zu Tiſch.

Da hebt die Tochter aus der überquellenden Schale den ſchönſten Apfel:

„Nun laſſen Sie mich, meine Herren, die graue Schulmeiſtergeſchichte vom goldnen Apfel des Paris einmal umkehren, zum währenden Andenken an dieſen herrlichen Tag und unſer kurzes Begegnen. Dieſen lebfriſchen Apfel ſchenken wir dem von Ihnen dreien, der uns das ſchönſte Liedel ſingt!“

Begeiſtert ſpringen die Freunde auf, nur der Franzl bleibt hocken und murmelt verlegen: „Aber ich hab heut kein bißel Stimm . . .“

„Da ſpielſt du uns halt dein Lied auf dem Spinett, da hinterm offnen Fenſter“, wird er nierdergeſtimmt.

Schon tritt Moritz Schwind vor, die Klampfen vor die Bruſt gerückt, und hebt freiweg an:

„O laß mich nur von ferne ſtehn,
nach deinem lieben Fenſter ſehn,
von ferne, ganz von ferne!
Du blondes Köpfchen, komm hervor!
Hervor aus eurem runden Tor,
ihr blauen Morgenſterne!
Nun ſchüttelt ab der Träume Flor,
und hebt euch friſch und frei empor
in Gottes hellen Morgen!
Die Lerche wirbelt in der Luft;
und aus dem tiefen Herzen ruft
die Liebe Leid und Sorgen.“

Laut dankt ihm der Beifall.

Nun ſtellt ſich Schober gewandt und ſehr bewußt in Poſitur, und hingeriſſen lauſcht die Runde der vollen, geſchulten, ſtrahlend ſchönen Stimme:

„Nur wer die Sehnſucht kennt, weiß, was ich leide.
Allein und abgetrennt von aller Freude,
ſeh ich ans Firmament nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt, iſt in der Weite . . .“

Es tritt jene feierliche Stille ein, die echteſtes Lob iſt: Ergriffenheit.

Nun greifen leiſe, getragene Töne hinter ihnen die Melodie des Liedes auf, wandeln ſie ſpieleriſch, rauſchen ſilbern auf und ab, jubeln, rieſeln, perlen ſelig umeinander, — wiegende Waldeswipfel träumen hinein, der Bach tänzelt klar, ſchäumend über mooſiges Geſtein, — wirbelnd überſtürzen ſich die Läufe, enden in aufjauchzender Luſt.

Sprachlos erſt ſtehen alle, dann gehen ſie ans Fenſter, hinter dem ſie Schubert noch verſunken auf dem Schemel ſitzen ſehen.

„Und was war dies für ein ſeltſames, unerhörtes Lied?“

„Ja, ſag, Franzl, gelt, das iſt was Neues?“



Sänger mit Pſalter.



Dreh- oder Bauernleier.



Chrotta oder Rota (beſchädigt).



Zimbeln oder Becken.



Pſalterlade.



Klapper oder Caſtagnetten.

Muſikinſtrumente der ſpätromaniſchen Zeit
in Darſtellungen im Domparadies zu Münſter i. W.

(Aufnahmen Peter Werland)

(Zu dem gleichnamigen Aufſatz von Peter Werland)



Musikinstrument verloren gegangen, möglicherweise Hackbrett oder Laute.



Hand- oder Minnesängerharfe.



Portatif-Orgel.



Dudelsack (Kopf abgefallen).



Geiger mit Fiedel.

Musikinstrumente der spätromanischen Zeit
in Darstellungen im Domparadies zu Münster i. W.

(Aufnahmen Peter Werland)

(Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Peter Werland)

„Na, woher denn", stottert der und windet sich hilflos, „war denn dös ein Liedl? Fiel mir halt so ein eben, — ich dacht an die Fischerln heut früh im Bach drunten. Alsdann nennen wir's eben: Die Forelle, das Liedel, net wahr?"

„Wie? Sie haben das hier, eben, so einfach heraus, aus sich heraus phantasiert? Da sind's ja ein Komponist! Ein großer noch dazu!" staunt der Gutsherr.

„Stimmt schon", meint gemütlich Franz von Schober, „unser Franzl hat schon viele Lieder komponiert, meist mit Gitarresatz, neuerlich auch Goethes Erlkönig, und den haben wir Freunde allgemeinsam sogar drucken lassen."

„Und nun will Diabelli, der Wiener Musikverleger, Liederhefte von ihm herausbringen", fällt Moritz Schwind eifrig ein.

Und als das Mädchen fragt: „Dann sind wohl die zwei Lieder vorhin auch von Ihnen, Herr Schubert?", bejahen für ihn die Freunde.

„Ja, — alsdann —" lächelt sie und springt ins Haus. —

Und legt den Apfel vor Schubert auf die Tasten. Und eh die Eltern und Freunde es recht gewahr wurden, schenkt sie dem Fassungslosen einen scheuen, schnellen Kuß auf die geneigte Stirn.

Eilt hinaus, in den Wagen.

Der Postillon hebt das Horn.

Rasch noch gibt der Gutsherr den Freunden eine dringende Einladung auf sein Besitztum für sie und vor allem, vor allem für Schubert.

„Und haben Sie alle viel, viel Dank! Bessre Boten konnt uns das liebe Wien nicht entgegen schicken! Leben Sie wohl miteinand!"

Dann singt das Waldhorn keck hinaus in den Sonnentag, und die Räder rollen . . .

*

## Christine.

In dem blumenbunten, aber brotarmen Lebensacker Schuberts haben die Wühlmäuse seiner Biographen keine Spur Christines ausgegraben, nur ein wehmütig Bild Leopold Steinruckers gibt Kunde von ihr: mit einem schlichten Sträußlein Feldblüten neigt sie sich ergriffen über ihres Franzls von den Wienern ihrer Lebzeit ganz vergessene Grabstätte.

Und doch leuchtete das zarte Antlitz Christines mit dem innigen Heiligenschein der Liebe versöhnlich in die nebelgraue Verbitterung seiner letzten Tage, da der fröhliche Lärm der Freunde bereits untergegangen war im behäbigen Ernst geachteter Berufe und nur noch Schubert, zerzaust und kränklich, grausam behängt mit dem Rufe eines Trunkenboldes, an den Stätten des jugendlichen Überschwanges umhergeisterte, ein Irrlicht auf den Trümmern der Erinnerung, ein abendliches Lied aus dem Dunkel der Vergessenheit.

Verwaist stand Schwinds Mondscheinhaus, stumm lagen die Stuben der Fröhlich-Mädel, allzu peinlich sauber lockten die Wirtshäuser. So strolchte denn Schubert draußen einher, aus seinem unangenehm neuen Heim beim Bruder Ferdinand immer wieder ausgetrieben durch Näße der Wände und Ordnung des Hausrats; von den niederen Brücken herab streute er all die Absagebriefe der Verleger in Schnitzel zerpflückt auf lehmgelbe Wellen und starrte grenzenlos müd durch feuchttrübe Augengläser hinterdrein.

Spät schlurfte er über die Schwelle eines kargen Dorfbeissels und hockte sich eulengleich geduckt hinter einen Humpen Gespritztes. Leer dämmerte das Zimmer, um den Giebel geigte Herbstwind.

Da geschah es: hinter der nur angelehnten Tür klangen schüchtern unbeholfene Takte auf, langsam, abgehackt schreitend, fügten sich zur Melodie, rundeten sich zum Liede, zerrten den Einsamen hoch, daß er nachtwandlerisch hinschlich und heimlich schauen mußte, daß seine Lieder lebten.

Am Spinett, unter den zwei Lichtern, saß ein Kind, gertenschlank vorgeneigt zu dem zerfledderten Liederheft, die Äuglein zwischen Notenlinien und Tasten emsig her und hin flatternd.

Wortlos drückte er sich, wie getrieben, durch den Türspalt, stand hinter dem Mädchen. Das fuhr erschreckt zusammen, starrte auf den geschüttelten Mann und neigte sich dann mitleidend

über die Tränen, die auf ihre Hand getropft waren. Aber ganz behutsam strich Schuberts Hand über ihr Köpfchen, scheu hauchte er einen Kuß auf ihr Haar und ließ sich neben ihr auf der Bank nieder.

Und spielte ihr leis sein Lied.

Bald blühte auch seine immergrüne Fröhlichkeit lächelnd um sie hin, wie er sie unterwies, mit ihr übte und geduldig im Vierhandspiel ihrem zagen Takte folgte.

Schier verwundert sah Christines Vater all die folgenden Tage seines Kindes Eifer bei diesem seltsamen Unterricht, und gern gönnte er der Mutterlosen die Freude, die er dem unbekannten, kranken Musikus mit manchem Schöpplein, manchem Backhendl und einem behaglichen Stammplatz zu entgelten suchte.

Tagtäglich, trotz Wind und Wetter, kam der müde Mann zu der stillen Kneipe gestapft, lebte für ein paar Stunden auf in einer dankbaren Kindeszuneigung, trank Selbstvergessen aus zwei frohen Augen. Und bald hatte er immer als Mitbringsel eine zierliche Notenschrift bereit, leichte, singende Melodien voller Tanzlust und inniger Herzlichkeit.

Nimmer aber verriet er seinen Namen.

Und eines Tages blieb er aus. . . .

Eine traurige Woche hindurch. . . .

Da die Sonne golden flammt, füllte sich der Dorfkrug mit allerlei lustiger Gesellschaft — zwei schöne Frauen waren darunter, die vernahmen des Kindes Spiel, wurden aufmerksam, gingen hinüber. Sie schauten in die Handschriften, stutzten:

„Ja, das ist gewiß Schuberts Hand."

Das Mädchen neben ihnen sprang zitternd auf: „Der Schubert-Franzl hat dös g'schrieben? Ja, dann, — dann war's halt der Schubert selber, der alle Tag hier bei mir g'sessen ist und hat mit mir gespielt — der Schubert selber!" Unendliche Freude flammte aus des Kindes Augen, selig kramte es all seine Noten hervor.

„Aber er kommt nimmer, der Franzl, acht Tage schon blieb er aus —" Sie sah, wie die Frauen erschüttert sich aneinander neigten, fühlte sich leis in die Umarmung gezogen und begriff jählings das schmerzliche Schweigen . . .

Dann erwachte sie, gebettet auf den Schoß ihres einsamen Vaters. Die Räume waren still im Abendsonnenglanz um sie beide her. Räderrollen, Posthornruf verklangen, und zärtlich flötete noch eines Vogels Lobgesang hinter dem offenen Fenster.

In dem Kinde war zu dieser Stund die Liebe erstanden, die ohne Wanken lebenslange Treue hielt — Treue dem Traum einiger Stunden — Treue einem Grabe, das viele Jahre hindurch ohne diese letzte Liebe verkommen wäre.

Christine — vergessen bis auf ein wehmütig Bild.

# Holdermundts Himmelfahrt.

Von Margarete Steiner, Berlin-Charlottenburg.

Hans Joachim Holdermundt, erste Flöte im städtischen Opernorchester, hatte seinen großen Abend gehabt. So ganz in der Stille. Nämlich: er hatte zum hundertsten Male in seinem Leben die Flötensoli in Mozarts „Zauberflöte" spielen dürfen. Und als er jetzt nach Hause stiefelte in der grimmen Winternacht, tanzte sein Herz ein Allegro zu allen Erinnerungen, die an seiner alten Musikantenseele vorüberzogen, bis ihm hochsommerwarm zumute ward.

In seiner stillen Junggesellenwohnung wartete indessen der heiße Tee, den seine sorgliche Wirtin heute wie sonst für ihn bereitet hatte. Noch immer in tiefen Gedanken setzte Hans Joachim Holdermundt sich an den Tisch, — da fiel ihm etwas Besonderes ein. Mit einem Spitzbubenlächeln in den Augenwinkeln holte er eine Flasche aus der Tiefe des Kleiderschrankes. „Feiner alter Ungarwein" — das Geschenk eines dankbaren und begüterten Schülers. Jahrelang hatte die Flasche unberührt gestanden, denn Hans Joachim Holdermundt sollte — so hatte der Arzt geraten, — keinen Alkohol zu sich nehmen. — Aber heute, — heute mußte er seinem geliebten Genius ein Glas zutrinken! Feierlich hob er es zu dem Mozartbilde an der

Wand empor, und wie der milde, schwere Göttertrank durch seine Kehle, durch seine Adern rann, schien es, als ob das lebensfrohe Antlitz von der Wand herab ihm zulächle. So trank er denn ein Glas ums andere, taktierte dazwischen mit den Fingern in der Luft herum, indessen sein vergnügtes Gesicht immer blühender aus lauter Kritzelfalten aufstrahlte, warf sich dann, plötzlich schwer müde werdend, in sein gutes, warmes Bett und genoß in reglosem Behagen alle Anzeichen des nahenden Schlummers.

Plötzlich kam etwas Neues, Niedagewesenes in seinen Dämmerzustand. — Eine zarte Helligkeit erschien an der jenseitigen Zimmerwand. Aber es war nicht etwa das Licht einer Lampe! Ein schleierdünnes Leuchten war es, ohne Flammenkern, — dennoch schien es Gestalt zu werden und näherte sich langsam dem Bette. Hans Joachim Holdermundt empfand nicht die geringste Angst, nicht das leiseste Grauen, als jetzt von den Lichtschleiern eine Stimme ausging, durchscheinend wie jene und ohne Klangkern.

„Komm mit! Es ist an der Zeit!" Aus dem Schleiergeleucht kam eine wunderschöne, schmale Hand hervor und streckte sich dem Musikanten entgegen. Der griff ohne weiteres zu. Kühl wie Morgenwind zog es ihm durch die Glieder, und erfrischte ihn mit einem Hauch längst entflohener Jugend. Schnell, ohne daß ihn wie sonst seine steifgewordenen Beine hinderten, sprang er empor und folgte dem seltsamen Besucher. Der strebte zum Fenster, geradeaus durch die Glasscheiben, — aber sie sprangen nicht, — sie wichen zur Seite wie Wasser! Einen Augenblick schauderte Holdermundt, — tief unten gähnte wie ein schwarzer Rachen der gepflasterte Großstadthof!

Aber das Geleucht schwebte schon darüber hin und schien auf Holdermundt zu warten. Da setzte er den Fuß in die Luft hinein, und sie trug ihn wie eine gläserne Treppe. Schnell stiegen sie in die Höhe. Die Stadt versank mit ihren geraden Lichtzeilen und dem gewunden dahinziehenden Flusse, Wolken kamen und schwanden — dann wurde alles um ihn her zeitlos — raumlos. Ein Dämmerzustand ergriff ihn, seine Seele war, wie sie in der ersten Kindheit gewesen: ohne Wunsch und Frage. Plötzlich schien er zu erwachen und fand sich vor einem gewaltigen Tore. Sein Herz hämmerte schmerzhaft, wie von übermächtigem Heimweh angetrieben. Er sah sich um, — sein Begleiter war verschwunden, unter den Füßen starrten ihm schaudervoll mächtige Abgründe entgegen. Und immer stärker klopfte sein Herz, es schien als klopfe es gegen die Torflügel, laut und lauter hallten die Schläge. Dann aber sprangen die Tore jählings auf, — und wie ein sonnentrunkener Falter wurde Hans Joachim Holdermundt hineingerissen, — mitten hinein in ein brausendes Hallelujah von Licht.

Langsam nur schwand der Taumel. Sein Herz wurde ruhiger. Eine Stimme klang an voll rauher Güte, die Hans Joachim an die Nikolaustage seiner Kindheit erinnerte. „Wohin des Weges, Menschenkind?"

„Ich weiß es nicht! Ich hatte einen Führer, aber der ist fort."

„Er ging, weil ihm der Einlaß hier verwehrt ist."

„Wo bin ich?" fragte Hans Joachim und sein Herz stand bebend still vor der Antwort.

„Im Vorraum des Himmels."

„Oh!" Eine Weile schwieg Hans Joachim. Dann sagte er scheu: „Lieber Herr Petrus, lassen Sie mich nun hinein?"

„Warte ab, mein Sohn! Wir haben Zeit hier oben. Erst sage mir: Was hast Du im Erdenleben getrieben?"

„Ich war Musikus."

„Musikus? — Schlechte Empfehlung!" knurrte der Himmelspförtner. „Die Musikanten taugen meist nicht viel! Was tatest Du denn zuletzt auf Erden?"

„Ich — ich weiß nicht, — ach ja! Ich trank ein — nein, ein paar Gläser Wein!"

„Na, siehst Du!" grollte Sankt Peter, aber es klang wie ein heimliches Lachen hindurch. Hans Joachim Holdermundt hatte feine Ohren. Mutig verteidigte er sich:

„Ich trank's dem Mozart zu, weil er mich zum hundertsten Male begnadet hatte, sein Flötensolo zu spielen!"

„So, so! — Na, — und wie stand's mit den Frauen?"

„Ich bin ja ein alter Kerl!“ Hans Joachim dachte nach und lächelte verträumt. „Freilich, — als ich jung war, — lieber Herr Petrus, — Gott hat die Frauen gar so schön und unser Herz so stark und zärtlich geschaffen! Sollen wir alles verdorren lassen — ihm zu Ehren?“

„So, so, mein Musikante! — Na, dann nimm nur jetzt Dein Herz fest in die Hände! Es geht ans letzte Examen!“

Erschrocken stand Hans Joachim Holdermundt. „Lieber Herr Petrus, — ich habe ja schon auf Erden so viele Examen machen müssen!“ seufzte er kläglich.

„Hilft Dir nichts, mein Sohn! Dieses Examen wird nur denen erspart, die nicht vor Gottes Angesicht, sondern in den Duckmäuserhimmel kommen, — willst Du da hinein?“

„Dann lieber in die Hölle!“ So gingen sie beide zusammen mitten ins Herz einer unbeschreiblichen Helligkeit hinein. Engel mit leuchtenden Angesichtern tauchten auf und geleiteten die beiden, und plötzlich sah Hans Joachim ein Antlitz, das leuchtete so in Güte und Schöne, daß er die Augen schließen mußte und bis ins innerste Herz hinein von seligem Schrecken durchschüttelt wurde.

Wiederum klang eine Stimme, aber diese Stimme war Wohllaut, wie ihn kein irdisches Ohr je vernommen hat. „Nun bist Du im Himmel, Hans Joachim Holdermundt.“

„Ja!“ stammelte Hans Joachim. „Und — was muß ich nun tun? Bitte, — sagen Sie es mir!“

„Sie?“ — — Ein Lächeln strahlte im Klang der Stimme. „Erkennst Du mich denn nicht?“ Hans Joachim schaute empor und mußte plötzlich seine Hände fest auf das Herz pressen, damit es ihm nicht die Brust sprengte. — „Siehst Du, — jetzt erkennst Du mich doch! Nicht wahr, zu mir kannst Du schon „Du“ sagen! Du hast es ja Dein Leben lang getan! — Freilich, oft hast Du mich mit Beten nicht bemüht!“

„Herr!“

„Denk einmal nach, Hans Joachim Holdermundt! Wann hast Du zum letzten Mal gebetet?“

„Ich weiß es nicht, Herr!“

„Aber ich weiß es. Das war vor zehn Jahren. Man übte die Matthäus-Passion, und Du solltest die Soloflöte spielen. Kennst Du noch die Stelle: Aus Liebe will mein Heiland sterben. — — Da hast Du gebetet. Weißt Du noch die Worte?“

„Nein, Herr!“

„Du hast gesagt: Herrgott im Himmel! Gib bloß, daß nicht die Frau Schwertbach den Sopran singt! Die versaut mir ja die ganze Arie! — Ich habe damals Dein Gebet erhört, Hans Joachim, und Du warst selig. Bloß das Dankgebet hast Du vergessen.“

„Herr, — ich hab's Dir wahrscheinlich geflötet, da ging es besser.“

„Das hast Du. Und ich habe Dein Leben lang das Flöten fürs Beten nehmen müssen, — aber es war auch meist dasselbe, sogar in Glück und Überschwang, und das kann man nicht von vielen Deinesgleichen sagen!“ Gottvater seufzte leise. Dann legte er dem Musikanten die Hand auf die Schulter. „Und wie steht es mit den Sünden und Übeltaten? Besinne Dich!“

„Ach, Herr, da wird's eine Menge geben! — Gemordet und gestohlen habe ich nicht, auch niemand um Brot oder Ehre gebracht. Aber wenn Du meine Jugendeseleien — auch die betagteren — ansehen willst — —“

„Wenn ich das wollte, dann wäre mein Himmel leer! Jedoch Du hast als reifer Mann einen Menschen verprügelt, der Dir an Kräften unterlegen war.“

„Ja, das habe ich getan, Herr! Und das mußte ich tun, denn er behauptete, Mozart wäre ein oberflächlicher und fader Patron!“

„Und wenn Dir das den Himmel verschlöße? Wenn Du nun noch einmal auf die Erde hinab müßtest, um ein Leben lang mit jenem Mann in ein und demselben Orchester auszuhalten?“

„Wenn er dasselbe wieder sagte, dann tät' auch ich genau dasselbe wieder! Und so fort in alle Ewigkeit! Amen!“ — platzte Hans Joachim heraus, wie ein Schulbub, der seine Ehre verteidigt. Da hat der Herr des Himmels und der Erde hell aufgelacht.

„Hans Joachim, — Hans Joachim Holdermundt! Ich sehe schon, ich werde Dich hierbehalten müssen, denn sonst schlägst Du mir noch zu Mozarts Ehre Menschen tot!“

„Herr, — ich darf wirklich im Himmel bleiben?“

„Sage erst: Wie denkst Du Dir den Himmel?“

„Ach, — ich denke: Wenn ich nun meine Flöte hätte und meine Noten, — und ein paar brave Musikleute kämen hin und wieder: Geige, Bratsche, Cello, Clarinette — und dergleichen, — grad', was man braucht zur Kammermusik, — — und — — —"

„Und? — —"

„Ja, bitte: Wenn ich erfahren dürfte, wo hier der Mozart wohnt! Ich will ihm ja nicht nahe kommen, Herr, — nur mal ihn von ferne anschauen!"

„Woher weißt Du denn, daß Mozart im Himmel ist?" fragte Gott.

„Herr!" sagte Hans Joachim Holdermundt treuherzig, — „der Mozart ist ja schon auf Erden in einer Hülle von Himmelsluft gewandelt, der hält's ja nirgend aus als bei Dir!"

Da reichte Gott ihm die Hand. Hans Joachim legte erschauernd seine alten, knöchernen Finger hinein. Ströme von Jugend und Gesundheit durchbrausten ihn. Und Gott winkte. Ein zierlicher Mann mit strahlenden Augen kam herbei und beugte sich voll Inbrunst über des Herrn Hand. Der aber blickte liebreich zu ihm hernieder. „Ich habe einen Auftrag für Dich: Du mußt mir diesen hier in Dein Orchester aufnehmen, — sonst macht ihm mein ganzer Himmel keine Freude!"

„Ja komm nur daher, Holdermundt! Dein Flöterl liegt schon bereit!" Sagte der Mann mit den strahlenden Augen.

„Du kennst mich? — Ja, — wer bist denn Du?"

„Dummer Bub! — Jetzt erkennst den Mozart nimmer?"

„Oh!" jubelte Hans Joachim, — „Du bist's! — Nun weiß ich erst, was es heißt: Im Himmel sein!"

Gottvater drohte lächelnd mit dem Finger. „Wolfgang Amadeus, mir scheint, Du machst mir die Seelen abspenstig noch in der Ewigkeit!"

„Herr, — lieber Herrgott!" entschuldigte sich Hans Joachim Holdermundt, schon Hand in Hand mit seinem Meister stehend, „Wenn ich seine Musik nicht auf Erden gehabt hätte, — ich glaube, da wär' ich doch ein Höllenbraten geworden!"

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Das Konzertleben in den ersten zwei Monaten der neuen Spielzeit offenbarte eine ebenso begrüßenswerte Regsamkeit wie starke Anteilnahme seitens des Publikums. Die unablässigen Bemühungen des Nationalsozialismus um die Erziehung zu Musikverständnis und Musikinteresse beginnen ihre Früchte zu zeigen. Wohl noch niemals prangte das Schild „Ausverkauft" so häufig auf den Konzertplakaten wie dieses Jahr. Ob es sich um Solistenkonzerte namhafter Künstler, oder um Orchesterdarbietungen handelt — der Zuspruch des Publikums ist unverkennbar größer geworden. Er erstreckt sich nicht allein auf die Philharmonischen Konzerte — zum ersten Male sind auch die Reihenveranstaltungen des Landesorchesters im Hochschulsaal unter der Leitung des gediegenen Fritz Zaun ausverkauft.

Fragen wir uns zunächst nach dem Wert der zeitgenössischen Schöpfungen, die uns in diesem Zeitabschnitt geboten wurden, so ist ein großes Fragezeichen am Platze. Nicht als ob es in Deutschland eine ungenügende Zahl von jungen, bedeutungsvollen Tonsetzern gäbe — es fehlt an der notwendigen Herausstellung junger Musik, mit deren Anerkennung die deutsche Kultur steht und fällt — und es fehlt vielfach an der Festigkeit und Stärke des künstlerischen Charakters bei manchen Tonsetzern, die im Verlauf ihrer schöpferischen Entwicklung nicht dem von ihrem Genius vorgeschriebenem Wege treu geblieben sind. Das soll heißen: sie finden nicht immer den rechten Ausgleich zwischen schöpferischer Individualität und völkischer Breitenwirkung. Überzeugend hat dies Peter Raabe in seinen Ausführungen über „Kultur und Gemeinschaft" ausgesprochen, wenn er darauf hinweist, daß der Einzelne nur dann dem Volke soviel Wert und Würde als irgendmöglich zu geben vermag, wenn er selbst es versteht, seinen Eigenwert so weit wie möglich zu entwickeln, zu veredeln, alle Gaben auszunützen.

Wilhelm Furtwängler — er wird mir meine Indiskretion verzeihen — hat sich dankenswerterweise u. a. mit folgenden treffenden Worten an dem internationalen Meinungsaustausch
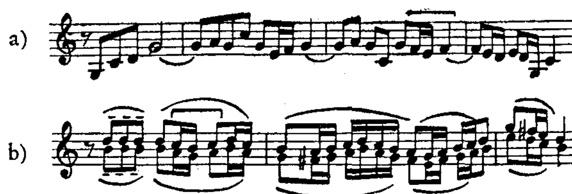
über das Verhältnis des deutschen Komponisten zu seinem Volke beteiligt, der in der neuen „Revue Internationale de Musique" zwischen Deutschland und England ausgefochten wird:

„Ein bewußtes Hinwenden zum Volke, wie z. B. Verwendung von Volksmelodien und dergleichen ist noch nicht identisch mit wahrer Volksverbundenheit. Es kann sogar das gerade Gegenteil sein: Ausdruck der inneren Entfremdung, der Volksferne, die durch die Sehnsucht, den betonten Willen zum Volk überbrückt werden soll. Die Zugehörigkeit zum Volk im Künstlerischen ist aber nicht eine Sache des Willens, der „Gesinnung" — wie etwa im Politischen — sondern durchaus eine solche des Seins, des Schicksals, wenn man will: der Gnade. Nicht Überzeugung und Weltanschauung — Eigenschaften des Charakters, Dinge, die man erringen kann — sondern das unwillkürliche Sein, das unmittelbare ursprüngliche Leben sagt über Art und Wert eines Künstlers und seiner Werke aus."

Zu diesem unerschöpflichen Thema über Komponist und Volk, dessen Klärung allen denen am Herzen liegt, die sich in selbstloser Liebe zu tätiger Mitarbeit am kulturellen Leben zusammenfinden, liefert das Berliner Konzertleben eine Reihe von aufschlußreichen Beispielen.

Was sagen beispielsweise die in einem Konzert der Akademie der Künste uraufgeführten „Deutschen Tänze" von Georg Schumann aus in Bezug auf den künstlerischen Charakter ihres Schöpfers? Georg Schumann ist ein hochverdienter, bei weitem nicht genügend anerkannter Tonsetzer, der den Vokalstil wesentlich bereichert hat. Er hat religiöse Werke verfaßt, unter denen das Oratorium „Ruth" auch heute noch musikalisch stark zu fesseln vermag. Seine vorletzte Arbeit war ein tiefinnerliches Instrumentalwerk mit Chor „Vita somnium", dem teuren Andenken einer Verstorbenen gewidmet. Nun legt er uns „Deutsche Tänze" vor. Sehr hübsch. Melodisch ansprechend, geschmackvoll gearbeitet, ein etwas „weanerischer" Walzer, ein chromatischer Galopp und anderes. Man begreift, daß sich Georg Schumann innerlich von den schweren Gefühlserlebnissen voraufgegangener Schöpfungen befreien wollte. Daß diese „Deutschen Tänze" in einem sinfonischen Konzert der Akademie der Künste erklangen, die bislang wirkliche Verdienste um die Förderung zeitgenössischer Kunst erlangt hat, beweist die Bedeutung, die der Komposition von „Deutschen Tänzen" beigemessen wird.

Oder was verrät uns das Schaffen von Max Trapp über seine stilistische Haltung? Von ihm wurde in jenem Akademiekonzert die „Fünfte Sinfonie" wiederholt, außerdem bot Karl Böhm die Erstaufführung seines Cellokonzertes. Max Trapp ist ein vornehmer, gepflegter Musiker, der auch dann etwas zu sagen hat, wenn er sich klassischer Ausdrucksmittel bedient, die er in den Dienst seines schönheitsreichen Empfindens stellt. Er ist seiner Neigung zu romantischer Sehnsucht treu geblieben, die im Mittelteil des Cellokonzertes ebenso klar zu Tage tritt wie in der Sinfonie. Und sein thematisches Material? Ich entnehme folgende beiden Notenbeispiele des Cellokonzertes dem Programmheft der Philharmonie — sie sprechen für sich:




Diese Themen bereiten dem Verständnis keine Schwierigkeiten. Sie verraten Ausgeglichenheit der inneren Haltung, die sich sehr wesentlich von den impulsiven künstlerischen Bekenntnissen früherer Jahre unterscheiden. Ich glaube aber, daß derjenige Hörer, der Musik nicht passiv genießen, sondern der aktiv angeregt sein möchte, auch den „früheren Trapp" im Konzertleben nicht vermißen mag.

Und Hans Pfitzner? Seine letzte Schöpfung, das „Duo für Violine und Cello" erlebte in einem Konzert der Volksoper seine Erstaufführung. Auch hier wird man nur mit der größten Achtung, die man seinem Lebenswerk schuldig ist, von der Unmittelbarkeit seines melodischen Empfindens sprechen und die Eingänglichkeit seines thematischen Materials rühmen, das weniger

herb als in früheren Schöpfungen sich an eine größere Hörgemeinschaft wendet. . . . Und Paul Graener? Sein in Berlin erstaufgeführtes „Turmwächterlied" ist unbedingt gehaltvoll, beseelt — episch-lyrische Szenen in umfassender Ausdeutung des ihm vorschwebenden Bildes, ohne einem ausgesprochenen programmsinfonischen Stil zu huldigen. Reife, schöne, abgerundete Klänge, die dem Tondichter zur Ehre gereichen.

Ist die Zeit der Experimente, die ich schon einmal als Keimzelle des schöpferischen Gärungsprozesses angesprochen habe, endgültig überwunden? Leben wir in den Tagen der Reife und Erfüllung alles dessen, was sich einmal als stilbildend wertvoll erwiesen hat und darum Anspruch auf Wertbeständigkeit erhebt? Täuschen wir uns wirklich nicht über die Gefahr einer etwaigen schöpferischen Stagnation?

Sehen wir uns auf dem Gebiet der neuen Kammermusik um. Da bietet Armin Knab eine überreichlich ausgedehnte Variationsschöpfung über ein Volkslied für Solovioline. Ein solches Unterfangen verrät von vornherein einen eigenen Formensinn. Inhaltlich sind die Variationen geradezu ein Schulwerk für solche Spieler, die sich ein umfassendes Bild aller technischen Möglichkeiten der Solovioline verschaffen wollen. Die Fantasie Armin Knabs in Ehren — aber die Frage bleibt offen, ob in seinem Werk die pädagogische Absicht nicht den Kunstwert verdunkelt. Robert Oboussier beschreitet in seinen Klopstock-Arien den Weg einer Erneuerung historischer Ideale insbesondere des Cembalostils unter enger Anlehnung an einzelne Gepflogenheiten großer Meister. Die Singstimme verurteilt er zu halsbrecherischen Künsten, deren Berechtigung sich aus dem Text nicht unmittelbar ergibt. Dadurch gefährdet er die Einheitlichkeit des künstlerischen Eindrucks, so kunstvoll auch sein Wollen ist. Auch diese Werke kamen in einem Akademiekonzert zur Aufführung auf Vorschlag von Kurt von Wolfurt, der selbst in seiner „Musik für Streichorchester und Pauke" offenbar seine Fantasie in der Durchführungsmöglichkeit unergiebigen thematischen Materials überschätzt. Es wäre interessant zu wissen, unter welchen künstlerischen Gesichtspunkten die Auswahl neuer Werke für die Akademiekonzerte erfolgt.

Ein Abend der „Fachschaft Komponisten" machte mit liebenswürdigen Klavier-Intermezzi von Max Donisch bekannt, mit einer ansprechenden Kleinen Klaviersonate von Hansmaria Dombrowski, mit einem erstaufgeführten Bläserquintett von Joachim Kötschau, das nicht zu den stärksten Werken des begabten Tonsetzers zählt und mitunter einen recht gepflegten Unterhaltungston anschlägt mit einem überzeugenden liedhaften Adagio. Auch die uraufgeführte Liederreihe „Die Liebende" von Hermann Simon ist mit Ausnahme des letzten Liedes nur ein einladender Seitenpfad seines subjektiven Entwicklungsweges. Der volkstümliche Grundton seines Stils gewinnt durch die absolute Vorherrschaft des Gesanglichen, dem das Klavier überhaupt nur noch in einzelnen Stützpunkten, in wenigen Farbtönen an die Seite tritt. Simon ist ein Meister intimster Kammerkunst in geradezu naiver, aber zu Herzen gehender Gläubigkeit des Empfindens. — Armin Liebermann, der namhafte Cellist, bot in seinem Konzert als Neuheit Cello-Lieder (also ohne Klavierbegleitung). Während Désiré Thomassin das Cello zur Charakterisierung einzelner dichterischer Momente einstimmig einsetzt, wertet Eduard Böhm die harmonischen Möglichkeiten in Doppelgrifftechnik aus und huldigt in dem Lied „Erster Schnee" einer besinnlichen Gefühlstiefe. Hier kam auch die letzte Komposition von Hugo Kaun, die Suite „Aus den Bergen" für Cello und Klavier in dieser Form zur Uraufführung. Eine inhaltsreiche Schöpfung voll blühender Melodik und fast sinfonisch bedachtem Finalsatz.

Darf man die hier gewonnenen Erkenntnisse verallgemeinern und die Behauptung wagen, daß die zeitgenössische Komposition zwischen einem bewußten „Willen zum Volkstümlichen" und einer nicht minder beabsichtigten Abkehr von der Volkskunst einen gangbaren Mittelweg sucht?

Einen aufschlußreichen Beitrag zu der zuletzt genannten Richtung lieferte die Uraufführung von Malipieros „La Passione" durch den tatenfreudigen Günther Ramin mit seinem ausgezeichneten „Philharmonischen Chor". Bereits in der Eigentümlichkeit der musikalischen Rollenverteilung — Christus-Darstellung durch den Chor, verschiedene aufeinanderfolgende Partien durch denselben Sänger — verrät sich das Bestreben des Tonsetzers, zu objektivieren in einer gewollt undramatischen Haltung, um allen individuellen Momenten aus dem Wege zu

gehen. Diese bewußte Verlegung des künstlerischen Schwerpunktes auf die Ebene des Vergeistigten führt zu einer Loslösung von allen sinnlichen Elementen. Die stilistische Einfachheit mit nur gelegentlichen Härten der Stimmführung, die Sparsamkeit des Tonmaterials, die Zurückhaltung der Melodie, die sich in psalmodierender Art stellenweise nur in eng benachbarten Intervallen bewegt — das alles verstärkt den Eindruck einer unerbittlich unsentimentalen Schwarz-Weiß-Zeichnung.

Mancherlei gewinnbringende Anregungen versprechen die neu eingerichteten „Stunden der Kirchenmusik". Die starke künstlerische Aktivität der an den Kirchenraum gebundenen Kunst, die vor Jahresfrist von dem „Fest der Kirchenmusik" in Berlin ausging, scheint in gewissem Sinne eine Fortsetzung zu finden. Der auch damals besonders hervorgetretene Ernst Pepping verband sich zur Aufführung eigener Werke mit dem ungewöhnlich klangvollendeten Chor der Kirchenmusikschule unter Leitung von Gottfried Grote. Pepping ist einer der wenigen, die die alte Kirchentonpraxis mit eigenen schöpferischen Werten bereichert haben. Bei allen deklamatorischen Freiheiten einer vergeistigt objektiven Haltung packt er im Gegensatz zu dem vorhin genannten Malipiero tief durch seine Seelenhaftigkeit, die ebenso die Gefühlsregister des Heldischen wie des weltabgewandt Mystischen anschlägt. Er weiß um die Wahrheit künstlerischen Bekennertums, um den Ernst verinnerlichter Schöpferkraft und verleiht seinem klaren Ausdruck eine abwechslungsreiche Form in eigener harmonischer Herbheit. Diese Feststellungen beziehen sich besonders auf die Uraufführungen der subjektiv gestalteten Evangelienmotetten (die Stimmgattung wird Träger des Ausdrucks) und die „Deutsche Messe" mit ihrer dramatisch durchbrochenen Liedstruktur.

Im übrigen weist das Berliner Konzertleben jene Vorherrschaft des klassischen Programms auf, die in der Bevorzugung ganz bestimmter Werke von Beethoven, Brahms usw. schon oft Gegenstand der Erörterung war. Das Publikum nimmt reichsten Gewinn von den Philharmonischen Konzerten heim, in denen ein Furtwängler, ein Böhm, Fiedler, Reichwein u. a. das klassische Schaffen nacherleben. In den Konzerten des Deutschen Opernhauses bemühte sich Arthur Rother erfolgreich um die Gestaltung der selten gewordenen „Alpensymphonie" von Richard Strauß. Einen Höhepunkt erreichten die Zaun-Konzerte des Landesorchesters mit der Darbietung des Tedeums von Verdi, das in seiner gehaltvollen Größe unter Einschränkung äußerlicher Wirkungen häufiger aufgeführt werden sollte als das beliebte Requiem, das unter Bruno Kittels anfeuernder Leitung mit seinem hervorragenden Chor in einer fast italienischen Art der Darstellung wiederholt wurde. Alfred Sittard, der mit seinem Domchor das Verdi-Tedeum interpretierte, hat übrigens kunstverständige und gehaltvolle Choralmotetten geschrieben, die er in einem Domkonzert zur Freude seiner Hörer aus der Taufe hob. Ein besonderes künstlerisches Ereignis war die Wiedergabe der Fünften Bruckner-Sinfonie durch Wilhelm Furtwängler, weil dieser sich zum ersten Male öffentlich zu der Originalfassung bekannte. Die tief vermenschlichte, lebenswahre Ausdeutung hinterließ erhebende Eindrücke.

Bedarf es noch eines Hinweises auf die zahlreichen gutbesuchten Solistenabende, an denen Meister des Klaviers wie Gieseking, Elly Ney, Edwin Fischer u. a., Meister der Stimme wie Tito Schipa, Marcel Wittrisch u. a. sich den Dank der Hörerschaft erwerben? Das Musikleben Berlins trägt die von früheren Jahren her wohlbekannte Note unübersichtlicher Vielseitigkeit, aus der wie gesagt leider nur wenige Gipfelpunkte schöpferischer Sonderleistungen hervortreten.

## Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 2. Gürzenichkonzert stellte Walter Gieseking als Interpret des Mozartschen Klavierkonzert in Es-dur ins Licht, der dann Straußens Burleske mit viel Schwung, weniger mit dem Sinn für das Hintergründige dieses genialen Meininger Jugendwerks vortrug. Der reizvollen Ouvertüre zu Rossinis „Seidner Leiter" mit manchem „Barbier"-Anklang stand Max Trapps stilistisch vielseitige 5. Sinfonie gegenüber. Prof. Eugen Papst war hier wie im

3. Konzert ein überlegener Nachgestalter, das dem Gedenken der Toten der Feldherrnhalle gewidmet war und nach Brahmsens zurückhaltender „Tragischer Ouvertüre" die drei Großen unserer Zeit nebeneinanderstellte: Reger mit dem schwermütigen „Requiem" (mit Lore Fischer als stimmschönem Soloalt), Strauß mit „Tod und Verklärung" und Pfitzner mit dem, nicht minder selbstbiographischem „Dunklem Reich", dem Gunthild Weber-Berlin ihren feingetönten Sopran, Johannes Willy-Frankfurt seinen gesunden Bariton lieh. Die aus Kölner Liebhabern bestehende Kölner Orchestergesellschaft, wie das Berliner Ärzteorchester ein Nachklang bester Laientradition, beging ihr 50 Jahr-Jubiläum unter ihrem Vorsitzenden, dem am Geigenpult wirkenden angesehenen Möbelfabrikanten Oskar Rauch und ihrem Dirigenten Heinz Körner, Lehrer der Hochschule für Musik. Mozarts Jupitersinfonie, Beethovens Violinkonzert (von der in Köln herangebildeten Jenny Kitzig-Basel ausgezeichnet gespielt), Schuberts Zauberharfen-Ouvertüre und Liszts Préludes gaben neuen Beweis des ernsten Strebens dieser, für unser Musikleben wertvollen Vereinigung. Im Rahmen der Meisterkonzerte der Westdeutschen Konzertdirektion erschien Alfred Cortot mit dem Cellisten Pierre Fournier, um neben deutschen Werken von Beethoven und Schumann auch Debussy mit seiner geistvollen Sonate und ihrem witzigen pizzicato Scherzo zur Wirkung zu bringen. Heinrich Schlusnus setzte sich diesmal für Justus Hermann Wetzel und Max Broermann verdienstvollerweise ein und gewann sich durch den tiefen Ernst seines Vortrags neue Verehrer. Der junge Geiger Ricci erneuerte seinen Triumph als eine der stärksten neueren Begabungen, und Frau Sigrid Onegin erwies sich im Besitze ihrer alten schönen Stimmittel, wenn auch diesmal anscheinend nicht so disponiert wie sonst. Zahlreich waren in dem Berichtsmonat die Gastspiele aus dem Westen: zu den genannten Franzosen trat das Breronelquartett, das u. a. das D-dur-Werk Pizzettis durch Klangfeinheit in seiner impressionistischen Schönheit erweckte und daneben einem Brahms gerecht zu werden vermochte. Das Pariser Pasquier-Trio überraschte im altehrwürdigen Hansasaale des Rathauses durch die geistreiche Wiedergabe der Drei Stücke von Pierné mit dem Gassenhauer-Finale, von Albert Roussel, dessen Art deutschem Wesen mehr entgegenkommt und dem Trio von Jean Rivier, der sich in seiner motorischen Freude den „Six" nähert. Die Deutsch-französische Gesellschaft war hier Gastgeberin. Dagegen lud die Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik zu einem Gastspiel der Pariser Sängerknaben, die unter Abt Maillet gutdiszipliniert, wenn auch ohne die den Wiener Sängerknaben eigentümliche Weichheit, alte und neue Kirchenwerke und weltliche Stücke, darunter solche von Poulenc (Tenebrae factae sunt), Caplet und d'Indy vortrugen und lebhaften Beifall fanden. Unser Kölner Prisca-Quartett stellte seinen neuen Cellisten, den Schweizer Hans Baur aus Basel, sowie den zweiten Geiger Hermann Wiesner in klassischen Werken als tüchtige Kammermusiker vor und brachte am zweiten Abend u. a. das frühromantische f-moll-Klavierquintett des Prinzen Louis Ferdinand (mit der Bonner Pianistin Meta Hoentsch als trefflicher Partnerin) zum nachhaltigen Erklingen. Das Kunkel-Quartett setzte sich mit dem kontrastreichen e-moll-Werk Carl Ehrenbergs, des einst in Köln, heute in München tätigen Dirigenten und Komponisten mit bestem Erfolg ein und bot in der Reihe der „Rathaus-Konzerte" Cesar Francks tiefempfundenes D-dur-Werk.

Die Musikantengilde Robert Engels ließ alte Madrigale von Schütz und di Venosa neben Sonaten von Furchheim, Haydns schottische Lieder neben einem Blockflöten-Konzert von Pez hören, während der Kölner Kammerchor unter Gustav Feger eine Morgenfeier mit Werken von Brahms würdig ausstattete. Die Kölner Chorvereinigung brachte die Erstaufführung des Oratoriums „Der verlorene Sohn" von Paul Geilsdorf, dem Chemnitzer Tondichter, ein im besten Sinne volkstümliches Werk, und der Bach-Verein gewann den Münchener Orgelmeister Prof. Friedrich Högner zum Vortrage von Werken Muffats und des Zeitgenossen Hannemann, wozu eine Reihe von Hölderlin-Sprüchen in der Vertonung Peppings dem Chor Gelegenheit zum Beweis einer polyphonen Schulung auch an moderner Kunst gaben. Die Samstag-Konzerte der Staatlichen Hochschule für Musik, inzwischen zum eisernen Bestand des Kölner Musiklebens geworden, ließen u. a. Duette von Händel, Schumann und Reger, dazu Lieder von Jarnach, Pfitzner, Schubert zur schönsten Ent-

faltung kommen (Ellen Bosenius, Maria Helbling), ebenso wie in diesem Rahmen der „Gedok" ein Abend eingeräumt wurde, der Regers Mozartvariationen und K. Raschs Sonate eindrucksvoll zum Erklingen brachte (Susy Mayweg, Friedel Frenz). Die Konzerte junger Künstler, die ein nicht minder zahlreiches und andächtiges Auditorium versammeln, stellten den Wuppertaler Geiger Walter Tillier und den Kölner Pianisten Paul Traut als starke Begabungen heraus, dazu die einheimische Altistin Lore Paxmann mit Liedern des Kölners Albert Schneider. Das 2. Orgelkonzert der Hansestadt Köln bot Gelegenheit, J. N. Davids Ricercare als interessante moderne Versuche unter Prof. Michael Schneiders Händen erklingen zu hören. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft lud zu einem Abend, der Ernst Heusers (des in Köln ansässigen Lisztschülers) Variationen für zwei Klaviere (Mayweg, Frenz), dazu Lieder von Zilcher und Quilter bekannt werden ließ. An einem Sonatenabend erprobten zwei noch unbekannte junge Musiker, der Geiger Eugen Forster und der Pianist Hugo Steurer, an Werken von Beethoven, Brahms und Franck ihre Kräfte; die in Köln von Uzielli ausgebildete Bertha Berkenheier wies sich als ausgezeichnete Pianistin mit Werken älterer und neuerer Meister, darunter Regers, aus. Der französische Pianist Casadesus zeigte sich als der geborene Debussy-Interpret, der aber auch Chopin, Scarlatti und Mozart gerecht zu werden verstand. Der einheimische Balladen-Sänger Karl Götz setzte sich, wie immer, für Löwe ein, daneben für Kuhnau, Schulz, Schubert, nicht ohne mimische Beigaben, und die „Gilde" ließ Erwin Bischoff u. a. impressionistische Werke von Pick-Mangiagalli mit feinster Anschlagskultur bringen. Der Deutsche Frauenklub endlich gewann Ellen Bosenius zusammen mit der Pianistin Elsa Hebermehl-Ehlert zu Schumanns Liederkreis und Liedern der Begleiterin. Alles in allem: ein fast unübersehbar buntes Feld kammer- und hausmusikalischer Betätigung, die am Tage der Hausmusik in Veranstaltungen der einzelnen Schulen, darunter selbstredend auch der Hoch- und der Rheinischen Musikschule, ihren Höhepunkt fand.

Nicht minder lebendig war das chorische Musikschaffen. Der Kölner Liederkreis stellte seinen jungen, von Richard Trunk herangebildeten, hochbegabten Dirigenten Peter Schumacher in einem anspruchsvollen Programm mit Werken von Schubert, Bruckner, Lemacher, Unger, Nagler heraus. Der Kölner Liederkranz unter Heinrich Brach setzte sich für Chöre von Peter Haas, Wagner, Lemacher, Unger ein, wozu Paul Mauel virtuos Klaviervorträge einstreute und Else Bollweg-Bartel mit schönem Alt Lieder Othegravens beisteuerte. Der Kölner Männerchor brachte Werke seines Dirigenten Peter Weber, dann solche Otto Siegls (Lieder, von Olga Tschörner vom Opernhause gesungen), weiter von Lemacher (Streichersuite), Unger (Altvlämische Tänze) und Chöre der Genannten zu Gehör, der Sängerchor „Rheinland" bot Siegl, Kaun, Nellius, dazu Lieder von Graener (Carola Seth).

Einen Verlust erlitt Köln durch den Tod des Organisten und Musiklehrers Karl Sattler, der, 1874 geboren und Schüler Frankes, die alte einheimische Tradition verkörperte und auch als Komponist von Orgelwerken und Kirchenmusiken einen angesehenen Namen besaß.

Im Opernhause ist Hans Pfitzners „Palestrina" erneut in den Spielplan eingestellt worden und findet bei jeder Aufführung ein zahlreiches und innerlich ergriffenes Auditorium. Hans Schmid, mit den künstlerischen Absichten des Meisters besonders vertraut, desgleichen Fritz Zaun als musikalischer Leiter bürgen für eine stilkundige Wiedergabe, wobei sich Emil Treskow als Borromeo, Janko und Rasp als Träger der Titelrolle und Loni Nowigk als Ighino werktreu einfügen. Mozarts „Entführung aus dem Serail", jenes Werk, von dem Wagner erklärte, sein Schöpfer habe die Gattung des deutschen Singspiels damit vollendet und abgeschlossen, gelangte unter Eugen Bodarts Stabführung mit der neuverpflichteten Maria von Bartsch als Constanze zur schönen Wirkung.

Der Reichssender Köln setzte seine vorbildliche musikalische Volkserziehung treibende Reihe „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie" zusammen mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" fort mit einem Abend, der unter GMD Rudolf Schulz-Dornburg Beethovens Siebente zum Höhepunkt eines Programms werden ließ, das Chöre von Zelter und Reichardt, dazu Lieder von Zumsteeg bis Beethoven (Prof. Heinz Stadelmann) und Ballettmusik aus Mozarts „Idomeneo" aufreihte und die Zuhörer im gemeinsamen Liede von Schulz

„Der Mond ist aufgegangen" mitschöpferisch werden ließ. Aus der Dortmunder Oper übertrug der Sender Köln einen Teil der Oper „Gloria" des kalabrischen Komponisten Cilea aus dem Kreise Mascagnis, ein typisches Stück der veristischen Stilgruppe. Musikdirektor W. Adams, einer der tüchtigsten und kenntnisreichsten Mitarbeiter des Senders bot Hans Wedigs „Wessobrunner Gebet" und Adolf Spiesens fesselnde Kantate „Die Stimme der Uhr" für Chor und Orchester. Zum Martinstag hörte man Cesar Bresgens hübsche Kantate „Sonne, Mond und Sterne", von Jungmädeln vorgetragen. Orgelwerke von Buxtehude brachte der jugendliche Kölner Organist Werner Bieske verständnisvoll zur Wiedergabe, Regers F-dur-Sonatine als neuklassische Hausmusik spielte Friedel Frenz, und von Ernst Heuser hörte man die Fantasie für Klavier, ein echt romantisches Tonstück, dem Hans Haaß ein getreuer Interpret war, während Johanna Maria Unkel Lieder des Meisters mit schönem Stimmklang ausdeutete.

# Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

## Konzerte.

Zweimal waren in den Gewandhauskonzerten des Berichtsabschnittes sinfonische Ereignisse besonderer Art mit dem Namen Anton Bruckner verbunden: Hermann Abendroth vermittelte die „Siebente" und Wilhelm Furtwängler brachte als Hauptwerk seines Sonderkonzertes mit dem Berliner Philharmonischen Orchester die „Fünfte" in der Originalfassung. Abendroth überraschte diesmal durch die innere, dem langen sinfonischen Atem Bruckners angemessene Ruhe, mit der er an die Darstellung dieses Werkes heranging. Das erfreuliche Ergebnis blieb nicht aus: die weitbogigen Spannungen der Brucknerschen Sinfonik wurden erfüllt, so daß ein überzeugender Gesamteindruck und der entsprechende Widerhall bei der Zuhörerschaft zustande kam. Das durch die Originalfassungen geschärfte Werkgewissen gegenüber Bruckner machte sich bei dieser Aufführung bezeichnenderweise insofern geltend, als Abendroth im letzten Satz eine ganze Anzahl Zeitmaßverschiebungen der Partitur einfach unbeachtet ließ — mit vollem Recht; haben wir durch die bisher veröffentlichten Originalfassungen doch bereits ein recht klares Bild darüber gewonnen, was brucknerisch ist und was nicht. Auch Furtwänglers Wiedergabe der „Fünften" wurde durch ihr rückhaltloses Bekenntnis zur Originalfassung bedeutsam, nicht nur deshalb, weil er die Originalfassung überhaupt brachte, sondern vor allem durch die Eindringlichkeit, mit der dieser deutsche Meisterdirigent auf die Besonderheiten des Originals einging: Strichlosigkeit, Erfassung der ja gerade in dieser Sinfonie wahrhaft gigantischen großformalen Architektonik, unbedingte Herausarbeitung der Brucknerschen Klanggruppentechnik, die klangliche Pracht so einzigartig mit einer gewissen Schärfe und Herbheit zu verbinden weiß. Auch einer anderen Notwendigkeit bei der Aufführung Brucknerscher Sinfonien war in beiden Konzerten genügt: das Orchester und vor allem dessen Bläser durch die jeweils vorangehenden Werke nicht zu überlasten. So eröffnete Furtwängler sein Konzert mit Beethovens zweiter Leonoren-Ouvertüre und entfesselte in jener beispiellos tiefschürfenden Art, die nur ihm möglich ist, die seelische Dramatik dieser Schöpfung. Den ersten Teil des Abendroth-Konzertes bestritt Gaspar Cassadó mit einer Bachschen Solosuite und Haydns D-dur-Konzert; er zählt, und dies mit Grund, zu den beliebtesten solistischen Gästen der Gewandhauskonzerte, was sich auch an diesem Abend wieder erwies. In den Sinfonien zeigten dann die Berliner Philharmoniker wie das Gewandhausorchester vollauf, welche Höhe der Leistung deutschen Kulturorchestern eigen ist.

Abendroth bewährte schließlich seine bekannten hohen Qualitäten als Brahmsdirigent in der „Dritten", und Paul Schmitz, der, wie üblich, ein Konzert gastweise leitete, war eine sehr gelungene Deutung von Beethovens „Eroica" zu danken. Auch die solistischen Leistungen dieser Konzerte hielten die allgemein verbindliche Höhenlinie ein: durch Gerhard Hüsch, der seine hohe Kunst des Vortrags an Gesängen von Händel und Pfitzner erprobte, und durch Claudio Arrau, der zum ersten, aber hoffentlich nicht letzten Male im Gewandhaus spielte und sich,

wie nicht anders zu erwarten war, mit dem d-moll-Konzert von Rachmaninow einen durchſchlagenden Erfolg holte.

Hans Weisbach iſt offenſichtlich und erfreulicherweiſe darauf bedacht, die ſinfoniſchen Gaben in den Konzerten der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ den beſonderen, aus der Vielſchichtigkeit der Hörer ſich ergebenden Erforderniſſen anzupaſſen. Hierfür iſt Tſchaikowſkys „Vierte“ beſonders geeignet, durch ihre klangliche Vielfalt, vor allem aber durch ihre ſtark volkstumshaften Züge, die denn auch ſofort das entſprechende Verſtändnis fanden. Weisbach ließ dem Werk allerdings auch eine ſchlechthin vollendete Wiedergabe zuteil werden. Als Neuheit gab es das „Sinfoniſche Allegro“ des Vlamen Marcel Poot, das auf Rhythmus und Klangfarbe geſtellt iſt, dies aber „richtig“; es iſt daher ſehr kurzweilig anzuhören. Zwiſchen dieſen beiden, verhältnismäßig leicht eingänglichen Werken ſtand als etwas ſchwerer zu knackende Nuß Pfitzners Violinkonzert, dem Maria Neuß ihre große geigeriſche Kunſt widmete.

Auch im Revier der Chorkonzerte iſt es bereits lebendig geworden. Der Riedelverein unter Max Ludwig beging den Bußtag mit Brahms' „Deutſchem Requiem“; die Aufführung ſprach beſonders durch die hohe Kultiviertheit des Chorklanges an. Namhafte Kräfte wie Lea Piltti und Rudolf Watzke vertraten die Solopartien. So litt die Geſchloſſenheit der Wiedergabe nur durch manche Überdehnung der Zeitmaße. Einen beachtlichen Stand der Leiſtung bewies der Leipziger Schubertbund, ebenfalls unter Max Ludwig. Kirchenkonzerte veranſtalteten Arno Schönſtedt in der Matthäikirche und Hans-Jürgen Thomm in der Taborkirche; beiden war, wie mir berichtet wurde, ein gutes Gelingen beſchieden.

Die Fülle der Soliſten- und Kammermuſikkonzerte zwingt diesmal zu einer Auswahl. Ein beſonderes Ereignis war der Liederabend der ſchwediſchen Sängerin Anna Tibell-Hegert. Eine Altſtimme von tatſächlich außergewöhnlicher Schönheit und Ausgeglichenheit wird hier einer nicht minder hochſtehenden und vielſeitigen Kunſt des Vortrages dienſtbar gemacht, die ſich in der Bewältigung einer mehrſprachigen Werkfolge hervorragend bewährte. Man kann nur wünſchen, daß ſich eine derart erſtrangige Kraft im deutſchen Muſikleben des öfteren betätigt. Poldi Mildner ſpielte ihren Haupttrumpf mit einer wahrhaft diaboliſchen Wiedergabe von Liſzts Mephiſtowalzer aus; doch zierte ſie ihre Werkfolge mit der pianiſtiſchen Seltenheit einer Haydn-Sonate und wußte auch dieſes ſo völlig anders geartete Werk entſprechend zu geſtalten. Ein Werk von Liſzt, die Dante-Fantaſie, war auch im Klavierabend von Sigfried Grundeis der unbeſtreitbare Höhepunkt, während Schumann dieſem ſtark auf das Techniſche geſtellten Pianiſten erheblich weniger liegt. Die unüberſehbar reiche Literatur der wenig oder nie geſpielten Klavierwerke vertrat an dieſem Abend Beethovens g-moll-Phantaſie. Edwin Fiſcher ſpielte in zwei Vormittags-Konzerten im Gewandhaus den erſten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, unternahm dabei jedoch den ſeltſamen Verſuch, jedesmal inmitten von zwölf Präludien und Fugen Bachs ſechs Etüden Chopins zu ſtellen. Da die Wiedergabe Bachs völlig vom Klang des Konzertflügels ausging, kam ſie naturgemäß den Präludien und Fugen vor allem zugute, die eine gewiſſe Tendenz zu dieſem Klang hin aufzuweiſen haben.

Eine anſpruchsvolle Aufgabe hat ſich der Organiſt der Verſöhnungskirche, Werner Buſchnakowſki, geſtellt, der an zwanzig Abenden ſämtliche Orgelwerke Johann Sebaſtian Bachs zum Vortrag bringt — ein Unternehmen, das dem Kulturwillen des jungen Organiſten ein ebenſo ehrenvolles Zeugnis ausſtellt wie es der Bachſtadt Leipzig würdig iſt. Sinnvolle Grundlage der Gliederung iſt das Bachſche Choralwerk in der Ordnung des Kirchenjahres, dem ſich die anderen Werke einfügen. Eine günſtige Vorausſetzung gerade für ein ſolches Vorhaben iſt in der Verſöhnungskirche durch die Orgel gegeben, die nach den Erkenntniſſen der neueren Orgelbewegung gebaut iſt und daher eine klare Darſtellung barocker Linienmuſik ermöglicht. Schon die erſten Abende ließen erkennen, daß Buſchnakowſki einer ſolchen Aufgabe offenbar gewachſen iſt. Beſonders feſſelte die von einer zwingenden geiſtigen Energie getragene Darſtellung des dritten Teiles der „Clavier-Übung“, die Buſchnakowſki erfreulicherweiſe mit den vier Duetten ſpielte, die unbedingt zum Ganzen gehören, mag ihre ſymboliſche Bedeutung, die ſicher vorhanden iſt, auch noch nicht überzeugend enträtſelt ſein.

Schon in früheren Konzertwintern war den in Leipzig akkreditierten diplomatiſchen Auslandsvertretern manch wertvoller Beitrag zum hieſigen Muſikleben zu danken. Diesmal ergriff

der polnische Generalkonsul Feliks Chiczewski die erste Initiative und gab in einem Hauskonzert dem hier bereits bekannten Pianisten Stanislaw Szpinalski, der als Direktor des Konservatoriums von Wilna amtiert, Gelegenheit, sein technisch-virtuos sehr gut fundiertes Können erneut unter Beweis zu stellen. Er tat dies nicht nur durch Werke polnischer Komponisten (Chopin, Paderewski), sondern auch durch zeitgenössische Musikschaffende romanischen Volkstums, und tatsächlich sind die kurzweiligen, dazu pianistisch sehr dankbaren Stücke von Federico Mompou mindestens kennenswert.

Das Städtische Kulturamt ist nicht nur die zentrale kulturpolitische Stelle für das gesamte musikalische Leben Leipzigs. Es betätigt sich auch als Veranstalter: die Städtischen Kammermusiken wurden wieder aufgenommen, deren erste das Weitzmann-Trio zuverlässig bestritt; es brachte an diesem Abend auch das neuentdeckte, Brahms zugeschriebene A-dur-Trio zur Erstaufführung. Als begrüßenswerte Neueinrichtung veranstaltet das Kulturamt in diesem Konzertwinter in Gemeinschaft mit der Kreismusikerschaft Leipzig und der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer „Einführungskonzerte für Solisten und Komponisten". Bereits das erste Konzert dieser Art vermittelte manch erfreuliches Ergebnis: Die Altistin Mary Trautner verfügt über eine sehr gut durchgebildete Stimme (nur eine leichte Neigung zum Vibrieren ist noch zu bekämpfen!), bei Willy Heese haben stimmliche Qualitäten und eine bereits recht hochstehende Vortragskunst einen harmonischen Bund geschlossen; Walter Bürger und Gustav Vaders schließlich musizierten eine Violin-Klaviersonate von Brahms mit Können, Kultur und Temperament.

Ein Austausch-Konzert der „Reichs-Gedok" machte mit mehreren westdeutschen Künstlerinnen bekannt, deren Fähigkeiten einen guten Eindruck hinterließen: die Pianistin Luise Schatt-Eberts, die Geigerin Senta Bergman und die Cellistin Ilse Bernatz. Nicht unerwähnt bleibe auch ein Liederabend von Irmgard Roehling; diese Sopranistin muß allerdings noch einen technischen Fehler der Höhenlage abstellen, um ihrer Stimme die letzte Rundung zu verleihen.

In der zweiten Gewandhaus-Kammermusik entfesselte das Strub-Quartett mit Schuberts a-moll-Quartett und dem F-dur-Quartett von Dvořák alle guten Geister der Musik. Zwischen diesen beiden Werken spielten Max Strub und Ludwig Hoelscher als Uraufführung ein neues Werk von Johann Nepomuk David, das „Duo concertante für Violine und Violoncello op. 19". Die ZFM, die ja erst im Septemberheft dieses Jahres sich in aller Ausführlichkeit mit den außergewöhnlichen positiven Seiten Davids und seiner Musik befaßt hat, kann sich in diesem Falle, da auch einmal die Gefahren des von David vertretenen Schaffenstypus — hoffentlich nur einmal — zutage treten, kurz fassen. Der erste, vom Durchlesen bestimmte Eindruck empfing in der Tat von dem wirklich inspirierten Chaconnenthema des letzten Satzes und seiner weitbogigen Durchführung keinen ungünstigen Eindruck, und der für David so bezeichnende architektonische Wille hat sich hier, rein vom Thematischen her gesehen, auch durchaus bewährt. Musikalische Architektonik muß jedoch stets — auch bei stärkster Betätigung des denkerisch-logischen Formungswillens — von der Unmittelbarkeit des Empfindens genährt sein, und dies ist bei diesem Werk, wie das zweimalige Anhören deutlich machte, nicht immer der Fall. Die bewußte Absicht, ein großformales sonatisch-polyphones Werk für die an sich begrenzten Möglichkeiten zweier Saiteninstrumente zu schreiben, ist der lebendigen Inspiration mehrfach zum Verhängnis geworden — vor allem bei der dürftigen Thematik des zweiten Satzes! —, läßt die polyphone Arbeit mehr als einmal in das Gebiet der trockenen polyphonen Manier abgleiten und überschreitet schließlich bei ihrem abstrakt-konstruktiven Vorgehen auch die weitestgezogenen Ausdrucksgrenzen der beiden Instrumente. Denn wenn selbst Meister ihres Faches wie Strub und Hoelscher manchen Stellen den Charakter des Widerhaarigen, kaum zu Bewältigenden nicht nehmen können, so wird doch wohl der Beweis geliefert, daß das Werk nicht von Geige und Violoncello als lebendigen Klangträgern aus gestaltet wurde, sondern vorwiegend von der konstruktiven Absicht. Außerdem erhebt sich die Frage, ob die Häufung maßloser instrumentaler Schwierigkeiten nun wirklich eine notwendige Aufgabe unserer Gegenwartsmusik ist. Diese Frage verneint sich zum mindesten dann, wenn diese Schwierigkeiten nicht durch ein in jeder Beziehung gelungenes Werk gerechtfertigt sind.

### Theater.

Die Stadt hat das bisher als Privattheater geführte Schaufpielhaus dem Verband der Städtifchen Theater angegliedert; fie verfügt nunmehr über drei ftändige Bühnen: das Neue Theater (Opernhaus), das Alte Theater und das Städtifche Schaufpielhaus, wozu in den Sommermonaten noch die Freilichtbühne im Park des „Gohlifer Schlößchens" kommt. Mit einer — allerdings fehr in fich zerfallenden — Aufführung von Shakefpeares „Was ihr wollt" begann die nunmehr jüngfte Städtifche Bühne ihre neue Wirkfamkeit, die fich vor allem auf die heitere Kunft erftrecken foll.

Im Spielplan des Opernhaufes „ftehen" feit dem Ende der letzten Spielzeit fämtliche Bühnenwerke Wagners. Die Arbeitskraft kann fich jetzt dem weiten Feld des allgemeinen, alten und neuen Opern-Werkbeftandes zuwenden, womit auch fogleich begonnen wurde. Den Auftakt bildete ein „Neuer Ballettabend", der Rimfky-Korfakows „Scheherezade" fowie eine Auswahl aus Refpighis „Antiche Danze ed Arie" choreographifch zu verwerten fuchte und feinen Höhepunkt in Strawinfkys prachtvollem „Feuervogel"-Ballett fand, das unter der ausgezeichneten Leitung von Paul Schmitz mit Sufe Preißer in der Titelrolle feine Wirkung nicht verfehlte. Eine forgfältig vorbereitete werkgerechte Neuinfzenierung von Mozarts „Don Juan" (Bühnenleitung: Hans Schüler und Max Elten, Dirigent: Paul Schmitz) zog die neue Überfetzung von Siegfried Anheißer heran und vermittelte von dem neuverpflichteten Willy Wolff als Don Juan einen recht günftigen erften Eindruck. In den weiblichen Rollen bewährten fich Margarete Bäumer als Donna Anna, Margarete Kubatzki als Donna Elvira und Lotte Schürhoff als Zerline. Als Komtur gab Friedrich Dalberg eine erneute Probe feiner beachtlichen Fähigkeiten. Eine Neueinftudierung von Aubers „Stumme von Portici" rechtfertigt fich ja fchon durch die wichtige, uns fo ftark anfprechende Rolle des Chores in diefer Oper. Die gefchickte Spielleitung von Wolfram Humperdinck forgte für einen lebendigen fzenifchen Ablauf, Wolfgang A. Allio hielt als Dirigent das Ganze ficher, dabei temperamentvoll zufammen. Eine vorzügliche fchaufpielerifche Leiftung bot Sybille Banzhaf als „Stumme".

## Mufik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Die neue Münchener Opernfpielzeit hat begonnen, die Leitung mit ihren Planungen für den kommenden Spielabfchnitt nicht hinterm Berge gehalten. Was fie davon, ohne fich allzu weit ins einzelne zu verlieren, mitgeteilt hat, unterftreicht den bereits im abgelaufenen Spieljahr von der Aera Clemens Krauß vertretenen Grundfatz: „Non multa, sed multum". An Mitteln und Kräften, einem derartigen Ideal erfolgreich zu huldigen, fehlt es der Münchener Staatsoper gewiß nicht. In der Hauptfache fährt man fort mit jenem Erneuerungswerk, das bereits erfreuliche Früchte gezeitigt hat: man räumt, felbft auf die Gefahr hin, gewiffen Wünfchen der Platzmiete nicht mehr entfprechen zu können, auf mit jenen leidigen „Repertoireaufführungen", wo ein ausgeleierter theatralifcher Mechanismus auf gut Glück abhafpelt ohne eine voll verantwortliche Hand am Steuer. Kurzum, man ertrachtet das im Wefen der Oper an fich bedingte feftliche Theater auch für den fogenannten Bühnenalltag. Es liegt in der Linie derartigen Erneuerungsftrebens, wenn das Spieljahr 1938/39 die Hauptfumme feiner künftlerifchen Arbeit der fzenifchen und mufikalifchen Neugeftaltung bekannter und bewährter Werke zugute kommen laffen will. Indes, man wird darüber die gerade einer großen, mit reichften Mitteln ausgeftatteten Bühne erwachfende Pflicht, einen Strahl des hier möglichen Aufführungsglanzes auch auf das Schaffen der Zeitgenoffen, auf das Ringen der jungen Generation fallen zu laffen, gewiß nicht vergeffen. Was follten diefe erhoffen dürfen, wenn ihnen nicht gerade von hier Beachtung und Förderung zuteil würde?

Angehoben hat die Neuinfzenierungsreihe mit Peter Tfchaikowfkys „Eugen Onegin", einer Schöpfung, die feit mehr als einem Jahrzehnt auf dem Opernfpielplan Münchens gefehlt hat. Füllte die Einftudierung auch nicht gerade eine fchmerzlich empfundene künftlerifche

Lücke, so erwiesen die überaus beifällige Aufnahme und der von Aufführung zu Aufführung sich steigernde Zuspruch doch unverkennbar, daß hier mannigfachen Wünschen entsprochen worden war. Worin gründet der unversiegliche, auch diesmal wieder vollauf bewährte Reiz dieser Oper? Schwerlich in ihrer dramatischen Schlagkraft, die sich höchstens szenenweise bekundet, denn „Eugen Onegin" ist weit eher denn ein Drama eine schmerzliche Elegie über unwiederbringlich entschwundenes, über selbstverscherztes Glück. Weil aber nahezu jeder einen Vorwurf solcher Art in seinem Blute brennen und in dieser süßtraurigen Musik eigene Schmerzen gelindert oder verklärt fühlt, wirkt neben der musikalischen die menschliche Bannkraft des „Onegin" so unwiderstehlich. Daß Tatjana, nicht der zwiespältige Titelheld der eigentliche Herzpunkt der Oper sei, darauf hat die ganze Anlage der Inszenierung, aber auch eine musikalische Änderung hingewiesen, die Clemens Krauß am Schlusse gewagt hat. Im Original schließt die Oper ziemlich abrupt mit dem verzweifelten Davonstürzen Onegins, in einem erregten Vivace des Orchesters, das den Vorhang rasch und beinahe roh über dem Geschehen zusammenschlagen läßt. Die Münchener Fassung leitet nach Onegins Abgang nochmals über zum Tatjana-Motiv und gleitet von da in ein Zitat aus der Briefszene, mit dem die Oper nunmehr voll lyrischer Verinnerlichung verklingt. Eine poetisch feine und ergreifende Annäherung an das Original der Puschkinschen Dichtung, wo ebenfalls Tatjana das letzte Wort hat. Der Stil der lyrischen Oper, der elegischen Stimmungsbilderreihe wird auf diese Weise bis zum Ende durchgehalten und ein Akzent ausgeschieden, der in seiner jähen Unvermitteltheit gerade bei dem vorwiegend lyrisch bestimmten Tschaikowsky am wenigsten zu erwarten gewesen wäre. Clemens Krauß folgte wohl dem Ruf einer innersten Neigung, wenn er sich die musikalische Vorbereitung und Leitung des Werkes nicht entgehen ließ. Findet er hier doch, was ihm besonders liegt, die Sublimierung des Orchesterklangs bis zu kammermusikalischer Durchsichtigkeit, den vollen Zauber der Details, die Grundmelodie der Schwermut, die als Unterton auch in den heiteren Partien des Werkes orgelpunktartig zu erlauschen blieb. In verwandtem Sinne wirkte die Spielleitung von Rudolf Hartmann, die gewisse Stimmungsgegensätzlichkeiten, etwa den ländlichen Hausball im Hause der Larina und die mondäne Üppigkeit der großstädtischen Polonaisen-Szene, mit feinfühliger Hand ausprofilierte. Trude Eipperle erhob die Tatjana zu einem höchsten Sinn, in wirklich Puschkinsche Sphäre, nämlich zur Apotheose edlen Frauentums, dem das verträumte Mädchen der ersten Bilder im Schlußaufzuge entgegenwächst. In Eugen Onegin erblickte ein Stimmkrösus wie Alexander Sved, dem die deutsche Sprache allerdings einige Hemmungen auferlegt, vor allem eine gesangliche Aufgabe, während der andere Vertreter der Partie, Heinrich Rehkemper, wenn auch stimmlich nicht dermaßen aus dem Vollen schöpfend, in der Kunst der Charaktergestaltung tiefer gedrungen war. In der Rolle des Lenski zwei gleich hinreißende Vertreter: Julius Patzak und Peter Anders. Ebenso unvergleichlich in ihrer jeweiligen Eigenart Luise Willer und Hedwig Fichtmüller als Amme Filipjewna, Hanns Hermann Nissen oder Georg Hann als Fürst Gremin. Die Möglichkeit sämtliche Hauptrollen, zugleich aber auch einige Nebenpartien in doppelter Ausfertigung wirklich ideal besetzen zu können, mag nicht zum geringsten zu dieser Neueinstudierung verlockt haben, die, von Ludwig Sievert dekorativ höchst eindrucksvoll gewandet, keiner der üblichen „Auftakte" der neuen Spielzeit, vielmehr deren erste vollgültige Tat bedeutete.

Sonst bleibt der Opernchronik noch der Dienstantritt des neuen Kapellmeisters Bertil Wetzelsberger zu vermerken, der die Aufführung des neuinszenierten „Lohengrin" zu treuen Händen zu übernehmen hatte und sich dabei keineswegs mit dem üblichen „Nachdirigieren" begnügte. Der neue Mann, der gerade in der seit Knappertsbuschs Weggang etwas zurückgetretenen Wagnerdeutung ein dankbares Feld der Betätigung finden könnte, verfügt über jene Grundtugend, die bei „Lohengrin" unerläßlich ist, die Wärme des Musizierens, die im Blutpuls des Dramas lebt und webt. Eine so weiträumige Anlage wie den zweiten Lohengrinakt, der unberufeneren Händen zumeist stückweise auseinanderbröckelt, in einem großen, steigerungsmächtigen Zuge gestalten zu können, das will schon etwas heißen! Wetzelsberger wurde ein ungemein herzlicher Willkomm bereitet. — Ein besonderes Ruhmesblatt unserer Oper schlug sich mit der 100. Aufführung von Hans Pfitzners „Palestrina" auf, in der

Tat eine ſtolze Aufführungszahl, mit der wir in der Pflege der muſikaliſchen Legende allen anderen Bühnen weit vorausliegen. Da der Opernintendant perſönlich als muſikaliſcher Leiter über die Aufführung wacht, darf man ſich der Hoffnung hingeben, daß die prachtvoll ausgerundete Aufführung, eine Standardleiſtung der Bayeriſchen Staatsoper, ſich auch weiterhin der Bevorzugung erfreuen und den Grundſtock eines Pfitzner-Zyklus an des Meiſters nächſtjährigem 70. Geburtstag bilden wird.

Die Hauptſpannung des eben beginnenden Konzertwinters ſammelte ſich naturgemäß auf den neuen Leiter der Münchener Philharmoniker, Oswald Kabaſta. Schon lange nicht mehr iſt ein Dirigent dergeſtalt nach dem Herzen und dem Wunſche der Münchener Muſikfreunde geweſen, ſo daß die Woge der Begeiſterung, die ihm zu Beginn des erſten Philharmoniſchen Konzerts entgegenbrandete, Ausſtrom einer ehrlichen Begeiſterung, einſtimmiger Gruß aus erwartungsvollem Herzen war. Kabaſta hatte als Kernſtück des erſten Abends ein Werk desjenigen Meiſters gewählt, mit deſſen Deutung er Muſikmünchen im Sturme erobert hatte, Bruckners „Neunte". Die Aufführung, die im dritten Satze zu einzigartiger Weihe emporwuchs, brachte dem großen Brucknerdirigenten ſowie dem „Brucknerorcheſter", unſeren ſich ſelbſt übertreffenden Philharmonikern, die zugleich das Feſt ihres 45jährigen Beſtehens feiern konnten, einen neuen Triumph. Als Einleitung hatte Kabaſta die Bearbeitung der Bachſchen „Ciaccona" für großes Orcheſter durch Alfredo Caſella gewählt. Caſella hat ſich an Schönheit und Reichtum des Originals entzündet, iſt jedoch der Anſicht, daß die vier Saiten der Violine den latenten polyphonen Gehalt der „Ciaccona" nicht zu erſchöpfen vermöchten. Er folgert demgemäß: Weiterung zur Orcheſterpolyphonie! Es bleibt nun allerdings eine Frage des Geſchmacks oder gar des Stilgewiſſens, ob man Bachs „Ciaccona" gegenüber das Gefühl des „Unerfüllten" hegen oder in ihr ein Kunſtwerk einmaliger Prägung verehren will, das gerade wegen der Beſchränkung auf die Ausdrucksmittel der Solovioline höchſter Bewunderung wert iſt. Jedenfalls ergibt Caſellas Bearbeitung mit ihrem Spiel geiſtvoller Kontrapunkte und reizvoller Klangmiſchungen, auf deren Steigerungsgipfel abſchließend ſogar die Orgel hinzutritt, ein glänzendes Orcheſterſtück mit virtuoſen Spielmöglichkeiten und Glanzlichtern, das ſeiner Wirkung ſicher iſt. — Das zweite Abonnementskonzert hatte Kabaſta dem Gedächtnis der Helden vom 9. November 1923 gewidmet. Im Lichte der Unſterblichkeit begegnen ſich ja beide, der heldiſche Menſch und das große Kunſtwerk. Die Trauermuſik aus Wagners „Götterdämmerung" klang den Abend ein, die „Tragiſche Ouverture" von Brahms ſchloß ſich an; ſodann übten Hans Pfitzners „Weckruf" und „Klage" (Geſangsſoliſt: Hanns Hermann Niſſen) ihre zündende Kraft. Der Sturm der Begeiſterung, der auch den anweſenden Komponiſten aufs Podium jubelte, ruhte nicht, bis „Klage" wiederholt worden war. Mit Beethovens „Eroica" endete die Feier, die allen, die an ihr teilnahmen, unvergeßlich bleiben wird. — Auch die ſeit Jahrzehnten ſo verdienſtvollen und beliebten Volksſymphoniekonzerte der Philharmoniker wurden wieder aufgenommen. Ihr Leiter Adolf Mennerich bewährte ſich ſchon bei den beiden erſten Abenden als ein Programmgeſtalter feinfühligſter Art. Das erſte Konzert brachte zwiſchen der Erſtaufführung von Gottfried Müllers Variationenwerk „Abſchied von Innsbruck" und Pfitzners Ouverture zu Kleiſts „Käthchen von Heilbronn" zum erſten Male Robert Schumanns Violinkonzert in d-moll, das mit Rudolf Schöne als Soliſten ergreifende Wirkung übte. Ein weiterer Abend machte mit Max Trapps Konzert für Violoncello, Werk 34 (Soliſt: Hermann von Beckerath) bekannt; der in München leider noch wenig bekannte Berliner Komponiſt konnte mit dieſem aus dem Vollen des Einfalls ſowie eines überlegenen handwerklichen Könnens ſchöpfenden Werke einen verdienten Triumph feiern. Ein drittes Volksſymphoniekonzert war der Leitung von Carl Ehrenberg anvertraut. Letzterer ſchloß an Richard Wagners „Fauſt-Ouverture", „Siegfried-Idyll" und drei Weſendonck-Lieder eigene Kompoſitionen. Das „Nachtlied" für Violine und Orcheſter iſt ein in breitem Geſang hinſtrömendes, prachtvollen Steigerungen und Gipfelungen zugeleitetes Stück, ebenſo klangſchön wie empfindungstief, dem unſere Geiger ganz beſonderes Augenmerk widmen ſollten. Rudolf Schöne ſpielte es empfindungsvoll und edel. Auch fünf Orcheſterlieder von C. Ehrenberg, werbend nicht allein für den Komponiſten, vielmehr auch für die geſamte Gattung, zeugten für das muſikaliſche Perſönlichkeitsprofil dieſes Neuromantikers, der in Armella Kleincke (Chemnitz)

eine ſtimm- und geſtaltungsentſprechende Deuterin gefunden hatte. Die in München bereits bekannte und an dieſer Stelle gewürdigte „Romantiſche Suite“ beſchloß die Vortragsfolge.

Aus der Fülle der Liederabende ſeien diejenigen herausgegriffen, die in der Geſtaltung der Vortragsfolge oder im Wagemut der Ur- und Erſtaufführungen ſich der üblichen Schablone entrangen. Die Münchener Sopraniſtin Marie Agathe Maechler hatte für ihren Hugo-Wolf-Abend weniger bekannte und ſelten geſungene Stücke ausgewählt. Als eine Liedgeſtalterin von ungewöhnlichen Gaben vermochte ſie den Hörer in teilweiſes Neuland zu führen, vor deſſen noch kaum entdeckter Schönheit er mit Staunen und Bewunderung ſtand. Dr. Fritz Linden war der Sängerin ein ebenbürtiger Klavierpartner. — Margret Langen brachte an ihrem Liederabend die Uraufführung dreier Lieder von Gebhard-Elſaß nach Texten von Chriſtian Morgenſtern: geſanglich ziemlich anſpruchsvolle Stücke, die in den großen Intervallſprüngen der Singſtimme offenbar mit einem Stimmtum von der Spannweite der Interpretin gerechnet haben, mehr deklamatoriſch als melodiſch geführt, was bei der feinen Gedanklichkeit der Texte durchaus angebracht erſcheint. Der Klavierpart umrankt die Singſtimme in einer Art impreſſioniſtiſchen Geſchlinges. — Die Braunſchweiger Sängerin Käthe Hecke-Iſenſee, in München bereits bekannt und hochgeſchätzt, gedachte des 71. Geburtstages des Münchener Komponiſten Siegfried Kallenberg, indem ſie ſich für vier Minnelieder des Meiſters einſetzte. Der Zyklus zeigt Kallenberg im Banne des Volksliedes und deſſen verinnerlichten Melos’, bekundet zugleich aber auch den feinen Harmoniker Kallenberg, der Gemüt mit Geiſt zu binden weiß. Sehr hellhörig werden die rhythmiſchen und wortpoetiſchen Grundworte der Texte erlauſcht und ins Vertonungsbild überführt. Außerdem erfreute Käthe Hecke-Iſenſee, von Werner Dommes einfühlſam begleitet, durch unbekannte Lieder des Berliners Mark Lothar, die Dichtungen von Chr. Morgenſtern in paſtellfeiner Weiſe muſikaliſch auszumodellieren ſtreben, charakteriſtiſch vor allem in der Anwendung eines nicht bloß ſchmuckartigen, vielmehr ſinn- und ſtimmungvertiefenden Melismas der Singſtimme. — Emmy Leisner vermochte Schuberts „Winterreiſe“, den anſonſten doch wohl nur der Männerſtimme vorbehaltenen Zyklus, durch die überragende Kunſt und Eindringlichkeit ihrer Geſtaltung in eine überperſönliche Höhe zu erheben. Als königliche Stimmbeſitzerin bleibt noch immer Sigrid Onegin zu bewundern, wenn ſie auch im Liedgeſang auf der Suche nach den „Efetti’s“ einer unbedingten Publikumswirkung die zwiſchen Liedſtil und Operngeſang gezogenen Grenzen nicht durchweg beachtet. Das mußte vor allem demjenigen auffallen, der kurz vorher von der wundervoll verinnerlichten Kunſt einer Gertrude Pitzinger in Bann geſchlagen worden war. Dieſe in München annoch kaum gehörte Sängerin gewann, von Wolfgang Ruoff begleitet, die Herzen ihrer Hörer im Flug.

Rauſchende Triumphe feierten wiederum zwei Lieblinge der Münchener, die beiden Pianiſtinnen Lubka Koleſſa und Poldi Mildner; letztere hält vorläufig den Rekord an Zugaben, um die ſie eine begeiſterte Menge beſtürmte. Bedeutſam das Münchener Erſtauftreten des Dresdener Pianiſten Gerhart Münch, der neben Chopin, Liſzt, Ravel und Scriabin auch durch eigene Kompoſitionen, die feingeiſtigen „Studien für Klavier“, zu feſſeln wußte.

Reich und gehaltvoll war auch der Markt der Kammermuſik beſchickt. Das Münchener Klaviertrio (Hans König, Oswald Uhl und Franz Dorfmüller) zögerte nicht, das neuaufgefundene Klaviertrio in A-dur, das Johannes Brahms zugeſchrieben wird, zur Diskuſſion zu ſtellen. — Das Pariſer Calvet-Quartett hatte ſich diesmal mit dem franzöſiſchen Meiſterpianiſten Caſadeſus verbunden, um das f-moll-Klavierquintett von J. Brahms, ſowie Robert Schumanns Opus 44 mit der ganzen Vergeiſtigung des Klanges, der dieſe Künſtler auszeichnet, vor allem jedoch auch mit ritterlichem Schwung und Feuer zu muſizieren. Zwiſchen dieſen beiden Propheten wirkte das Weltkind Gabriel Fauré, das ſie in die Mitte genommen hatten, faſt etwas glatt und akademiſch; das Klavierquartett des franzöſiſchen Meiſters gibt ſich in der Erfindung nicht immer gleich überzeugend, beſticht indes durch delikate Klanglichkeit und den ausgeprägten Sinn für künſtleriſches Maß und künſtleriſche Gleichgewichtsverteilung. — Unſer einheimiſches Stroß-Quartett begann eine zykliſche Darſtellung ſämtlicher Streichquartette Beethovens ſehr verheißungsvoll; die Vereinigung braucht in ihrer derzeitigen künſtleriſchen Verfaſſung kaum mehr einen Vergleich mit berühmteſten Vorbildern zu ſcheuen!

# Musik in Wien.

Von Victor Junk, Wien.

Mit großer Spannung erwartet, hat in besonderer Feierlichkeit die Eröffnung eines zweiten Operntheaters in Wien stattgefunden. Es ist die alte „Volksoper", die jetzt ihrer eigentlichen Bestimmung: ein Theater des deutschen Volkes zu werden, wieder gegeben worden ist. Die Umwandlung aus der ehemaligen zweitrangigen Unterhaltungsbühne in eine ernste Pflegestätte deutscher musikalischer Bühnenkunst vollzog sich schon auch äußerlich dadurch, daß das Haus innen und außen, vom Bühnenportal angefangen, im Orchesterraum und im Zuschauerraum, in der Anordnung der Sitze, in den Garderobeanlagen und selbst in den Beleuchtungskörpern ganz neu gemacht wurde und in den hellen Farben Weiß, Rot und Gold gehalten, einen ebenso würdigen als freundlichen Anblick gewährt. Diesem prunkvollen Rahmen gemäß hat die Volksoper — die nun diesen ihren Namen mit doppeltem Recht beibehalten durfte — eine gesteigerte künstlerische Arbeit begonnen, die es schon in den ersten Tagen der neuen Betriebsaufnahme mit sich brachte, daß drei große Opernwerke, „Fidelio", „Bohême" und „Carmen" in Szene gesetzt und in anerkennenswerter Weise herausgebracht werden konnten. Es ist dies nicht allein das Verdienst des neuen Intendanten Anton Baumann, der, einst selbst als Bühnensänger an der alten Wiener Volksoper tätig, die schwierigen Vorarbeiten geleistet hat und nun mit der Hand des erfahrenen Bühnenkenners die Inszenierungen leitet. Ein ebenso großes, wenn nicht noch größeres Lob gebührt dem musikalischen Oberleiter des neuen Theaters, Dr. Robert Kolisko. Zusammenstellung und erste Neuschulung des Orchesters, die Arbeit mit den Solisten waren die Voraussetzungen, unter denen er dann, indem er sowohl die festliche Eröffnungsaufführung des „Fidelio" als auch die von „Carmen" selbst leitete, die Früchte dieser emsigen Arbeit ernten und den künstlerischen Gesamtkörper zu achtunggebietenden Hochleistungen emporsteigern konnte; mit sicherer Hand und mit Schwung dirigierte er und spornte Solisten, Chor und Orchester an. Mit gleich starker Hand walten daneben die Regisseure, Anton Baumann selbst, August Markowsky und ein Gastspielleiter Rudolf Zindler. Sie alle können sich rühmen, mit Sachkenntnis, Enthusiasmus und Glück das große Werk, das nun unter dem obersten Schutze der Partei für das Kunstleben unserer Stadt zu einer neuen Bedeutung aufgestiegen ist, in die richtigen Bahnen gelenkt zu haben. Ein ganzes Füllhorn von schönen und unverbrauchten Stimmen setzt die Leitung in den Stand, die jeweils geeignetsten Kräfte für die einzelnen Rollen heranzuziehen — ein Glück fürs Theater und ein noch größeres für die junge Künstlergeneration, die hier endlich wenigstens zum Teil ein Arbeitsfeld findet. Die Künstler sämtlich hier aufzuzählen, geht kaum an, aber die Gerechtigkeit erfordert es, auf einige unter ihnen mit Nachdruck zu verweisen. Da ist Wilma Fichtmüller, die Leonore der Eröffnungsvorstellung, eine glaubwürdige Repräsentantin der großen und schwierigen Partie, wohl imstande, uns die heroische Frauengestalt durch den starken Ausdruck miterlebter Empfindung in Gesang und Darstellung näher zu bringen. Neben ihr traten besonders erfolgreich auch die beiden Bassisten hervor: Albert Weig als Rocco und Fritz Zöllner als Pizarro. In Günther Treptow scheint die Volksoper den heldischen Tenor gefunden zu haben, den sie für größte Partien auch weiterhin wird verwenden dürfen: er sang den Florestan mit Vollendung — das sagt genug und rechtfertigt die Wahl dieses Künstlers, dessen Stimme neben Fülle und Kraft auch einen ganz besonderen Reiz eigenartiger Farbe besitzt und, durch Musikalität und gute Erscheinung unterstützt, einen entschiedenen Gewinn fürs Ensemble bedeutet. Marzelline und Jaquino waren mit Else Scheichl und August Jaresch ebensogut besetzt wie die Figur des Ministers durch Ludwig Pantscheff. Ein besonderes Lob gebührt dem Chor und seinem Leiter Alfred Lieger, auch den eindrucksvollen Bühnenbildern Ulrich Rollers und den von Josefine Poß entworfenen Kostümen. Diese festliche Aufführung war durch die Gegenwart der Spitzen der Partei, des Landes und der Stadt ausgezeichnet; das Publikum zollte in warmem Beifall Dank und Anerkennung, was dem neuen Unternehmen den Mut bestärken und die ausdauernde Treue versprechen kann, ohne die der gedeihliche Fortbestand nicht möglich wäre.

Auch die zweite Vorstellung, „Bohême", war durchaus von guten Geistern beseelt. Dirigent

der Aufführung war Henry Thiel, auch er ganz an seinem Platze, und ihm zur Seite wieder ein mit vorzüglichen Solisten besetztes Ensemble. Aus diesem heben wir heraus: die Gestalten der Mimi und des Rudolf in Tycha Turlitaki und Costa Milona, ein mustergültiges Liebespaar im echten strahlenden Glanz der Stimmen von lyrisch gesättigter Weichheit, die auch in höchster Lage nichts an farbiger Klarheit verlieren. Henny Herze als anmutig graziöse Musette ist eine starke Bühnenbegabung; Willi Schwenkreis, Heinrich Percy, Günther Stroeks, Milan Timotic und Ludwig Pantscheff verdienen gleichfalls ehrliches Lob. Auch die „Carmen"-Vorstellung zeichnete sich durch sorgfältige Gestaltung der Szenen, des Spiels und der Ausstattung aus, nicht minder durch Korrektheit und Stil der musikalischen Wiedergabe. Wieder hatte Dr. Kolisko die musikalische Oberleitung. Wohl vertraut mit der Partitur wie mit der Eigenart der Sänger, weiß er ihnen bei aller Stiltreue stets die Gelegenheit zur besten Entfaltung ihrer stimmlichen Individualitäten zu geben und den Kontakt zwischen Bühne und Orchester zu wahren. Die Carmen brachte Liselotte Kurz in ihrer sinnlich-schwärmerischen Dämonie mit reizvollem gesanglichen Ausdruck, zu lebenswahrer Erscheinung. Sie und die beiden um sie werbenden Männer, Don José in Hans Deckers und Escamillo in Dietrich Kuusik, bildeten ein Trio der Leidenschaft, wie es sich kaum einheitlicher und besser wünschen ließe. In schönem Kontrast dazu Lya Schürmanns Micaela mit ihren zu Herzen gehenden Klagen. Nennen wir noch Anni Ruschowska und Lotte Röpelt (Frasquita und Mercedes), sowie Herbert Klomser, so ist das an schönen und biegungsfähigen Stimmen reiche Ensemble der Volksoper, soweit es uns bislang bekannt wurde, in seinen reichen Verwendungsmöglichkeiten annähernd charakterisiert. Eine von Andrej Jerschik geleitete Ballettgruppe sorgte gut für die der Handlung eingegliederten tänzerischen Momente.

Auch die Staatsoper brachte einen festlichen „Fidelio" heraus mit Hans Knappertsbusch am Dirigentenpult und Gertrude Rünger in der Titelrolle. Voraufgegangen war, ebenfalls unter Knappertsbusch, eine Aufführung der „Salome", die seit Jahren nicht mehr in der Staatsoper gebracht worden war und nun in wirklich neustudierter Form dem Spielplan eingefügt erscheint. Else Schulz als Salome bot eine ihrer früheren ebenbürtige Leistung: sie erreichte es, daß die geschmeidige und verwöhnte, triebhaft begehrliche und rachelüsterne Prinzessin des pervers Widerlichen der Gestalt fast entkleidet und in die Sphäre einer mitreißenden blutvollen realistischen Lebensgestaltung erhoben erschien. Auch ihr Tanz ist, begünstigt durch die edle schlanke Gestalt, in Wirklichkeit das, was er sein soll: letztes und äußerstes Mittel des weiblichen Triumphs über letzte Widerstände der Gegenspieler auf dem Theater und — des Publikums im Zuschauerraum.

Manche Gastbesetzung wäre noch erwähnenswert. Wichtiger aber ist es mir, eine wackere Tat der Staatsoper hervorzuheben, durch die dem feinsinnigen Engelbert Humperdinck endlich volle Gerechtigkeit widerfuhr: indem sie nämlich auch sein zweites Bühnenwerk „Die Königskinder" für würdig befand, in den Spielplan aufgenommen zu werden. Und wieder ist es Knappertsbusch, dem wir diese Tat danken. Die Eigenart des Komponisten, die sich, wiewohl vom Glanz der Sonne Wagners geblendet und im Banne seiner Kunst, doch so stark erhielt, daß heute niemand „Hänsel und Gretel" als das Werk eines bloßen Epigonen ansehen möchte, ist auch in den „Königskindern" gewahrt: auch hier die Durchsetzung eigenen Schöpfertums mit volkstümlichen Elementen, die ernste und hochmusikalische Behandlung einer an sich leicht erfaßbaren und einprägsamen Thematik, die Freude am koloristischen Ausdruck und das Geschick, mit dem dieser in feinster musikalischer Detailarbeit zum Durchbruch kommt. Und wenn auch der Gegenstand des Bühnenwerks mehr in epischer Breite erzählt als in dramatischer Spannkraft gestrafft wird, also das Lyrische über dem Dramatischen vorherrscht, so tritt hier an die Stelle einer tragischen Schuld das Mitleid mit den durch fremde Schuld dem Tode verfallenen Kindern, und gerade dieses Vorwalten der sanfteren Stimmungen hat dem Komponisten zu den schönsten Kantilenen Anregung gegeben, um derentwillen allein das Werk dem deutschen Publikum nie verloren gehen dürfte. Getragen war die Aufführung von Esther Rethy als der wie aus dem Märchenland kommenden, bezaubernden Gänsemagd; ihr schloß sich Anton Dermota mit gefühlstiefer Verkörperung des Königssohnes an. Die schöne Barytonpartie des Spielmanns war Georg Monthy anvertraut, die der Hexe Frau Olga

Levko-Antosch, auch diese beiden bestens am Platz. Gut stimmten dazu die mancherlei Episodenrollen: des Holzhackers (mit Carl Bissuti), des Besenbinders (mit William Wernigk), des Ratsältesten (mit Karl Ettl) und des Wirtes (Viktor Madin); aber auch die kleinsten Rollen waren originell gestaltet durch Aenne Michalsky, Dora With, Edith Prießner, Franz Worff, Erich Majkut und Roland Neumann, selbst die kleine Lotte Matzner ersang sich als des Besenbinders Töchterchen die Gunst der Zuhörer, nicht minder die Kinderchöre der mitwirkenden „Wiener Sängerknaben". Wie der Beifall zeigte, hat Knappertsbusch mit der Wahl dieser Oper den Geschmack der Wiener getroffen und mit ihrer Durchführung, an der Spitze des philharmonischen Orchesters, die Herzen berührt. Erich Wymetals Regie, Ulrich Rollers Kostüme, Robert Kautskys Bühnenbilder und, nicht zuletzt Willi Fränzls Gestaltung der Tänze trugen auch ihrerseits zu dem vollen Gelingen bei. — Ein andres, wenngleich weniger auffälliges Fest beging die Wiener Staatsoper durch das 50jährige Bühnenjubiläum von Josef Bayers zu Weltruf gelangter heiterer Ballettpantomime „Die Puppenfee"; die Aufführung war zugleich die 675. des noch immer Groß und Klein erfreuenden Tanzwerkes. Besonders gefeiert wurde dabei Josef Haßreiter, der einst als Ballettmeister das Stück so oft mit der tüchtigen Schar des Wiener Opernballettkorps ausgeführt hatte: ihm wurde ein mächtiger Lorbeerkranz überreicht, der den Dank der Wiener und ihre Wertschätzung des Balletts deutlich genug bekundete. — Uns drängt sich hiebei, unersättlich und nie zufrieden wie wir Kritiker schon einmal sind, ein Wunsch auf die Lippen: an der Kunstgattung des Balletts und der Pantomime, denen im Altreich durch bemerkenswerte Neuschöpfungen und deren Aufführung an bemerkenswerten Bühnen ein neuer Auftrieb gegeben zu sein scheint, nicht achtlos wie bisher vorbei zu gehn. Die ausführenden Künstler dazu sind ja vorhanden, und sie verlangen nach neuen und großen Aufgaben.

Die beiden ersten Gesellschaftskonzerte standen wieder unter der Leitung von Oswald Kabasta. An der Spitze des ersten stand die „Olympische Festmusik" von Werner Egk, das zur Eröffnung der Olympiade 1936 komponierte Gelegenheitswerk. An die drei sinfonisch ausgestalteten ersten Sätze (Einzug der Jünglinge, Waffentanz, Totenklage) schließt sich ein vom Frauenchor intonierter Hymnus auf das „ewige Olympia", ein einstimmiges Strophenlied ohne Vorbereitung und ohne nennenswerten orchestralen Abschluß. Die Kürze der Form war hier sicherlich durch den Anlaß der Komposition bedingt. Die saubere kompositorische Arbeit, die Lebendigkeit und Frische, die natürliche Großrhythmik, die zu gut gegliederten Phrasen führt, und eine wechselnde farbige Instrumentation mit besonders glücklicher Behandlung der Bläser wirken belebend, ja schwungvoll; die eigentliche Erfindung ist freilich nicht groß, lebhafte Figurierung fesselt unser Interesse, aber sie ist zumeist an eine, für längere Zeit anhaltende, oft 16 Takte lang gleichbleibende harmonische Unterlage gebunden, erweckt also oft den Eindruck eines Anlaufs zu etwas Großem, einer Art Vorbereitung, auf die dann der erwartete große melodische Ausbruch ausbleibt. Mit solchen vorbereitenden Satzteilchen gibt sich auch der langsame Satz (Totenklage) — sonst bekanntlich der Prüfstein wirklicher Begabung — zufrieden, der es bedauern läßt, daß es schließlich zu einer warm aufblühenden mitreißenden Melodie nicht kommt. Hatte uns Kabasta mit diesem neuen Werk einen der begabteren unter den neueren deutschen Komponisten bekannt gemacht, so entfesselte er mit der darauf folgenden Wiedergabe von Bruckners Fünfter Sinfonie alle Schleusen jubelnder Begeisterung. Kabasta hat sich zuerst als spezieller Brucknerdirigent seinen Namen gemacht und er steht unter diesen heute mit an vorderster Stelle. Die wahrhaft antike Größe des zweiten (langsamen) Satzes mit ihrem unerhörten polyphonen und doch so selbstverständlich anmutenden Stimmgefüge arbeitete er in so grandioser Weise heraus, wie selbst wir alte Brucknerverehrer und Brucknerkenner sie noch selten erlebt haben. Immer wieder aber bemeistert sich unser beim Anhören so vollendet wiedergegebener Brucknerscher Werke die Empfindung und die Überzeugung, daß Bruckner, der das künstlerische Idol unserer Jugend gewesen war, erst heute, im Reiche Adolf Hitlers zur richtigen allgemeinen Würdigung kommen konnte: Zu den großen und größten Taten im Dritten Reich stellt sich das Titanenhafte seines sinfonischen Werks gleichsam wie das musikalische Symbol von deutscher Größe und deutschem Machtbewußtsein, deutscher Innigkeit, deutschem Humor und Gottvertrauen.

Auch das zweite Gesellschaftskonzert Kabastas brachte Neuheiten. Alfredo Casellas Überarbeitung von Bachs berühmter Geigenciaconna geht bewußt über die instrumentalen Möglichkeiten und Gewohnheiten der Bachzeit hinaus und läßt sie im Gewande eines modernen Orchesters erscheinen. Sie hält es ja aus. Die radikale Umstellung in den Geist der neueren Zeit, über die jeder seine Meinung für sich haben kann, findet vielleicht darin eine gewisse Berechtigung, daß Casella, gewiß ein Erzmusiker durch und durch, aus dem Original, wie er in der Vorrede zu seiner Partiturausgabe vermerkt, kontrapunktische Gegenstimmen heraushörte, die er dann in seine Bearbeitung einzuführen sich für berechtigt hielt. Eine weniger umstrittene Anerkennung fanden die „Lieder um den Tod" von Yrjö Kilpinen, die, mit dem volkstümlichen Liedergut seiner finnischen Heimat enge verbunden, in nächtlich dunklen Farben instrumentiert, von Gerhard Hüsch, ihrem berufensten Interpreten, den wir bereits öfter hervorzuheben Grund hatten, als deklamatorische und gesangliche Kunstwerke eigensten Typs die Zuhörer stark berührten. Regers Orgel-Fantasie über den Choral „Alle Menschen müssen sterben" leitete über zu der den Abend erfolg- und beifallsreich abschließenden Ersten Sinfonie von Brahms. Oswald Kabasta, der jetzt nur mehr zur Hälfte uns gehört, stand als Ganzer und großer Interpret wie immer da.

Muß ich das Referat über namhafte Solistenkonzerte auf die nächste Folge meiner Berichterstattung aufschieben, so seien doch noch zwei Neuheiten erwähnt, die der Beachtung wert sind. Das aus den Damen Edith Steinbauer, Lotte Selka, Herta Schachermeier-Martini und Frieda Krause bestehende Steinbauer-Quartett brachte, ergänzt durch den Klarinettisten Willi Krause, ein Klarinettenquintett von Franz Litschauer zur Uraufführung. Die Begabung des Komponisten scheint hier, was die Themengestaltung betrifft, mehr eine kombinatorische als eine urschöpferische zu sein, aber er führt seine Einfälle in gut ausgearbeiteten Sätzen durch und verleiht ihnen stellenweise eine über das Kammermusikalische hinausgreifende orchestrale Faktur. Wenn auch die Klarinette kaum auf längere Strecken hinaus dominierend verwendet ist (wie bei Brahms und Reger), so kommt doch auch sie klanglich sehr schön zu ihrem Recht. Der letzte Satz befriedigt vollends durch den lebhaften Aufschwung am Schluß. — Endlich hörten wir in einem volkstümlichen Konzert (in dem der junge Geigenkünstler Franz Bruckbauer mit dem schönen Vortrag von Mozarts A-dur-Konzert neuerlich die Probe seiner außerordentlichen künstlerischen Begabung ablegte) als Uraufführung Ernst Geutebrücks Vertonung von Mirko Jelusichs Ballade „Der Herr von Hohen-Einsam". Stimmungsgebunden, denken wir bei diesem Titel an die aus Stuckens „Gawan" bekannte Gestalt des Chevaliers du Haut-Desert, den todernsten, ja den Tod selbst darstellenden keltischen Ritter von der Tafelrunde; Jelusichs Ballade indes behält den tieftraurigen Grundton nur durch den leidvoll verzichtenden Ausgang des balladesken Erlebnisses bei. Der Komponist führt es in acht Gesängen für Baryton mit Orchesterbegleitung durch und breitet darüber eine melancholische, kaum auf länger unterbrochene Grundstimmung. Hätte er sich entschlossen, die dynamischen und die instrumentalen Gegensätze zu vergröbern, so hätte es der unmittelbaren Wirkung vielleicht mehr gedient, indes die vornehme Art seiner Kompositionsweise ließ es nicht zu. Und so wurde die Aufführung des Werkes, der sich der Barytonist Dr. Paul Lorenzi mit seinem ausdrucksvollen Vortrag und Prof. Anton Konrath als Dirigent mit der ganzen Inbrunst seiner stets nach dem Besten lechzenden Künstlerseele hingab, zu einer Kostbarkeit für musikalische Feinschmecker.

# MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

## Ketten-Preisrätsel.

Von Wilhelm Sträußler, Breslau.

Es sind 18 Wörter aus dem Gebiet der Oper von nachstehender Bedeutung zu suchen. Die Endsilbe jedes Wortes ist immer die Anfangssilbe des nächstfolgenden, die Endsilbe des letzten Wortes auch die Anfangssilbe des ersten, so daß sich die Kette der Anfangs- und Endsilben schließt (ai = a-i). Die Wörter bedeuten:

1. Die Brünnhilde der erſten Bayreuther Feſtſpiele
2. Eine Hauptperſon aus Spohrs Oper „Jeſſonda"
3. Der erſte Operntextdichter
4. Deutſcher Opernkomponiſt und Kapellmeiſter († 1849)
5. Das Geburtsland der Oper
6. Däniſcher Opernkomponiſt
7. Der erſte Opernerfolg Verdis
8. Der Vorname einer bedeutenden Frau, die mit der Geſchichte der deutſchen Oper eng verbunden iſt
9. Bauer und Bräutigam in einer ſehr bekannten opera buffa
10. Berufsſtand, deſſen Vertreter in der vielgeſpielten Oper eines Franzoſen Anlaß des blutigen Endes iſt
11. Langobardenkönigin, Titelheldin einer Händelſchen Oper
12. Dresdener Bühnenſänger († 1886), geſchätzter Vertreter Marſchnerſcher Hauptpartien
13. Einer, der bekennt, daß ihm nichts Vergnügen macht
14. Oper eines Münchener Neuromantikers
15. Eine Schweſterkunſt der Oper, deren Darſtellungen ſie ſich häufig bedient
16. Was jedes Opernhaus iſt
17. Hohe Stimme
18. Die Oper, die Wagner zu ſeinem Kapellmeiſter-Benefiz in Riga wählte.

Aus den Anfangsbuchſtaben der gefundenen Wörter iſt der Name des Textdichters der bedeutendſten deutſchen romantiſchen Oper herauszuziehen, aus den Endbuchſtaben der Titel eines Wagnerſchen Bühnenwerkes.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. März 1939 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

# Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

Von Karl Schlegel, Recklinghauſen (Auguſtheft 1938).

Aus den im Auguſtheft aufgeführten Silben waren die folgenden Worte zu finden:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Donizetti | Introitus | Intavolare | Einsatzzeichen | Intrade |
| Eguale | Tagelied | Ingelius | Knab | Spontini |
| Intermedien | Iriarte | Thibaud | Applikatur | Nadaud |
| Ziani | Melante | In nomine | Urhan | Upton |
| Gaillarde | Libretto | Macau | Diludium | Tunder |
| Fugato | Dragonetti | Silvani | Unisonus | Epithalamion |
| Rootham | Espirando | Kreisig | Isaak | Neeb |
| Doxologie | Halbton | Aerophor | Urban | Angerer |
| Requiem | Effrem | Nägeli | Dim | |
| Urlus | Engel | Cannabich | Ertel | |
| Instrumentalmusik | Orgelabend | Tod | Oxford | |

Die Anfangs- und Endbuchſtaben dieſer Worte, nacheinander geleſen, ergeben Richard Wagners Ausſpruch:

„Die einzige Form der Musik ist die Melodie; ohne Melodie ist die Musik gar nicht denkbar und Musik und Melodie sind untrennbar".

Diesmal ist das Selbstbewußtsein unserer Rätselkommission, die uns immer glauben machen will, sie bringe dem Leserkreis „die meiste Freude", bedenklich klein geworden, denn diesmal sah es schlecht aus mit den „begeisterten Zusendungen". Und wieviele Flüche mögen außerdem in den Äther geflogen sein! Als Zeichen der Zerknirschung erscheint bereits sofort eine wesentlich leichtere Aufgabe, wobei aber nicht verschwiegen sei, daß der oftmalige Tadel der Einsender, die Rätsel seien zu leicht, zur Wahl dieser verzwickten Aufgabe geführt hat.

Insgesamt 57 Einsender fanden zum guten Ende und besondere Bewunderung sei all jenen gezollt, die es sich nicht nehmen ließen auch diese umfangreiche Arbeit mit Kompositionen und Dichtungen zu krönen.

Unter den richtigen Einsendungen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Studienrat Dr. Walther Brachmann, Hamburg;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Professor Theodor Wattolik, Warnsdorf, Sudetengau;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Studienrat Paul Döge, Borna bei Leipzig und

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Studien-Assessor Rudolf Tretzsch, Auerbach i. V. — Frau A. Heß-Meyer, Durlach — Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin und Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen bei Karlsbad.

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 8.— erhalten: Domorganist Heinrich Jacob-Speyer, dessen Mundartverse uns herzlich ergötzten; Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf; KMD Arno Laube-Borna; Rektor R. Gottschalk-Berlin und GMD Prof. Dr. Alfred Lorenz-München, die sich in ihren begleitenden Versen zumeist Richard Wagners Bekenntnis zur Macht der Melodie anschließen. Unter den kompositorischen Arbeiten nennen wir an erster Stelle: Die Orgel-Vorspiele über die Choräle „Ein feste Burg" (Reformationsfest) und „Aus tiefer Not" (Bußtag) von Prof. Georg Brieger-Jena, ausgezeichnete, wirkungsvoll sich steigernde Sätze; den letzten Satz eines Klavier-Trios von Oberlehrer Martin Georgi-Thum i. Erzgeb., dessen vorausgehenden Sätzen wir früher bereits begegnet sind. Auch dies Schlußstück ist lebendig geschrieben, von guter melodischer Erfindung, gutem Satz, der in ausgezeichneter Steigerung zum guten Ende führt. Ein weiteres Klavierwerk legt Karl Meinberg-Hannover vor, eine vierstimmige Fuge über ein Thema aus Richard Wagners Namen, eine geschickte Arbeit, die trotz der Sorgfalt für den Kontrapunkt die klavieristischen Momente nicht übersieht, also wirksam bleibt. Und schließlich noch Georg Straßenberger-Feldkirch für sein „Andante cantabile" als Vorspiel zum 2. Akt eines Singspieles für Knaben geschaffen. Es ist ebenfalls eine gute Arbeit, deren Satz Anerkennung verdient. Die Sologeige führt in einer schönen Melodie und findet später in einem Violoncello-Solo eine wirkungsvolle Entgegnung. Diese führenden Instrumente werden von Streichern, Holzbläsern und einem Horn getragen.

Je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 6.— erhalten: Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. und Bruno Wamsler-Lauscha/Th. für ihre Verse zum Lob der Melodie; Lehrer Fritz Hoß-Salach für einen melodisch gut erfundenen Ländler für Klavier; stud. phil. Günther Mache-Jena, dessen „Präludium für Orchester" als ein beachtenswerter Verluch zu werten ist, der, streckenweise klanglich und wirkungsvoll, vor einer Aufführung jedoch noch der Durchfeilung bedarf. Das beherrschende, etwas kurze aber rhythmische Motiv ist gut. Erich Margenburg-Wittenberg hat zu einer gegebenen führenden Melodie ein paar gute, auch melodisch schöne Stimmen wirkungsvoll kontrapunktiert, Kantor Max Menzel-Meißen ein klanglich wirkungsvolles „Benedictus" für gem. Chor geschrieben und KMD Richard Trägner-Chemnitz erfreute uns wieder als feiner Satzkünstler in zwei zwar einfachen, aber klanglich sauber gearbeiteten Männerchören auf Dichtungen von Grenzdeutschen.

Einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 4.— erhalten Walter Heyneck-Leipzig für seine Verse zum Lob der Melodie; Hans Kautz-Offenbach/Main für seine Vertonung des Wagner-Wortes; Lehrer Rudolf Kocea-Wardt für seinen Versuch, zwei Wagnerschen Melodien eine wirkungsvolle Untermalung zu geben; Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, der ebenfalls ein Wagner-Motiv bearbeitet und Franz Virnich-Jena für seinen zweistimmigen und vierstimmig gemischten Chor mit c. f. im Tenor „Mitten in dem Leben", dem Armin Knabs dreistimmiger Satz zugrunde liegt.

Wir erwarten gerne die baldigen Wünsche unserer Preisträger und nennen nachstehend auch noch alle jene Einsender, die die richtige Lösung des Rätsels fanden:

Carl Ahns, Jena — Heinrich Anke, Leipzig — Robert Aschauer, Linz/D. —

Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul — Maximilian Brieger, Lehrer, Saarau —

Herbert G a d s ch, Organist, Großenhain i. Sa. — Annaliese G i b h a r d t, Jena — Arthur G ö r l a ch, Postmeister, Waltershausen/Th. —
Adolf H e l l e r, Karlsruhe/B. — Ursula H o f f m a n n, Jena —
Maria K e y l, Musiklehrerin, Neiße/O.-Schl. — Paula K u r t h, Heidelberg —
Studienrat Erich L a f i n, Greifenberg/P. — MD Hermann L a n g g u t h, Meiningen —
Amadeus N e ſt l e r, Leipzig —
H. O k s a s, Altenkirch, Kreis Tilsit —
Prof. Eugen P ü s ch e l, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Q u e n t e l, Wiesbaden —
Kantor Walter S ch i e f e r, Hohenstein-Ernstthal — Alfred S ch m i d t, Dresden — Hedwig S ch m i d t, Lehrerin, Marburg a. L. — Ernst S ch u m a ch e r, Emden — Heinz v o n S ch u m a n n, Chordirigent, Königsberg/Pr. — Wilhelm S t r ä u ß l e r, Breslau —
Paul T ü r k e, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred U m l a u f, Radebeul —
Kurt V e t t e r, Pirna —
Irma W e b e r, Heidelberg

# NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

## NEUERSCHEINUNGEN

Johann Christian B a ch : Klavierkonzert G-dur mit Begleitung des zweiten Klavier herausgegeben von Willy E i c k e m e y e r. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Joh. Christ. B a ch : Sechs Duette für zwei Violinen. 2 Hefte. Adolph Nagel, Hannover.

Johann Sebastian B a ch : Gesammelte Briefe. Herausgegeben von Dr. Erich H. M ü l l e r - v. A s o w. Mit 8 Bildbeigaben. 206 S. Ballonleinen Mk. 3.—. Band 1 der „Deutschen Musikbücherei". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

L. G. B a ch m a n n : Bruckner. Der Roman der Sinfonie. 2. Auflage. 480 S. Mk. 5.80. Ferdinand Schöningh, Paderborn.

L. v a n B e e t h o v e n : Sechs Ecossaisen für Klavier zweihändig, bearbeitet von Martin F r e y. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Cesar B r e s g e n : Es ist ein Ros entsprungen. Eine Weihnachtskantate für gem. Stimmen, 3 Geigen, Flöten und Baß. Partitur Mk. 1.80, Chorstimme Mk. —.40, Instrumentalstimmen je Mk. —.30. B. Schotts Söhne, Mainz.

Fritz B ü ch t g e r : Hymnen an das Licht. Vier Gesänge für mittlere Stimme und Orchester nach Friedrich Rückert. Werk 13. Klavierauszug Mk. 2.40. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

R. B ü c k m a n n : Kleine Weihnachtskantate für 1 oder 2 Singstimmen im Chor oder einzeln, einen Sprecher, Geigen und Blockflöten nach alten Liedern und Chorälen. Partitur, dazu Geigen- und Blockflötenstimme einzeln je Mk. —.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

E u l e n b u r g s kleine Partiturausgaben:
- J. S. B a ch : Kantate Nr. 105 „Herr, gehe nicht ins Gericht" (Nr. 1040);
- C. Phil. Em. B a ch : Konzert für Violoncell oder Flöte oder Cembalo mit Streichorchester a-moll (Nr. 781);
- Luigi B o c ch e r i n i : Violoncell-Konzert B-dur (Nr. 780);
- Domenico C i m a r o s a : Die heimliche Ehe. Ouvertüre (Nr. 1109);
- Paul G r a e n e r : Turmwächterlied Werk 107 (Nr. 885);
- W. A. M o z a r t : Flöten-Konzert G-dur (Nr. 779);
- S. W. M ü l l e r : Heitere Musik. Werk 43 (Nr. 884);
- Gioacchino R o s s i n i : Die Italienerin in Algier. Ouvertüre (Nr. 1110). Ernst Eulenburg, Leipzig.

Der Verlag Eulenburg hat seine bekannte kleine Partituren-Reihe soeben um vorstehende wertvolle Veröffentlichungen bereichert.

Hans F r e u n d — Wilhelm R e i n k i n g : Musikalisches Theater in Hamburg. Versuch über die Dramaturgie der Oper. Mit zahlreichen Bildern, 126 S. Verlag Hans Christian, Hamburg. Eine ausgezeichnete, von der üblichen Form abweichende Festschrift, anläßlich des 260jährigen Bestehens der Hamburger Staatsoper, mit Unterstützung der Generalintendanz von einem Kreis Hamburger Opernfreunde herausgegeben.

Martin F r e y : Komm mit mir ans Klavier. Anleitg. z. Klavierspielen. Steingräber-Verl., Leipzig.

Martin F r e y : Acht Oktaven-Etüden für Klavier. Werk 57. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Hermann G r a b n e r : Weg ins Wunder. Kantate für gem. Männer-, Frauen- und Knabenstimmen, Alt-Solo und Orchester, nach Worten von Hans-Jürgen N i e r e n t z. Werk 50. Klavierauszug Mk. 4.80, Chorstimmen Mk. —.45 bzw. Mk. —.60, Knabenchorstimme Mk. —.25. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Wilhelm H e i n i t z : Die Erforschung rassischer Merkmale aus der Volksmusik. 8°. 80 S. Brosch. Mk. 1.20. Hansischer Gildeverlag, Hamburg.

Friedrich Herzfeld: Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner. Mit 24 Abbildungen. 8°. 376 S. Leinen Mk. 8.50. Wilhelm Goldmann, Leipzig.

Karla Höcker: Clara Schumann. Mit 7 Bildbeigaben. 92 S. Kart. Mk. —.90. Ballonleinen Mk. 1.80. Band 22 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Willi Kahl: Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828—1928. Band 1 der Kölner Beiträge zur Musikforschung. 264 S. Brosch. Mk. 6.—, in Buckram geb. Mk. 8.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Hans Kayser: Abhandlungen zur Ektypik harmonikaler Wertformen. Mit 70 Abbildungen. 269 S. Ganzleinen Mk. 7.20. Max Niehans, Leipzig.

Paul Krause: Suite 1927, Werk 33 für Orgel. Schweers & Haake, Bremen.

Heinrich Lemacher: Lied der Werktreue für vierst. Männerchor, Gemeinschaftsgesang und Bläserbegleitung. Werk 87, Nr. VI. Partitur Mk. 5.—, Stimmen für Chor- und Gemeinschaftsgesang Mk. —.20, Instrumentalstimmen kpl. Mk. 3.—. Aufführungsdauer 5 Minuten. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Adalbert Lindner: Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Mit 31 Bild- und Facsimilebeigaben. 452 S. Ballonleinen Mk. 6.—. Band 27 der „Deutschen Musikbücherei". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Gertrude Lippitsch: Das Salzburger Musikantenbübel. Erzählung um das Leben des jungen Mozart. Mit Buchschmuck von Werner Hesse. 223 S. Mk. 3.50. Verlag Herder & Co., Freiburg i. Br.

Alfred Morgenroth: Hört auf Hans Pfitzner! Kernsätze deutscher Kunstgesinnung aus seinen Schriften und Reden. 8°. 120 S. Mk. 1.80. Bernhard Hahnefeld, Berlin.

Mozart-Buch. Sechs langsame Sätze und dreistimmige Fugen. 2 Hefte je Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets „Carmen". Mit zahlreichen Notenbeispielen. Herausgegeben von Dr. Hugo Daffner. 80 S. Kart. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80 Band 21 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Ernst Pepping: Weihnachtslieder in Sätzen für gleiche Stimmen. B. Schotts Söhne, Mainz.

Karl Pleffinger: Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. 3 Kapitel Judentum in der Musik. Als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 8°. 96 S. Mk. 1.80. B. Hahnefeld, Berlin.

Das Quempasheft. Auslese deutscher Weihnachtslieder. Ausgabe für gem. Stimmen von Konrad Ameln. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Josef Reiter: Festgesang an den Führer des deutschen Volkes. Kantate für Baritonsolo, Männerchor, Frauenchor, gem. Chor, gr. Orchester, Orgel ad libitum. Dichtung von Stephan Milow. Universal-Edition, Wien.

Sebastian Röckl: Richard Wagner in München. Ein Bericht in Briefen. 99 S. Kart. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80. Band 47 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Arnold Schering: Zur Erkenntnis Beethovens Neue Beiträge zur Deutung seiner Werke. 79 S. Band 1 der Berliner Studien zur Musikwissenschaft „Musik und Geistesgeschichte". Konrad Triltsch, Würzburg.

Hermann Schroeder: Drei Weihnachtslieder für vierst. gem. Chor mit Orgel oder beliebigen Instrumenten ad lib. Partitur zus. Mk. —.80, 4 Chorstimmen je Mk. —.15. B. Schotts Söhne, Mainz.

Franz Schubert: Drei Ecossaisen für Klavier zweihändig bearbeitet von Martin Frey. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Karl Schüler: „Bamberg, dein Reiter reitet durch die Zeit" nach einer Dichtung von Herbert Böhme für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, gem. Chor, Männer-, Frauen- und Kinderchor und allgemeinen Gesang, gr. Orchester und Sprecher. Deutscher Volksverlag, München.

Gerhard Strecke: Fünf Weihnachtslieder für eine Singstimme und Klavier. Werk 14 b. Mk. 1.20. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Herma Studeny: Das Büchlein vom Geigen. 2. erweiterte Auflage. 107 S. Kart. Mk. —.90. Ballonleinen Mk. 1.80. Band 39 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Kurt Thomas: Saat und Ernte. Oratorium. Werk 36. Klavierauszug mit Text. Mk. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

William Walton: Façade. 2. Suite für Orchester. Oxford University Press, London.

Wege zu Beethoven. Ein volkstümliches Beethoven-Buch von Martha Wiemann mit Beethovens Leben und Schaffen von Dr. Karl Storck. Mit 11 Bild- und Facsimilebeigaben. 195 S. Ballonleinen Mk. 3.—. Band 3 der „Deutschen Musikbücherei". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Weihnachtslieder zum Singen und Spielen auf dem Klavier, mit Blockflöte, Geige oder einem anderen Instrument, gesetzt von Fritz Dietrich. Mk. 1.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Anna Charlotte Wutzky: Der Wanderer. Ein Schubert-Roman. Mit Bildschmuck von Hans Wildermann. 430 S. Ballonleinen Mk. 4.80. Band 4 der „Musikalischen Romane und Novellen". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

# BESPRECHUNGEN

*Bücher:*

ALFRED MORGENROTH: Hört auf Hans Pfitzner! Verlag Bernhard Hahnefeld, Berlin.

Nicht jeder besitzt Hans Pfitzners „Gesammelte Schriften", diese Bekenntnisbücher, die nur denen Richard Wagners an die Seite zu stellen sind und durch die Vorbehaltlosigkeit der in ihnen ausgesprochenen Anschauung und Lehre die Aufmerksamkeit nicht nur der musikalischen Kreise des deutschen Volkes beanspruchen dürfen. In kluger Erkenntnis dieser Notwendigkeit hat Alfred Morgenroth aus Pfitzners Schriften und Reden jene Kernsätze ausgewählt und nach Gruppen geordnet zusammengestellt, die, aus kulturpolitischem Kampf, künstlerischer Erfahrung und schöpferischem Wissen geboren, heute mehr denn je zu uns sprechen und mahnend wie helfend zur Seite stehen. Morgenroth hat die Sätze treffend zur Einheit gefaßt und selbst mit einem wertvollen und beherzigenswürdigen Vorwort die Persönlichkeit dieses großen Deutschen aus ihrer Aufgabe für die deutsche Geistesgeschichte heraus gestaltet. Ein Buch, dem man breiteste Verbreitung wünscht. Dr. Erich Valentin.

HANS RUTZ: Hans Pfitzner. Reihe „Künder und Kämpfer". Deutscher Volksverlag, München.

Die Zahl der Bücher und Schriften über Hans Pfitzner beginnt zu wachsen. Aber für jedes Wort, das über ihn gesagt und geschrieben wird — soweit es richtig ist —, wollen wir dankbar sein. Denn in dieser Tatsache offenbart sich, daß Pfitzner mehr und mehr in das Bewußtsein der am Schaffen der Zeit interessierten Allgemeinheit eingedrungen ist, daß zugleich aber jeder Versuch, sein Werk und seine Persönlichkeit vertiefend in die Allgemeinheit hineinzutragen, ein neuer Vorstoß ist, die Erkenntnis von der überragenden Einmaligkeit Pfitzners zu verbreiten. Daß Rutz' empfehlenswerte kleine Schrift, die zu diesen Versuchen gehört, in der Reihe „Künstler und Kämpfer" erschienen ist, bekundet, daß das Wissen um seine Bedeutung endlich den richtigen Stand erreicht hat. Denn man vermag den Künstler Hans Pfitzner nicht zu verstehen, wenn man sich nicht klar ist, daß er als Künder und Kämpfer zeit seines Lebens gehandelt hat. Dr. Erich Valentin.

WALTER ABENDROTH: Deutsche Musik der Zeitwende. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Diese „kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner" ist inhaltlich eine Ergänzung der Pfitzner-Biographie. Der Versuch, Pfitzner und Bruckner nebeneinander zu stellen, ist kühn. Auch wenn man nicht einer Meinung mit Abendroth ist, kann man sich der überzeugenden Beweisführung seiner Darstellung nicht entziehen. Der Ernst, die Gewissenhaftigkeit, das Verantwortungsgefühl und die Begeisterung, die hier wie da Abendroths Worte und Gedanken erfüllen, heben sein Werk weit über das hinaus, was allgemein über Bruckner sowohl wie über Pfitzner geschrieben und gesagt wird. Der Wert des Buches, mit dessen Absichten man, wie schon angedeutet, nicht in Übereinstimmung zu sein braucht, liegt in der erstmals unternommenen Durchdringung der musik- und vor allem geistesgeschichtlichen Situation, wie sie sich in der „Zeitwende" ergab. Abendroth stellt die Gegensätze aus der Herausschälung der schon vom Mittelalter herkommenden Polarität dar und gelangt so zu der Gegenüberstellung des Süddeutschen Bruckner und des Norddeutschen Pfitzner, des Katholiken und Protestanten, Kontraste, die er nicht aus den theologisch-dogmatischen Ursachen ableitet, sondern aus dem landschaftgebotenen und menschlichen Gehalt. Er empfindet, wie er im Vorwort bekennt, „beide Meister als zwei grundlegend einander ergänzende musikalische Ausdruckstypen deutscher Geistigkeit".

Hans Pfitzners 1927 erschienener Aufsatz „Über die persönliche Fortdauer nach dem Tode", der als Anhang beigegeben ist, gibt dem Buch Abendroths besonderen Nachdruck.

Dr. Erich Valentin.

RICHARD EICHENAUER: Polyphonie — die ewige Sprache deutscher Seele. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Der Jugend widmet Eichenauer sein aus einem während der Reichsmusiktage 1936 der HJ gehaltenen Vortrag entstandenes Buch. In einleuchtender Anschaulichkeit untersucht er an gut gewählten historischem Material das Wesen der Polyphonie und rückt sie aus der Sphäre des Nurmusikalischen in das Allgemeingültige und Weltanschauliche. Er stellt die geschichtliche Betrachtung in den Vordergrund. Sie ist Voraussetzung, aus der sich seine tiefschürfende und wohltuend freimütige Folgerung entwickelt. Der Kernpunkt ist der Satz: „Das polyphone Kunstwerk zeigt uns in höchster Vollendung die Geburt der Gestaltung aus dem Ungestalteten (des Kosmos aus dem Chaos)." In diesem Gedanken, den er an zahlreichen Beispielen beweist, erklärt er vom Musikalischen den Begriff der Einfachheit und Ordnung, der dem deutschen Menschen, dem Germanen überhaupt, eigen ist. Sein entschlossener Einsatz für Händel, dessen biblische Oratorien er einer Neudichtung empfiehlt, sei dankbar hervorgehoben. Dr. Erich Valentin.

JOSEF MÜLLER-BLATTAU: Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst. Widukind-Verlag Alexander Boß, Berlin-Lichterfelde („Deutsches Ahnenerbe" II, 12).

Eine kleine deutsche Musikgeschichte — Kompendium zur „Geschichte der deutschen Musik" — ist Müller-Blattaus auf Wilhelm Heinrich Riehls volkskundlicher Lehre fußendes Buch, das die Ge-

schichte deutschen Musikschaffens und -gefühls aus der Substanz der im Volkslied verkörperten Volkheit entwickelt. Behutsam und mit warmer Anteilnahme spürt Müller-Blattau den unvergänglichen Werten nach, die als „urheimischer Grundstoff" von altgermanischer Zeit bis zur jüngsten Gegenwart über Höhen und Tiefen sich kraftvoll erhalten haben und unvergänglich wirken. Es ist eine anerkennenswerte Tat, daß Müller-Blattau den Anfang gemacht hat, einmal die Geschichte und Daseinsform der deutschen Musik von diesen „Lebenskräften" her zu betrachten.

Dr. Erich Valentin.

### *Musikalien*

#### für Klavier:

J. L. EMBORG: Preludio e Ciacona für Klavier zu 2 Hd., op. 67. — Edition Dania, Kopenhagen. Dän. Kr. 2.—.

Als einer der ernstesten dänischen Komponisten der älteren Generation (er ist 1876 zu Ringe geboren und noch ein Schüler von Otto Malling und Alfred Tofte) hat sich Emborg auch in Deutschland, wenn nicht mit seinen Sinfonien, so doch mit Kammermusik (5 Streichquartette) und Orgelwerken (Gastorganist an Leipzigs St. Thomas) eingeführt. Vielleicht als der einzige lebende ältere Komponist Dänemarks seit Carl Nielsen.

In seinem Preludio e Ciacona lebt der phantastisch-improvisatorische, kühne und barocke nordische Geist Buxtehudes. Nur von diesem Standpunkt aus kommt man dem auf den ersten Augenblick verwirrenden und schwer zugänglichen Werk bei. Buxtehudisch und — orgelmäßig! Denn es ist nach Stil und Satz durchaus von der Orgel her erfunden und empfunden, und es bleibt dem „einfarbigen" Klavier versagt, seinem kontrapunktischen Fein- und Kleingewebe ohne Registrierungsmöglichkeiten der einzelnen Stimmen beizukommen.

Anlage und Form sind so Buxtehudisch frei und improvisatorisch, daß man Mühe hat, die festeren thematischen „Ballungen" — das Baßthema des Preludio (Takt 1—2, 7—8, seine kanonartige Umkehrung Takt 18 ff., seine letzte Bekräftigung Takt 4/5 vor Schluß), die durchaus freie, Tonalität und Harmonik gern verschleiernde und in kadenzierende Figurationen auflösende Behandlung des Chaconnen-Ostinato, die Neigung zu Engführungen und anderen kontrapunktischen Kleinkünsten (Tkt. 7 der Chaconne, obere Hälfte) herauszuschälen. Das Ganze mehr „interessant" als „schön", von schärfster Denkarbeit, außerordentlicher nordischer Konzentration in Form und Gestaltung, von herber Größe und Kühnheit der Harmonik, von stählerner Schärfe der Rhythmik, von einer Art weltabgewandter Innerlichkeit und Transzendenz, die in manchen Teilen der Chaconne — z. B. S. 10 — unmittelbar an den Beethoven der letzten Streichquartette gemahnt.

Das 1934 in Kopenhagen von Astrid Reisinger uraufgeführte und darauf auf dem Nordischen Musikfest 1935 in Lübeck wiederholte Werk des dänischen Meisters verdient auch im befreundeten Deutschland die ernsteste Beachtung. Man sollte meinen, daß unsere deutschen Konzertpianisten, die mit verschwindenden Ausnahmen an allen zeitgenössischen deutschen Klavierschaffen in Literatur-Unkenntnis, ewiger Wiederholung der Standwerke und Bequemlichkeit vorbeigehen, nun wenigstens der so überaus zeitgemäßen nordischen Klaviermusik sich annähmen. Aber auch da darf man wohl sicherlich keinen übertriebenen Hoffnungen sich hingeben . . . Prof. Dr. Walter Niemann.

JOACHIM KÖTSCHAU: Kleine Praeludien für das Cembalo oder das Klavier zu zwei Händen. Edition Breitkopf (Breitkopf & Härtel), Leipzig. Op. 22b.

Schon der Titel dieses, der ausgezeichneten Dresdener Cembalistin Lotte Erben-Groll gewidmeten Werkchens des jungen kultivierten und geistigen Leipziger Komponisten verrät das Form- und Stilmuster: J. S. Bachs Kleine Praeludien und Inventionen. Also vier kurze und trotz ihres Mangels an jedem Fingersatz vorzüglich im Unterricht verwendbare Lehr- und Lernstücklein von schärfster gedanklicher Konzentration, durchsichtigster Zweistimmigkeit, saubersten Stimmenführung und harmonisch ausgeweiteter moderner Tonalität. „Neu-Bachisch" im Stil der Neuen Leipziger Schule, die der Romantik der Alten Leipziger Schule leider zumeist die Befolgung der Worte „Frau Marie Grubbes" (J. P. Jacobsen) an Sti Hög entgegenstellt und sich bewußt antiromantisch gibt: „Ihr zerhackt alles Bauholz des Lebens in Gedankenspäne"; musikalisch gesprochen: in Motivspäne, die das Eigene als Stilkopien alter Muster nur allzu sehr verdrängen. Prof. Dr. Walter Niemann.

ARMIN KNAB: Suite in G-dur für Klavier zu zwei Händen. — Bärenreiter-Verlag zu Kassel (Nr. 1147).

Eine reizende, auch auf dem Cembalo zu „effectuierende" Kleine Suite im alten Stil in sieben Sätzchen fürs deutsche Haus, gekonnt in dem delikaten polyphonen Gespinst der Allemande und Gigue, klar, natürlich, ehrlich und anmutig. Das durch die strengen alten bachischen Tanztypen zurückgedrängte Eigene des liebenswerten fränkischen Meisters und Neuromantikers lugt gleichwohl noch schalkhaft und fein aus harmonischen Finessen der Sarabande und der rustikalen Musette (zur Gavotte) hervor. Beim Menuett und der Gavotte muß der böse musikgeschichtliche Schulmeister freilich sagen, daß man derartige Tänze niemals so spinnebeinig-zweistimmig, wie aus einer schlechten Bach-Ausgabe, gespielt, sondern harmonisch — und nicht nur in den Schlußakkorden — aus dem Stegreif ergänzt und „gefüllt" hat. Prof. Dr. Walter Niemann.

HELLMUTH BAENTSCH: Volkslied-Klavierschule für Gruppen- und Einzelunterricht. Herausgegeben im Auftrage der Arbeitsgemeinschaft für Instrumentalunterricht an bayerischen Volksschulen. E. Peters Nachf., Kopp & Co., München.

Der Münchener Pianist und Komponist Hellmuth Baentsch legt hier, als Frucht jahrelanger praktischer Erfahrungen und Studien, eine Klavierschule vor, die, im unmittelbaren Anschluß an den Singunterricht in der Schule, vom deutschen Volksliede als der natürlichsten Voraussetzung ausgeht. An Hand des Volksliedes sollen die Kinder, als leite sie die Hand einer Mutter, den Weg zum volksverbundenen Musik-Erleben sowie zur eigenen praktischen Musikübung finden. Das anfänglich Verwirrende der verschiedenen Schlüssel scheidet H. Baentsch durch die Schaffung eines gemeinsamen, nämlich des C-Schlüssels, aus: die gestrichelte C-Linie wird demgemäß zur Schlüssellinie. Von hier aus wird zunächst mit dem Daumen auf C und zwar in Gegenbewegung spielend, das Nächstliegende entwickelt und erreicht: Tonika, Dominante und Subdominante. Aus dem rhythmischen Grundwert der Schrittnote werden die einzelnen Taktarten (mit reizenden Versen, die zugleich die Erklärung in sich schließen) durch Klatschen, Singen und Spielen sinngemäß gebildet. All das müssen die Kinder von selber finden. Mit solcher Anregung zur Entdeckerfreude wird zugleich Neigung und Liebe zum Gegenstand geweckt; das Kind fühlt sich keineswegs in der beengenden und beängstigenden Rolle des bloß Lernenden, es empfindet sich gleichsam als Mitarbeiter. Zugleich lernt es nur Dinge kennen, die es aus eigenem Begriffsvermögen gebildet; nichts bleibt ihm dunkel und unverständlich. Im idealen Falle kann sogar der schöpferische Drang erweckt und gefördert werden. Der Lehrer behält dabei, was vor allem für die Anschlagslehre wichtig ist, durchaus freie Hand. Er kann, falls nur das von Baentsch gesteckte Endziel, die natürliche Lockerheit der Hand und Abgewöhnung verkrampfender Unart, erreicht wird, nach eigenem Gutdünken und eigener technischer Erfahrung schalten.

Sämtliche in der Klavierschule verwendeten Lehr- und Spielstücke sind Volkslieder, deren Kostbarkeit damit von frühester Jugend an selbstverständlicher und unverlierbarer Lebensbesitz des Schülers wird. Auf diese Weise werden nicht bloß rein musikalische, zugleich auch nationalethische Werte vermittelt, ein besonderer Vorzug dieser Schule! Das Kind wächst damit in der heimatlichen Luft einer ausgesprochen deutschen Musikgesinnung und Ausdruckshaltung heran.

Der hier vorliegende erste Teil der Klavierschule, zu dessen zeitlicher Zurücklegung im Gruppenunterricht etwa 1 bis 1½ Jahre notwendig sind, führt den Zögling, Theorie und Praxis in stete wechselseitige Durchdringung setzend, zur Kenntnis des modernen Notenbildes sowie zur völligen Beherrschung sämtlicher Durstufen, natürlich einschließlich der enharmonischen Verwechslungen.

Wer in seinen Jugendjahren unter falschem, pedantischem und lebensleerem ersten Musikunterricht gelitten, wird die Verdienste dieser wahrhaft künstlerisch durchfühlten Klavierschule besonders hoch anzuschlagen wissen. Denn hatte man einst am eigenen Leibe erfahren, wie man es nicht machen soll, hier zeigt sich ein Weg, in dessen richtiger Befolgung es eine Lust sein muß, zu lernen!

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß die Baentsch'sche Schule, wenn auch ursprünglich für Gruppenunterricht gedacht und gestaltet, auch im Einzelunterricht der Bewährung sicher sein dürfte. Dr. Wilhelm Zentner.

### für Gesang

ERNST PEPPING: Weihnachtslieder in Sätzen für gleiche Stimmen. B. Schotts Söhne, Mainz.

Ein solches Liederheft hat gefehlt, eines, das die Lieder und Choräle der Weihnacht in leicht faßbarer, aber dennoch kunst- und satzgerechter Weise bringt. Pepping beherrscht die Satztechnik mit aller Vollkommenheit, ohne dabei die Absicht der Leichtsingbarkeit aus den Augen zu verlieren. Zwei und dreistimmige Sätze sind es, die sich würdig denen der Alten, die Pepping als seine Lehrmeister erkoren hat, an die Seite stellen lassen.

Dr. Erich Valentin.

HERMANN SCHROEDER: Drei Weihnachtslieder für gemischten Chor. B. Schotts Söhne, Mainz.

Neue Weihnachtschorlieder gibt es wenige. Schroeder bereichert mit seinen frischen unbefangen musikantischen Sätzen, die mit Orgel oder beliebigen Instrumenten auszuführen sind, die Chorliteratur. Dr. Erich Valentin.

CESAR BRESGEN: „Es ist ein Ros' entsprungen". Eine Weihnachtskantate. B. Schotts Söhne, Mainz.

ROBERT BÜCKMANN: Kleine Weihnachtskantate. Ebenda.

Bresgens Kantaten bilden die entscheidende Mitte seines Schaffens. An ihnen hat er selbst seine Entwicklung ausgerichtet und zugleich diese Form des Hochbarock in einer neuen gültigen Gestalt zum Ausdrucksmittel unserer Zeit gemacht. Seine Kantaten stellen einen eigenen, gegenwärtigen Formtyp dar. Die verschiedenen Arten dieser Singstücke geben den Maßstab seiner reichen schöpferischen Begabung und Vielseitigkeit. Die kleine Weihnachtskantate „Es ist ein Ros' entsprungen", ein frisches, aus herzhafter Musizierfreude geborenes Liederstück für Chor, Vorsänger, drei Geigen, Flöte und Baß (oder statt dessen: Klavier), ist wohltuend in ihrer Anmut, Zartheit und Fröhlichkeit. Die Satzweise, wechselnd zwischen akkordischem und kontrapunktischem Aufbau, ist schlicht

und natürlich. Köſtlich iſt die cantus-firmus-Verwendung des Liedes „Es iſt ein Roſ' entſprungen", das nach dem ins Kernige verwandelten „Weihnachtsruf" („O du fröhliche . . .") ſinnvoll die Kantate beſchließt.

Auch Bückmann verſucht, der Kantate ein neues Geſicht zu geben. Aus einer Reihe verſchieden behandelter Weihnachtsgeſänge — es ſind insgeſamt 22 „Nummern" — formt er eine inhaltlich geordnete Folge der Weihnachtsgeſchichte. Durch Hinzuziehung eines Sprechers, der Lyrik u. a. von Hermann Claudius vorträgt, durch feine Abwechſelungen im Spiel der ein- bis zweiſtimmigen Geſänge, der Inſtrumente (Blockflöten und Geigen), durch Einflechtung von Inſtrumentalſätzen (Paſtorale) erreicht Bückmann mit einfachſten Mitteln die formale Wirkung eines „richtigen" Oratoriums.

Dr. Erich Valentin.

GERHARD STRECKE: Fünf Weihnachtslieder für gem. Chor. Op. 14a. Nr. 1 Die Wundernacht: „Heut iſt die Nacht" (E. von Handel-Mazetti); Nr. 2 Weihnachten: „Markt und Straßen" (Eichendorff); Nr. 3 Weihnachtstraum: „Ich lag und ſchlief" (Hoffmann von Fallersleben); Nr. 4 Der Pelzmärtel: „Die Winde ſauſen" (F. von Pocci); Nr. 5 Marſch der Weihnachtspuppen: „Die Nüſſeknackerkompagnie" (Jul. Lohmeyer). Partitur Rm. 1.20; Stimmen je 20 und 15 Rpf. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Nr. 1 erzielt echte Weihnachtsſtimmung durch feinen Gebrauch bewährter Weihnachtswendungen in Melodie und Harmonie und durch die Andeutung des Motivs: „Stille Nacht". Das zweite Lied iſt in Bewegung und Ausdruck dem erſten ähnlich geſtaltet. Nr. 3 bringt als Traumerzählung einen ruhigen Gegenſatz, der ganz auf akkordiſche Klangwirkungen geſtellt und bis zu einer ſechs- und ſiebenſtimmigen Klangfülle ausgebreitet iſt. Nr. 4 und 5 bringen als Gegenſatz einen lebhaften Rhythmus und werden ihre Wirkung nicht verfehlen. Dieſe fünf Lieder zeigen alſo in ihrer Zuſammenſtellung folgende Wirkungsſteigerung: Nr. 1 und 2 fließende Melodik; Nr. 3 harmoniſchen Klang; Nr. 4 und 5 zündenden Rhythmus.

Prof. Joſ. Achtélik.

JOSEF REITER: Feſtgeſang an den Führer des Deutſchen Volkes. Kantate für Baritonſolo, Männerchor, Frauenchor, gemiſchten Chor, großes Orcheſter mit Harfe, Orgel ad libitum, zu den obligaten drei Trompeten und Poſaunen ad libitum drei weitere Trompeten und Poſaunen und eine Baßtuba. Dichtung von Stephan M i l o w. Univerſal-Edition Nr. 11 068 (1938), Wien.

Um 1500 war die Lage der deutſchen Bauern, und damit die Lage des deutſchen Volkes, unerträglich geworden. Die Bauern ſchloſſen ſich zu einem ſtarken Bunde zuſammen und führten unerhört tapfere Kämpfe gegen ihre Bedrücker. Ritterliche Führer, wie Götz von Berlichingen und Florian Geyer, ſtellten ſich an ihre Spitze. Wie die meiſten vorhergegangenen Kämpfe um die deutſche Freiheit, ſo war auch dieſer fünfzig Jahre (von 1476 bis 1525) dauernde Freiheitskampf vergeblich.

Es iſt bezeichnend, daß Joſef R e i t e r dieſen deutſchen Freiheitskampf zum Inhalt ſeiner erſten Oper: „Der Buntſchuh" (1894) wählt. Daß er ſpäter eine Oper: „Der Tell" komponiert, nimmt nicht Wunder. Die Idee der deutſchen Freiheit, die unbändige Liebe zur deutſchen Heimat, das völlige Aufgehen in dem Dienſt an der deutſchen Kunſt ſind die Charaktermerkmale dieſes, in Braunau am Inn geborenen, Oberöſterreichers. Der Inhalt vieler Chorwerke und der Titel manches Inſtrumentalwerkes geben Zeugnis von ſeinem innerſten Sehnen: daß das deutſche Volk allzeit aufrecht ſtehe — daß es nicht nach alter Weiſe durch Zwietracht in Ohnmacht geriſſen werde — daß es übe deutſche Sitte und Treue!

Kein Wunder, daß dieſer Joſef Reiter ſich von Anfang an zu Adolf H i t l e r bekennt, und kein Wunder, daß er dem Führer des endlich geeinten deutſchen Vaterlandes einen Feſtgeſang komponiert. Stephan Milow dichtete den Text und Joſef Reiter ſchuf eine Kantate, deren etwa 25 Minuten dauernde Aufführung ein klingendes Geſchehen in mächtigen dramatiſchen Steigerungen bedeutet.

Die Heldentonart Es-dur iſt Grundtonart. Man hört zunächſt 12 Takte lang eine aus der Ferne heranziehende Bewegung, ſehr charakteriſtiſch ausgedrückt durch eine motiviſche Innenbewegung in dem Vorhaltsakkord f - g - b - c. Plötzlich erklingt dieſelbe Bewegung von einer anderen Seite her 7 Takte lang auf dem Akkord as - b - des - es. Die erſten Fanfaren erklingen in H-dur und während Bewegungsmotiv, Fanfaren und ein neu hinzutretendes lyriſches Freudenmotiv im Orcheſter weiterklingen, frägt der gemiſchte Chor: „Was tönt an mein Ohr? Was will ſich bereiten? Es ſammelt ſich Volk aus allen Weiten. Wann gab es auch je eine ſolche Feier? Stimmt, Sänger, zum rechten Tone die Leier! Stets näher rauſcht die mächtige Welle. Welch langer Zug! Schon ſind ſie zur Stelle!" Mit dem letzten Wort des Chorgeſanges iſt zum erſten Mal die Heldentonart Es-dur erreicht. Hymniſcher Jubel mit gefühlvollen Sept-Nonen-Vorhalten erfüllt das ganze Orcheſter, das für 12 Takte allein das Wort hat, um das Wehen der Fahnen und die Begeiſterung der heranziehenden Menge muſikaliſch auszudrücken.

In den folgenden 43 Takten wendet ſich der Herold (Bariton-Solo) zum erſten Mal an die Menge und fordert ſie in einer wirkungsvoll deklamierten, in der günſtigſten Stimmlage komponierten Anſprache auf, den Führer zu preiſen und ihm Dank zu ſagen. (Modulation von Es- nach F-dur.) Als erſte Volksgruppe werden die Bauern zur Abſtattung ihres Dankes aufgerufen. Als vierſtimmiger Männerchor folgen ſie dem Ruf in 16 A-dur-

Takten, von einem charakteristischen Orchestermotiv umspielt. Dieser Gesang der Bauern läuft aus in einen beinahe choralhaften, siebentaktigen a cappella-Satz, der zuerst von einem kleinen Chor vierstimmig gesungen, sofort aber vom ganzen Männerchor sechsstimmig wiederholt wird: „Du schirmtest den Bauer und seine Saat, daß ihm nicht der Krieg die Ernte zertrat". Bei der Wiederholung durch den ganzen Männerchor führt der Komponist auf dem Wort „Saat" in einer den Meister verratenden Eingebung den Es-dur-Akkord ein als Symbol der Einheit von Volk, Saat, Held und Führer! (Leider ist die Rückkehr von Es- nach A-dur nicht ganz überzeugend gelungen.) Ein kurzer, sechstaktiger Heroldsruf fordert die Werkner (Handarbeiter) auf, dem Führer zu danken. Ein viertaktiger, leise anhebender und im crescendo molto abbrechender A-dur-Triller beendet diese Episode, auf die sofort rauschende Harfenarpeggien in Des-dur folgen und zum „Chor der Genien des Friedens und der Arbeit" (zwei dreistimmige Frauenchöre) überleiten: „Wie pocht sein Herz so warm! / Wie ist sein Sinn so mild! / Doch stark auch hält sein Arm / Stets über euch den Schild. / Er schützt euch wohl bewehrt, / Auf daß ihr schafft beglückt; / Geschliffen ist das Schwert, / Doch nicht zum Streit gezückt." Der harmonische Weg führt in diesen zwanzig Chortakten von Des-dur über As-, E- und Fis-dur wieder nach Des zurück.

Ein kurzer, sechstaktiger Heroldsruf fordert nun die Werkner (= Handarbeiter) auf, dem Führer zu danken. Sie tun es in einem 18-taktigen Männerchorsatz in B-dur, der aus einem lebhaften, die Arbeitsfreude verratenden Motiv gestaltet ist, von in Sechzehntelrhythmen aufgelösten Akkorden getragen wird und durch eine gegenrhythmisch (gleichsam synkopisch) erregte Baßfigur eine weitere, starke Belebung erfährt. Auch der Chor der Werkner läuft in einen choralartigen, achttaktigen und vierstimmigen a cappella-Satz aus, der vom großen Männerchor vier- bis sechsstimmig beantwortet wird: „Ein jeder strebt und ringt nach dem Preis, / Du schirmtest den Werkner und seinen Fleiß". Ein fünftaktiges Orchester-crescendo beschließt, plötzlich abbrechend, diese Episode, auf die, wiederum in 20 Des-dur-Takten mit gleicher harmonischer Disposition, aber von schnelleren Harfenarpeggien umrauscht und in der Stimmführung ein wenig abgewandelt, der „Chor der Genien des Friedens und der Arbeit" folgt.

Mit dem Ruf: „Herbei, ihr Forscher, Mann für Mann, / Stimmt euer Lied dem Führer an!" wendet sich der Herold, von Des- nach A-dur modulierend, an die Geistesarbeiter, die in einem 22-taktigen, im grüblerischen d-moll beginnenden, aber in D-dur schließenden Männerchorsatz ihre Tätigkeit schildern. Schalkhaft läßt der Komponist die Forscher und Gelehrten ein wenig in die schulmeisterliche Art der alten Meistersinger verfallen! Auch diese Episode läuft in einen a cappella-Satz des kleinen Männerchores aus, der vom großen Männerchor sechsstimmig wiederholt wird: „Du schirmtest den Forscher, auf daß er frei, / Ein Mehrer des menschlichen Wissens sei". Und wiederum schließt sich, nach dreitaktigem Orchester-crescendo, der harfenumrauschte Doppelchor der Genien des Friedens und der Arbeit an, auch diesmal in der Form der Arpeggien und in der Art der Stimmführung ein wenig abgeändert.

In seiner nun folgenden letzten Ansprache wendet sich der Herold an die Künstler. Auch diese Ansprache umfaßt nur wenige (9) Takte; aber wie ist sie gebildet! Gleich das Wort „Künstler" als Oktavsprung ces-ces auf der Septime des Akkordes des f-as-ces drückt die glühende Liebe des Komponisten zum Künstlerstande aus, und der Aufschwung: „Stimmt euer Lied dem Führer an!" bis zum eingestrichenen g auf der Dominante von C-dur läßt etwas Besonderes erwarten. Den Künstlern, den Kündern der menschlichen Seelenregungen, ist die Menschentonart C-dur vorbehalten! In ruhigen, weihevoll wogenden Rhythmen beginnt das Orchester auf dem C-dur-Akkord, in den sich der Männerchor der Künstler ebenso ruhig und weihevoll eingliedert: „Wir, die wir geweiht uns dem Dienste des Schönen / In Stein und in Farben, in Worten und Tönen". Hier hat der Chor seinen ersten Höhepunkt auf dem D-dur-Akkord erreicht. Von neuem beginnen Orchester und Chor piano in d-moll: „Wir rufen: und gab uns der Bauer das Brot / Und was uns der Forscher, der Werkner auch bot: / Arm bliebe und öde trotz allem das Leben". C-dur! Nun folgt der zweite Höhepunkt auf As-dur, das sich aber sofort wieder nach C-dur wendet: „Wir sind's, die den edelsten Schmuck ihm erst geben". Und nun choralartig im kleinen Chor: „Du liebtest, du schirmtest mit deiner Macht, / Was sinnend und bildend der Künstler vollbracht". Bis zur Siebenstimmigkeit ausgebreitet, wiederholt der große Männerchor diesen letzten Satz. Ein zweitaktiges crescendo und molto marcato bricht ab und nun folgt der Schlußsatz.

Er beginnt mit einer aus den Motiven des Vorspiels entwickelten Einleitung, in der das Bewegungsmotiv, das Fanfarenmotiv und das Freudenmotiv des Vorspiels in variierter Form vorhanden sind und gipfelt in einem strahlenden Es-dur, dem sich die Orgel und der ganze Frauen- und Männerchor anschließt: „So laßt uns ihm danken, so laßt uns ihn loben! / Hell leuchtend die Augen, die Herzen erhoben! / Es breche hervor in jubelndem Chor, / Was alle erfüllt, daß ihm sich's enthüllt!" Eine 18-taktige alla breve-Stretta des vollen Orchesters in lebhaften Jubelklängen und des vollen Chores in machtvollen Akkorden beschließt das Werk mit den Rufen: „Laut soll ihn unser Jubel umklingen, indeß wir den schönsten Kranz ihm bringen, den schönsten Kranz!"

Zusammenfassung: Alle einzelnen Teile des Werkes sind äußerst knapp, plastisch und rhythmisch scharf geformt, sodaß ein toter Punkt nirgendwo eintreten kann. Das Orchester ist durchweg der treibende und tragende Faktor. Über den Chorsatz etwas zu sagen, müßte bei Josef Reiter überflüssig sein: er müßte allen Sängern bekannt sein. Diejenigen aber, die ihn noch nicht kennen sollten, haben hier eine Gelegenheit, mit der Aufführung dieses Werkes eine Unterlassungssünde gut zu machen! Gesangliche und harmonische Schwierigkeiten bietet der Chorsatz nirgendwo, da alle Gesangssätze aus der klaren Orchesterharmonik herausgewachsen und den Sängern ins Ohr hinein komponiert sind. Die Form des Werkes stellt das Muster einer erweiterten Rondoform dar: A. Vorspiel: Takt 1 bis 54. B. Erster Rondoabschnitt: a) Einleitung: Takt 55 bis 99; b) erster Hauptsatz: Takt 100 bis 132; c) Gegensatz (Refrain): Takt 133 bis 152. C. Zweiter Rondoabschnitt: a) Einleitung: Takt 153 bis 159; b) zweiter Hauptsatz: Takt 160 bis 199; c) Gegensatz (Refrain): Takt 200 bis 219. D. Dritter Rondoabschnitt: a) Einleitung: Takt 220 bis 226; b) dritter Hauptsatz: Takt 227 bis 256; c) Gegensatz (Refrain): Takt 257 bis 277. E. Vierter Rondoabschnitt: a) Einleitung: Takt 278 bis 285; b) vierter Hauptsatz: Takt 286 bis 327. F. Schlußsatz: a) Einleitung: Takt 328 bis 354; b) Schlußhymne: Takt 355 bis 422; c) Stretta, jubelnder Abschluß: Takt 423 bis 440. — Von erfahrener Meisterhand sind diese 440 Takte zu einem Festgesang geformt, über dem, wohl mit beziehungsvoller Absicht, Rienzi-, Lohengrin- und Meistersingerstimmung liegt. Schön wäre es, wenn am 20. April 1939 in jeder Stadt Groß-Deutschlands dieser Festgesang erklingen würde als gemeinsamer Gruß und Dank aller Deutschen an Denjenigen, der die deutsche Zwietracht bezwang, der ein tausendjähriges Sehnen aller wahren Deutschen erfüllte: das Sehnen nach einem starken und einigen Deutschland! Prof. Jos. Achtélik.

FRIEDRICH GLIER: „Von den heimlichen Rosen" (Christian Morgenstern) für gem. Chor (Sopran, Alt, zwei Tenöre, Baß). Op. 36. Singpartitur 20 Rpf. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ein schwärmerisches Lied, das den Rosenduft in seiner Zartheit eingefangen hat und den Rosenrausch in seiner singfreudigen Linienführung zum Ausdruck bringt. Die Harmonik der drei Strophen ist gut gewählt: Die erste Strophe beginnt in As (Tonika) und endet in der Dominante Es. Die zweite Strophe beginnt in der Mediante c-moll und endet auf der Dominante Es. Die dritte Strophe beginnt und schließt in der Tonika As. Trotz des großen Zuges, der durch das Ganze geht, bleibt das Lied einfach und lieblich: ein Ohrenschmaus!

Prof. Jos. Achtélik.

RUDOLF MYLO: „Das Mädchen und der Feldjäger", süddeutsches Volkslied. Singpartitur 20 Rpf. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Das Lied ist für drei Frauenstimmen auf drei Arten imitatorisch gesetzt und zwar so, daß die Strophen 1 und 3 einfacher, die Strophen 2 und 4 reicher, die Schlußstrophe (5) aber am reichsten bedacht ist. Der Satz ist sehr leicht, singfroh und von gutem Klang. Prof. Jos. Achtélik.

RUDOLF MYLO: „Volk und Heimat" (Heinrich Gutberlet). Singpartitur 20 Rpf. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Für vierstimmigen Frauen- oder Schulchor ist hier ein wirkungssicherer Chor geschaffen, der in mustergültiger Einfachheit, in klarem Satz, guter Deklamation und sinngemäßer Stimmführung den Inhalt des Textes musikalisch erschöpfend ausdrückt. Das Lied wird den Sängern viel Freude bereiten.

Prof. Jos. Achtélik.

HERMANN SIMON: „Sprache der Liebenden", zwei Chorliederreihen für Frauenchor und Männerchor (1936). Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

I. Reihe: „Minnegesang" für Frauenchor: 1. Liebe: „Nichts Besseres ist auf dieser Erd'" (um 1600); 2. „Es ist ein Schnee gefallen" (um 1570); 3. „Sag mir einer, was ist Minne" (Walther von der Vogelweide, 1165—1230); 4. „Hab ich Lieb, so hab ich Not" (unbekannter Dichter); 5. „Rot Röslein wollt ich brechen" (Paulus Melissus Schede, 1538—1602). Partitur Rm. 1.20. Singpartitur 45 Rpf.

II. Reihe: „Frauenlob" für Männerchor: 1. „O Weib, du Veilchengarten" (Heinrich von Meißen-Frauenlob, 1318); 2. „Weibes Güte niemand mag zu Ende loben" (Ulrich von Lichtenstein um 1200); 3. „Wem mit edlem Sange ist wohl" (Johann Hartlaub um 1300); 4. Edone: „Du süßes Bild Edone" (Klopstock, 1724—1803); 5. Liebesbrief: „Über die Ferne hin" (O. J. Bierbaum, 1865—1912). Partitur Rm. 1.50; Singpartitur 75 Rpf.

Zu beiden Reihen sind die Singpartituren auch einzeln zu haben. Die Lieder beider Reihen können sowohl als geschlossene Gruppen, als auch einzeln vorgetragen werden; es wäre sogar möglich, je einen Frauenchor und einen Männerchor abwechselnd zum Vortrag zu bringen. Der dreistimmige Satz ermöglicht eine lichte Auflockerung des Klanges der drei gleichen Stimmen und kommt einer bewegten Stimmführung mit imitatorischen Ansätzen entgegen. Nr. 3 der Männerlieder ist ein streng durchgeführter zweistimmiger Kanon und Nr. 4 ein „Echolied", bei dem der zweistimmige Satz für Tenor und Baß ebenso zweistimmig, aber leiser, kanonisch wiederholt wird. Das mittlere Satzglied dieser Nr. 4 ist jedoch ein zweistimmiger Kanon. Technische Schwierigkeiten bietet das ganze Werk überhaupt nicht, es verlangt aber ein wenig Verständnis für madrigalartige Singweise. Bewußt archaisierend, hat der Komponist den Texten ein musikalisches Gewand

gegeben, das an die Entſtehungszeiten der Texte erinnert, wodurch Stiltreue und damit höchſte Wirkung erreicht wird. Prof. Joſ. Achtélik.

KUNO FLEISCHER: „Der gute Kamerad“ (Ludwig Uhland) für Männerchor. Singpartitur 20 Rpf. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Es iſt ein gewagtes Beginnen, zu einem Text, der mit einer beſtimmten, wertvollen und zum Text paſſenden Melodie Beſitztum eines ganzen Volkes geworden iſt, eine neue Melodie zu ſchreiben. Eine Aufführung dieſer neuen Vertonung wird immer nur den Charakter einer intereſſanten Gegenüberſtellung mit der alten Weiſe haben und, bei dem der Menſchheit angeborenen Beharrungsvermögen beſonders in künſtleriſchen Dingen, wohl ſtets zu Gunſten der alten Form beurteilt werden. Gewiß hat jeder Komponiſt das Recht, jedes Lied neu zu komponieren; ob es aber bei jedem Text ratſam erſcheint? Prof. Joſ. Achtélik.

HANS HEINRICHS: „Immer ſchon haben wir eine Liebe zu dir gekannt, Deutſchland“ (Dichtung von Karl Bröger: geb. 1886) für Männerchor mit Mezzoſopran-Solo oder Frauenchor. Partitur Rm. 1.20; Stimmen je 15 Rpf. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Schlicht und aufrecht, wie der wundervolle Text von Karl Bröger, iſt auch dieſe Vertonung von Hans Heinrichs. Daß auch die Frauenſtimme ein Wort mitzureden hat, iſt ein Gewinn ſowohl für die Idee des Textes, als auch für die Wirkung des Chorſatzes. Das Lied iſt von ſo erhabener Einfachheit, daß Schwierigkeiten irgendwelcher Art darin überhaupt keinen Platz haben. Jeder Geſangverein kann und müßte es darum ſingen. Tief ergriffen wird jeder ſein, der das Lied ſingt oder hört. Prof. Joſ. Achtélik.

HEINRICH DAMISCH: „Lieder der Gegenwart“. Oſtmarkalbum 1938 (Band 1), herausgegeben von der Wiener Akademiſchen Mozartgemeinde. Muſikverlag Johann Kliment, Wien-Leipzig, 1938.

Das deutſche Liedſchaffen hat aus der Oſtmark ſeit je ſeine beſten Lebenskräfte gezogen. Von Schubert über Wolf zu Streicher und Marx uſf. führt ein Born quellfriſchen Schöpfertums. Er iſt auch heute nicht verſiegt, und ich hatte in dieſer Zeitſchrift wiederholt Gelegenheit, auf Gutes und Beſtes aufmerkſam zu machen. Prof. Heinrich Damiſch, der nimmermüde getreue Eckart der jüngeren oſtmärkiſchen Komponiſtengeneration, der ihr in den intimen Abenden ſeiner „akademiſchen Mozartgemeinde“ immer wieder zu Gehör verhilft, faßt nun hier in dem vorliegenden 1. Band (dem in Bälde ein 2. folgen ſoll) an die 70 Lieder aus den verſchiedenſten Stimmungs- und Stilkreiſen zuſammen, und gibt damit eine erſte größere Überſicht über das oſtmärkiſche Liedſchaffen der Gegenwart. Manche Namen, wie Bayer, Hochſtetter, Holenia, Klob, Königer, Roitz, Uray, haben bereits auch im Altreich guten Klang, daneben aber erſcheint hier eine große Zahl anderer, die, nicht minder begabt, das reichhaltige Bild abrunden. Sänger und Sängerinnen werden hier genug Auswahl haben, und es dürfte keinen geben, der nicht irgend etwas Brauchbares und für ſeine Stimmlage Geeignetes darin findet. Dieſer 1. Band kam noch in der „illegalen“ öſterreichiſchen Zeit zuſtande; umſo dankenswerter der Entſchluß des Herausgebers und des Verlags, die damit einen beachtenswerten Beitrag „zur Förderung deutſcher Kultur im Zeichen der untrennbaren Gemeinſamkeit alles deutſchen Schaffens“ gegeben haben. Victor Junk.

HEINZ TIESSEN: „Für Dich“: Drei Liebeslieder, Werk 48, für gem. Chor. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Drei wunderſchöne Lieder, in denen es ſingt und klingt aus übervollem Herzen. Das zweite Lied enthält eine beſonders ausdrucksvolle, wirkungsvoll aufgebaute p-Schlußſteigerung. Kein gemiſchter Chor dürfte ſich dieſe Lieder entgehen laſſen: Nr. 1 Im Volkston („Als ich dich kaum geſeh'n“, Theodor Storm), Nr. 2 „Es iſt Nacht“ (Chr. Morgenſtern), Nr. 3 Madrigal („Ich bin nicht traurig“). Prof. Joſ. Achtélik.

### für Blockflöte

JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARDT (etwa 1670—1740): Sechs leichte Sonaten für Blockflöte oder Violine (Flöte, Oboe) und Basso continuo. Herausgegeben und zur Begleitung mit Klavier (Cembalo) oder mit anderen Inſtrumenten eingerichtet von F. J. Giesbert. 2 Hefte. Partitur (Stimmen — Flöte mit Füllſtimme, Baß — einzeln erhältlich) je netto 2.50 Rm. Edition Schott Nr. 2432 a und b, Mainz.

Die für den praktiſchen Gebrauch berechnete Sammlung alter Muſik „Antiqua“ (B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig) iſt in den Kreiſen der Fach- und Laienmuſiker zu bekannt, als daß es notwendig wäre auf ihre grundlegende Bedeutung für die Pflege älterer — oft zu Unrecht vergeſſener — Meiſter der Tonkunſt immer wieder beſonders hinzuweiſen. Zu dieſen letzteren gehört zweifellos der bedeutende Komponiſt dieſer ſechs 4- und 5-ſätzigen allerliebſten Sonatenwerke, die in der Zeit nach 1700 entſtanden ſein mögen. Wo das geweſen iſt, können wir leider nicht mehr ſagen, da keinerlei biographiſche Anhaltspunkte für Schickhardt aufzufinden geweſen ſind.

Nach den bemerkenswerten Grundſätzen des Verlags der „Antiqua“, der gemäß einer Vorbemerkung „nicht kritiklos alte Arbeiten ausgräbt, nur weil ſie alt ſind“, hat der Herausgeber mit ausgeſprochener Sachkenntnis einem zweiſyſtemigen Manuſkript der Roſtocker Univerſitätsbibliothek für „flute á bec“ (= Schnabelflöte) und unbezifferten Baß zwei weitere Füllſtimmen hinzugefügt, ſodaß die kleinen entzückenden Sonatenwerke in den verſchiedenartigſten Beſetzungen von 2—4 Inſtrumen-

talisten aufgeführt werden können und jeweils ausgezeichnet klingen. Durch Schickhardts Ausgabe selbst weiß man, daß er freie Wahl zwischen Flöte, Violine und Oboe ließ. Auch gute Cellospieler mögen diese reizvollen Sonaten — besonders die langsamen Sätze (natürlich mit Oktavierung) — als dankbare Solostücke zur Abwechslung verwenden ohne damit einen Stilfehler zu begehen, nachdem bereits 1689 Gabrielis Ricercari und 1697 Jacchinis Sonaten den Beginn des eigentlichen Zeitalters für das Solospiel auf dem Violoncello darstellen. Für Ausführung auf der Gambe eignet sich auch die Melodiestimme natürlich ohne weiteres.

Der verdiente Herausgeber F. J. Giesbert charakterisiert im Vorwort die Sonaten Joh. Chr. Schickhardts, aus dessen Feder bei Schott (Nr. 1609) bereits eine Flöten-Sonate C-dur erschienen war, in trefflicher Weise:

„Seine Werke verraten einen Musiker von Rang mit unverkennbarem Personalstil. Schickhardt pflegt eine knappe Form, in der sich aber ein reiches Leben entfaltet; seine Kunst ist weniger dramatisch als lyrisch, und selbst seine bewegten Sätze verleugnen nicht die Innigkeit der Melodik, von der die langsamen überfließen.“ — Nachdrücklich muß auf diese Kleinode alter Kammermusik eines bisher kaum bekannten Meisters des Generalbaßzeitalters hingewiesen werden, denn für die Musik des deutschen Hauses bildet der Erstdruck der 6 Sonaten für f-Altflöte, 2. Blockflöte ad. lib., Tasten-Instr. und Baß-Instr. ad. lib. von Johann Christian Schickhardt in der sauberen Ausgabe der Edition Schott einen erfreulichen Zuwachs, der den Spielern bei geringer Schwierigkeit des Werkchens viel Freude zu bereiten berufen ist. Jedes der gut broschierten Hefte enthält drei Sonaten, deren Umfang das dreigestrichene e nicht übersteigt, und zwar in den Tonarten: C, d, e; F, G, a.

F. Peters-Marquardt.

für Orchester:

SIGFRID WALTHER MÜLLER: Op. 56: Konzert in F für Fagott und Orchester. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig — Wien. Klavier-Auszug vom Komponisten.

Das aus einer Introduktion, einem lustigen Thema mit 8 Variationen und einem abschließenden vergnüglichen Rondo bestehende, formal knapp gefaßte Konzert wird unseren Fagottisten viel Freude bereiten. Gerade gewachsen, sauber gemacht, ohne Abgleiten in angeblich „interessante“ Mißtönerei, gibt es ein liebenswürdiges und sympathisches Abbild seines Schöpfers, der als echter und rechter Musikant vor allem einmal ehrlich ist und von der Natur mit einem heitern und in sich ausgeglichenen Gemüte gesegnet wurde. Er kann etwas, aber er prunkt nicht damit, es fällt ihm etwas ein und er hat den Mut, seine schönen Gedanken nicht in überlangen Durchführungen zu Tode zu hetzen. Der Spaßvogel des Orchesters, das Fagott, ist in seinen sämtlichen — auch den recht ernsthaften — Möglichkeiten klar und klug erkannt und als Solo-Instrument dementsprechend behandelt. Daß sich Herr Generalmusikdirektor Lessing auf dem Internationalen Musikfest 1938 in Baden-Baden für dieses reizvolle Werk einsetzte, ehrt ihn und den Komponisten gleichermaßen. Das 18 Minuten dauernde, außer dem Streichquintett nur je eine Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Horn, Trompete und einen Schlagzeugspieler verlangende Konzert pflegt beste Tradition, ist unterhaltsam und hübsch und in seiner betonten gefühlsmäßigen Primitivität ungemein sympathisch. Ich kenne den Komponisten persönlich nicht, aber er muß das sein, was Engelbert Humperdinck einen „lieben Kerl“ zu nennen pflegte.

Hans F. Schaub.

HENRI BARRAUD: Poeme für Orchester. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig — Wien.

Die Freude an diesem, in seiner Art ebenfalls eine Talentprobe darstellenden „Gedicht für Orchester“ ist wesentlich geringer. Das mit 9 Minuten Aufführungsdauer angesetzte, mit einem ganz großen Orchester rechnende Stück scheint mir an einem mangelnden Gleichgewicht von Substanz und Aufmachung zu leiden. Dick instrumentiert, harmonisch unnötigerweise gepfeffert, in puncto Stimmführung mitunter recht anfechtbar, stellt dieses „Poeme“ für uns ein Stück Vergangenheit dar. Auch wir haben einmal in Quarten-Verkoppelungen, Sekunden- und Septimen-Parallelen geschwelgt und es waren nicht wenige, die das sehr schön fanden. Es gab auch unter den Komponisten dieser Zeit ausgesprochene Philister, denen niemand aus freien Stücken länger zugehört hätte, wenn nicht allerlei „Interessantes“ aufgetaucht wäre, was die betreffenden Werke als „neue Musik“ legitimiert hätte. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir heute lediglich zwischen „gemußter“ und „gewollter“ Musik, nicht aber zwischen „modischer“ und nicht der Mode entsprechender Musik unterscheiden. Die Arbeitsstube des Tondichters ist schließlich kein Schneider-Atelier. Und was bleibt und wert ist zu bleiben, darüber entscheidet lediglich die Zukunft, nicht aber unsere Generation. Henri Barraud ist ohne Zweifel ein Komponist, der zu formen versteht und ganz offensichtlich weiß, was er will, nur ist uns sein „Gedicht“ zu robust, sein Aufwand zu groß, gemessen an dem, was er zu sagen hat. Auch sind wir der Ansicht, daß wir in Deutschland viele junge Tondichter haben, die ihre Werke von Verlag zu Verlag schicken, ohne die Freude zu erleben, die Früchte ihrer Begabung und ihres Fleißes gedruckt zu sehen. Man sollte also wirklich nur in ganz überzeugenden Fällen überragender Begabung jene hintenansetzen, die bei ausländischen Verlagen nicht auf die Weitherzigkeit stoßen werden, welche uns nun einmal vor allen anderen Völkern auszeichnet.

Hans F. Schaub.

# KREUZ UND QUER

## Ernſt Boehe †.

Von Dr. C. J. Brinkmann, Mannheim.

Am 16. November iſt der Leiter des Landesſinfonieorcheſters Saarpfalz, GMD Prof. Ernſt Boehe in Ludwigshafen geſtorben. Am 8. November hatte er in Landau ſein letztes Konzert dirigiert. Achtzehn Jahre lang ſtand er dem Saarpfalzorcheſter vor, und er iſt in dieſer Zeit eine wahrhaft volkstümliche Geſtalt geworden. Der Ausbau und die künſtleriſche Entwicklung dieſes Orcheſters ſtellt ſein eigentliches Lebenswerk dar. Es iſt 1919 gegründet worden, weil die Städte der Pfalz für ihre Oratorienvereine keine Militärkapellen mehr zur Verfügung und die Orcheſter des unbeſetzten Gebietes Schwierigkeiten mit der „Einreiſe-Erlaubnis" hatten. Ein Jahr nach der Gründung übernahm Boehe das Orcheſter, und wenn es weit über die ihm zugedachten Aufgaben hinaus heute in die Reihe der fähigſten Konzertorcheſter gerückt iſt, ſo kommt das Verdienſt dafür allein dem Dirigenten zu. Trotz der großen Schwierigkeiten, die einem reiſenden Orcheſter an ſich und noch vielmehr in der Zeit der Bedrückung durch fremdes Militär entgegenſtanden, hat Boehe aus dem Pfalzorcheſter einen Klangkörper von ſchöner Geſchloſſenheit geſchaffen. Als er in die Pfalz kam, gab es dort überhaupt kein Kulturinſtitut, alle denkbaren Kräfte waren am Werk, dieſen Grenzgau dem Reiche zu entfremden. Das offene deutſche Wort war verboten. Aber die ewige Sprache deutſcher Muſik ſprach zu den Menſchen, und in der Not und Bedrückung wurde ſie zum Mahner und zur ſtarken Stütze des Kampfes um Volkstum und Heimat. Als die Pfalz frei geworden war, erwartete Boehe und ſein Orcheſter noch einmal die gleiche Aufgabe im Saarland. Hier ſtanden volksfeindliche Elemente mit offener Unterſtützung fremder Mächte im Kampf gegen alles Deutſche. Sie durften Lüge und Betrug zu ihren Waffen machen, denen die geſprochene Wahrheit nicht entgegengeſtellt werden durfte. Und auch hier wurde die deutſche Muſik zum Mittel des politiſchen Kampfes. Stolz darf ſich das einſtige Pfalzorcheſter jetzt Saarpfalzorcheſter nennen. Boehe aber wurde vom Gauleiter Bürckel im vergangenen Jahre der Johann Stamitz-Preis, der Muſikpreis der Weſtmark verliehen.

Ernſt Boehe wurde am 27. Dezember 1880 in München als Sohn einer alten bayeriſchen Offiziersfamilie geboren. Die Familie der Mutter ſtammt aus der Pfalz. Im kunſtfreudigen München ſtudierte er bei Rudolf Louis und Ludwig Thuille. Beide Lehrer verteidigten die klaſſiſche Harmonie- und Formenlehre gegen den unbändigen „Fortſchritt", von ihnen gewann Boehe nicht nur das techniſche Rüſtzeug, ſondern auch den Sinn für gutes, ſolide gegründetes Können. Der vielfach entwurzelten Experimentierſucht jener Zeit gegenüber hat er das Banner des langſamen, aber zähen Fortſchreitens hochgehalten. Ein heiliger Ernſt und Ehrfurcht vor der großen Vergangenheit haben nicht nur ſeine Tätigkeit als Dirigent, ſondern auch ſein eigenes Schaffen beſtimmt.

1913 wurde Boehe als Leiter der Hofkapelle nach Oldenburg berufen. Vorher widmete er ſich ausſchließlich der Kompoſition, und viele ſeiner Werke erlebten ſtürmiſche Erfolge. Später wurden ſie ungebührlich vernachläſſigt. Wer Gelegenheit hatte, die formal vollendeten, glänzend inſtrumentierten und einfallsreichen Werke vom Komponiſten und ſeinem Saarpfalzorcheſter zu hören, kann nur bedauern, daß ſie noch ſo wenig bekannt ſind. Es fehlt ihnen allerdings jene Leichtigkeit, die zum billigen Publikumserfolg führt. Man hat ihren hohen Ernſt und tragiſchen Gehalt ſogar als „Schwerblütigkeit" getadelt. Wer ſich aber die Mühe macht, von der Oberfläche in die Tiefe zu ſehen, wird feſtſtellen, daß nicht nur ein großer Könner, ſondern auch eine reich begabte Natur hinter ihnen ſteht, daß aber auch eine fanatiſche Liebe für die künſtleriſche Wahrheit, die man beim Dirigenten wiederfand, hier mitgeſchaffen hat.

Viel genannt iſt eine große, vierteilige ſinfoniſche Dichtung „Aus Odyſſeus' Fahrten" (Odyſſeus' Ausfahrt, die Inſel der Kirke, die Klage der Nauſikaa und Odyſſeus' Heimkehr). Feierliche Größe und Eindringlichkeit zeichnen ſeine monumental angelegte „Tragiſche Ouvertüre" aus. Blühende Melodik und Lebensnähe ſprechen aus der ſinfoniſchen Dichtung „Taormina". Weiter ſchrieb Boehe den „Sinfoniſchen Epilog zu einer Tragödie", die „Komödiantenouvertüre" und Lieder.

Wenn Boehes Werk durch tragischen Ernst im allgemeinen bestimmt erscheint, so war er als Dirigent doch völlig aufgeschlossen für den musikalischen Humor eines Beethoven oder Brahms. Er liebte Bruckner, als er noch umstritten war. Energisch aber hat er auch die Verbreitung der Werke von Richard Strauß und Max Reger gefördert, und immer blieb er hellhörig für alles gute Neue. In seinem letzten Ludwigshafener Sinfoniekonzert dirigierte er auch die Variationen und Fuge über „Morgenrot" von Gottfried Müller.

## Richard Wagners letztes Weihnachtsfest.

Von Ernst Edgar Reimerdes, Celle.

Im Winter 1882 auf 1883 nahm Wagner zur Stärkung der Gesundheit seinen Aufenthalt in Venedig, wo er bekanntlich die letzte Lebenszeit verbrachte. Einige Monate vorher hatte er in Bayreuth den „Parsifal", seinen Schwanengesang, aus der Taufe gehoben und den gewaltigen Eindruck des Werkes auf die Hörerschaft beglückt miterlebt. — — — Der Meister liebte es, seiner Familie jedes Jahr zu Weihnachten irgend eine besondere Überraschung zu bereiten, weil der Geburtstag seiner Gattin Cosima auf den ersten Weihnachtstag fiel. Schon Anfang Dezember 1882 entwickelte er eine geheimnisvolle Tätigkeit, fast jeden Tag verschwand er nachmittags für einige Stunden, ohne daß seine Angehörigen wußten, wohin er ging. Wiederholt erschien auch der Begründer und Leiter des Konservatoriums zu Venedig, Graf Contini, im Palazzo Vendramin, dem Wohnsitz Wagners, aber niemand erfuhr etwas über den Zweck dieser Besuche. Es war die Absicht des Meisters, seine Gattin mit der Aufführung seiner einzigen Symphonie zu überraschen, die Seidl dirigieren sollte, dem er Anfang Dezember jenes Jahres schrieb: „Halten Sie ja auf den Urlaub, kommen Sie ja so schnell als möglich zu mir, wo Sie absteigen und wohnen können. Sie müssen mir wieder helfen. Am 25. Dezember will ich meiner Frau diesmal meine dann eben 50 Jahre alte Symphonie vorspielen lassen. Man hat mir versprochen, von den hiesigen Schülern des Konservatoriums ein erträgliches Orchester zusammenzubringen. Das müssen Sie einstudieren. Auch einige Arrangements werden nötig sein. Also los!" Weil Seidl sich gerade auf einer Gastspielreise mit dem „Ring des Nibelungen" befand und der Aufforderung nicht Folge leisten konnte, wandte sich Wagner an Humperdinck in Paris und bat ihn telegraphisch, auf schnellstem Wege nach Venedig zu kommen, um seine Symphonie zu dirigieren. Der getreue Humperdinck ließ alles im Stich und fuhr sofort nach der Lagunenstadt ab, wo er am 18. Dezember eintraf. Die Vorbereitungen für die Aufführung nahmen ihren Fortgang, nachdem der Meister selbst die fehlenden Orchesterstimmen ausgeschrieben hatte. Am 22. Dezember fand in dem berühmten „Teatro Fenice", dem einzigartigen Prachtbau, die Generalprobe der Symphonie statt und nach 50 Jahren erklangen hier zum erstenmal die Töne des Wagnerschen Jugendwerkes. — — — Inzwischen war auch der Schwiegervater des Komponisten, Franz Liszt, in Venedig eingetroffen und am Heiligen Abend versammelte sich im Palazzo Vendramin die ganze Familie unter dem brennenden Weihnachtsbaum. Bei der Bescherung war die Dienerschaft, die noch niemals ein deutsches Weihnachtsfest miterlebt hatte, ebenfalls zugegen und wurde reich beschenkt. Liszt erhielt von seinem Schwiegersohn außer anderen Gaben ein Bild des von ihm besonders geschätzten Franziscus von Assisi mit den von jenem geliebten Versen: „Sieh dort des Wundmales göttlich Zeichen, — Durch das dem Herrn sich glich der heil'ge Franz! — Noch so beredt, nicht mehr aus seinem Munde, — Zur Welt spricht Gott durch seines Heil'gen Wunde!"

Am 25. Dezember, dem Geburtstage Cosimas, fuhr die Familie Wagner in mehreren Gondeln zum „Teatro Fenice", dessen Foyer festlich beleuchtet war. Als der Meister in seiner Loge erschien, empfing ihn das Orchester mit Eviva-Rufen. — Obwohl er Humperdinck eigens herbeigeholt hatte, um die Symphonie zu dirigieren, ergriff Wagner, einem inneren Drange folgend, selbst den Taktstock und leitete sein Jugendwerk. In der Pause nach dem 2. Satz ging Wagner in die Loge zu seinen Angehörigen und Cosima, die sich über diese Weihnachtsüberraschung ihres Gatten hocherfreut zeigte, bat diesen, den hervorragenden italienischen Musikern ihren Dank für ihre Leistungen auszusprechen. Neue Hochrufe des Orchesters waren die Antwort darauf. — — — Nach Schluß des Konzerts versammelte sich das Publikum, das

größtenteils den musikliebenden Kreisen Venedigs angehörte, um das Orchester und seinen Dirigenten, der in französischer Sprache einen kleinen Vortrag über seine Jugendschöpfung und deren Entstehung hielt. — Dann bestieg die Familie Wagner wieder ihre Gondeln und fuhr in festlicher Stimmung, unter dem Geläut der Glocken von Santa Maria della Salute, in das die von San Marco und den andern Kirchen der Lagunenstadt einfielen, zum Palazzo Vendramin zurück, wo man den Weihnachtstag und den Geburtstag Cosimas im engeren Kreise beging.

Es sollte das letzte Weihnachtsfest des Meisters sein, der schon wenige Wochen später, am 13. Februar des nächsten Jahres, einem Herzschlag erlag.

## Musikwissenschaft und Ahnenforschung.

Von Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz, München.

„Der Mensch ist als ein bestimmtes Individuum mit bestimmten Qualitäten ausgestattet gleich zur Welt gekommen. Der größte Teil seiner Handlungen erklärt sich daraus, daß er einer bestimmten Rasse angehört; die Rasse als solche zeigt von vornherein gewisse Eigentümlichkeiten der Tätigkeit, in der Rasse treten Eigentümlichkeiten von Arten hervor. — Einzeln und in der Vielheit ist und bleibt der Mensch ein Produkt seiner Genealogie.“ Das gilt nicht nur von seinen körperlichen Eigenschaften, denn auch alles Geistige beruht auf Vererbung. „Vererbung und Fortpflanzung gewisser Ideen ist eine Frage der Genealogie im weitesten und wissenschaftlichsten Sinne des Wortes.“ Diese schon 1886 niedergeschriebenen Worte meines Vaters[1], deren Sinn mich in den Stand gesetzt hat, auch in der Musikgeschichte einen Rhythmus der Generationen zu entdecken (Max Hesses Verlag, 1928) weisen vorahnend darauf hin, welche Wichtigkeit eine Generation später die Ahnenforschung auch in der Musikwissenschaft gewinnen sollte.

Bisher war ja dieser Zweig unserer Wissenschaft — von einigen Ausnahmen abgesehen — recht vernachläßigt. Selbst die Familie Bach, die auf den hohen Wert der Sippenforschung durch Anlage ihrer zahlreichen „Genealogien“ selbst hingewiesen hatte, ist vom Standpunkt der Ahnenkenntnis nicht genügend durchleuchtet; hat doch unser klassischer, unübertrefflicher Bachforscher Philipp Spitta in seinen namenlos fleißigen Ahnenstudien des großen Geschlechtes hauptsächlich nach Leuten des Namens Bach gesucht und dabei die mütterlichen Linien nicht verfolgt. Das gehört aber unbedingt zur korrekten Ahnenforschung; denn die Mütter und Stammütter sind oft das wichtigste.

Wirklich gut hat Werner Konstantin von Arnswaldt die Ahnentafel Richard Wagners[2] klargestellt. Sonst aber wird man ähnlich musterhafte, bis in die 10. Generation zurückreichende Arbeiten schwerlich finden. Die meisten Biographien, selbst an Universitäten gearbeitete Dissertationen, nennen kaum den Großvater.

Und im allgemeinen Leben herrscht in dieser Beziehung eine erschreckende Unkenntnis. Unter 100 — selbst gebildeten — Musikfreunden dürften sich kaum zwei finden, die z. B. Schubert nicht als einen Ur-Wiener bezeichnen würden, während er — von beiden Eltern her — ein Vollblutschlesier war. Und wie verbreitet ist die Vorstellung der „Wiener Klassiker“, während von diesen helleuchtenden Sternen unserer Kunst einzig Haydn aus Österreich stammt, sonst jedoch es sich um einen Salzburger Halbschwaben, einen Rheinländer und einen Schlesier handelt. Und allgemein spricht man vom „Ungarn“ Liszt, in Wahrheit dem Sohn eines deutschsprachigen Burgenländers und einer Niederösterreicherin aus Krems (geb. Lager). Dagegen waren die unter dem Sammelnamen „Mannheimer“ zusammengefaßten Musiker zum großen Teil Sudetendeutsche, keineswegs aber, — wie es die Tschechen gerne möchten, — slawischen Ursprungs; Stamitz ist nichts als eine Dialektform für Steinmetz.

Ich habe hier nur die plumpesten Fälle herausgegriffen, welche darauf hindeuten sollten, wie wichtig selbst für den oberflächlichsten Laien die Kenntnis der Abstammung seiner bewunderten Größen ist. Viel eingreifender aber wird die Forderung gründlicher Ahnenforschung, wenn wir

[1] Ottokar Lorenz: Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben. I. Bd. Berlin 1886. II. Bd. mit dem Untertitel: Leopold Ranke, Die Generationenlehre und der Geschichtsunterricht. 1891.

[2] Ahnentafeln berühmter Deutscher. Leipzig 1929—1932.

uns auf das ftreng wiffenfchaftliche Gebiet der Stilentwicklung begeben. Denn hier muß man fich endlich von der Vorftellung frei machen, alles aus den Einflüffen der „Umwelt" ableiten zu wollen, eine Erklärungsweife, die ganz und gar auf dem aus jüdifchem Geift entfprungenen Nivellierungsfyftem beruht. Beethoven hat die Mufik vorwärtsgebracht, nicht weil er von den ihn im Mannesalter umgebenden Mufikzwergen beeinflußt worden ift, fondern weil in feiner von feinen Ahnen ererbten Seele eine ihnen felbft unbewußte Sehnfucht lebte, den mufikalifchen Ausdruck zu einer bisher nie dagewefenen Sprachgewalt zu fteigern. Richard Wagner hat das Rätfel des Worttondramas gelöft, nicht weil er an den fchlechten Opern feiner Generationsgenoffen „lernen" konnte, fondern weil in ihm ein von energifchen Ahnen ererbter, unbändiger Wille brannte, allen ihn umgebenden Schund zu vernichten. Das Genie — und auf ihm allein wächft die Kunft! — wird nicht durch äußere Kleinlichkeiten zufammengeftoppelt; es wird im Innern geboren durch die Kraft der Sippe.

So heißt es denn: gründlich Ahnenforfchung treiben, um im Leben unferes Blutes die guten Fährten unferer Kunftentwicklung verfolgen zu können.

Wünfchenswert aber wäre es überdies, daß folche Ahnenforfchungen nicht bloß erzählend im Text niedergelegt würden, fondern auch — und das geht befonders die Buchverleger an! — in der überfichtlichen Form der Ahnentafel dem Lefer geboten werden. Wie fehr würde beifpielsweife das jüngft erfchienene treffliche Büchlein von Frau Erna Brand „Max Reger im Elternhaus" gewonnen haben, wenn die fleißig gefammelten Nachrichten über Regers Vorfahren, die in mütterlicher Linie ftark nach Sudetendeutfchland weifen, vom Verlag (Albert Langen, Georg Müller, München) dem Lefer in Form einer Ahnentafel geboten worden wären. Man glaubt gar nicht, welche Annehmlichkeit eine folche bildhafte überfichtliche Mitteilungsart bietet. Fortan follte keine Lebensbefchreibung von Mufikern erfcheinen, die nicht die Vorfahren des Künftlers bis weit in die Vergangenheit auf diefe Weife in die Augen fpringen läßt.

## Erklärung.

Zu dem Bericht „Eine Philippica gegen den Schlager" von C. Müller-Sohler (November-Heft, S. 1260).

In der Wiedergabe meiner Rede vom 15. Oktober 1938 auf Schloß Burg anläßlich der Düffeldorfer Gaukulturwoche find dem Berichterftatter einige Irrtümer unterlaufen, die ich hiermit zu berichtigen erfuche.

In meinen Ausführungen wandte ich mich nicht gegen die Volks- und Schlagermufik in Baufch und Bogen, fondern gegen die in vielen Fällen nicht mehr erträglichen Auswüchfe diefer Gattung, die eines mufikalifch und kulturell auf fo hoher Stufe ftehenden Volkes nicht würdig find.

Eine weitere Ungenauigkeit, die aber mir zur Laft fällt, befteht darin, daß ich infolge irrtümlicher Informationen meiner Mitarbeiter, wenn auch bona fide, eine Einnahme der beiden Autoren des von mir zitierten Liedes angab, die viel zu hoch gegriffen war.

Berlin, den 22. November 1938.

Dr. Paul Graener.

## Zum Tag der Deutfchen Hausmufik.

„Keine Zeit kann fich herausnehmen, von der Verpflichtung der Kunftpflege entbunden zu fein." Diefe goldnen und mahnenden Worte unferes Führers Adolf Hitler ftehen als Leitfatz in dem Büchlein zur „Förderung der Hausmufik", das die Arbeitsgemeinfchaft für Hausmufik in der Reichsmufikkammer in diefen Tagen herausgab.

Eine Zeit, in der wir das unermeßliche Glück haben in tiefftem Frieden leben zu können, ift unferer Kunftpflege befonders verpflichtet.

Der bevorftehende Tag der deutfchen Hausmufik lenkt unfere Aufmerkfamkeit auf eine der fchönften und erhabendften Künfte „die Mufik". Und diefer Tag erinnert uns alljährlich daran, daß die Wurzeln der großen Tradition unferer mufikalifchen Kultur in der „Hausmufik" zu finden find. Durch die Hausmufik bekommt der junge Menfch feine erfte mufikalifche Anregung

und wächst allmählich in die unerschöpflichen Freuden, die uns diese himmlische Kunst immer wieder von neuem zu bieten vermag, hinein. Durch die Selbstbetätigung am Klavier, auf der Geige, am Cello, oder durch Bildung der Stimme entwickelt sich sein Verständnis für Musik ganz von selbst. Mit welch ganz anderen Gefühlen wird dann später der Herangereifte unsere Meisterwerke auf sich einwirken lassen und sein Innenleben vollkommener bilden können.

Wenn ganz naturgemäß Bildung des Geistes und Ertüchtigung des Körpers erste Bedingung ist, so wird es aber auch immer Sorge vor allem unserer Schulbehörden sein müssen, daß dem jungen Menschen noch Zeit übrig bleibt zum Erlernen eines Musikinstrumentes. Daß der Drang dazu sich in erfreulicher Weise bemerkbar macht und daß auch unsere Hausmusik wieder im Aufblühen begriffen ist, trägt wesentlich dazu bei, daß unser an Musikschätzen so reiches Vaterland auf dem besten Wege ist, wieder ein singendes und klingendes zu werden. „Deutschland wird", wie Peter Raabe so treffend sagt, „jung bleiben, solange es singt, solange es spielt, solange es mit Feuer und Begeisterung musiziert."

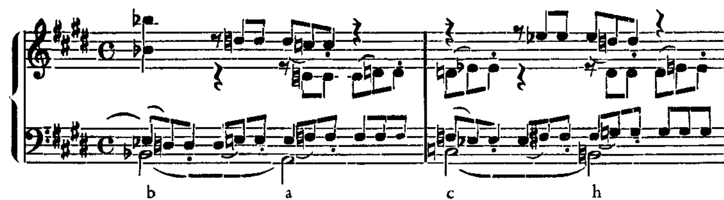
Heinrich Laber,
Städt. Musikbeauftragter, Gera.

## Zufall oder Absicht?

Eine Bemerkung zu Beethovens e-moll Quartett.

Von Dr. P. Neubert, Dresden.

Im Anschluß an eine Aufführung von Beethovens e-moll Quartett op. 59, 2 hatte ich mit Musikern eine Aussprache, in deren Verlauf das Gespräch auch auf das Thema des langsamen Satzes kam. Ich hatte schon seit Jahren bemerkt, daß Beethoven dieses Thema in den Takten 63 und 64 der Durchführung vom Cello in der Folge b—a—c—h vortragen läßt, was mir überaus auffallend und bedeutsam erschien. Zudem ist der Celloeinsatz sehr deutlich hervorgehoben, da das Thema seit 10 Takten nicht aufgetreten war und an der betreffenden Stelle nur von unwesentlichen Begleitmotiven umgeben ist. Die beiden Takte lauten folgendermaßen:




Zu meinem größten Erstaunen war den Musikern, denen ich meine Bemerkung mitteilte, diese Stelle noch niemals aufgefallen, und selbst erfahrene Berufscellisten wollten sich nicht besinnen können, in diesem Satz jemals die Folge b—a—c—h gespielt zu haben. Da ich auch in vielen Werken der Beethovenliteratur diesen Umstand nirgends erwähnt fand, möchte ich ihn der musikalischen Welt bekannt machen; vielleicht ist jemand unter den Fachgenossen in der Lage, Näheres über diese Takte zu sagen. Da Beethoven bekanntlich die Absicht hatte, in einem späteren Werk die Folge b—a—c—h zu verwenden und damit seinem größten Vorgänger zu huldigen, scheint mir es nicht ausgeschlossen, daß auch hier Absicht vorliegt.

## Gallmücken und Bach.

Mitgeteilt von Dr. A. Gierster, Leipzig.

Es ist nicht ohne Interesse, wie vor 75 Jahren von Männern der Wissenschaft die Musik eines Johann Sebastian Bach gewürdigt wurde. Dies geht aus einer sehr sonderbaren Bemerkung des damaligen Zoologen der Universität Halle, Professor Dr. C. G. Giebel in seiner fünfbändigen „Naturgeschichte des Tierreichs" hervor [I. Abt. von: Die drei Reiche der Natur, Verlag von Otto Wigand, Leipzig 1863, Bd. 4; Gliedertiere, Seite 292].

Dort heißt es bei der Besprechung der Gallmücken: „Die Mücken sind so klein, daß sie dem ungeübten Auge ebenso ganz entgehen, wie dem ungebildeten Ohre die Schönheiten einer Bachschen Composition".

Aus dieser eigenartigen, unvermuteten Gegenüberstellung spricht jedenfalls ein großes Verständnis und eine starke Begeisterung für Bachs Meisterschöpfungen, da Giebel es nicht einmal unterließ, sogar in seinem rein zoologischen Werk seiner künstlerischen Überzeugung Ausdruck zu geben.

# MUSIKBERICHTE

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Henk Badings: Heroische Ouverture (Essen, unter MD Albert Bittner).

Paul Barth: Fünf Mädchenlieder für Frauenchor a cappella aus Werk 27: „Zyklus von 10 Frauenchören" (Zwickau i. Sa., Abend „Zeitgenössische Musik" des Zwickauer Kammerchores unter Paul Kröhne, 17. Nov.).

Bersack: „Sinfonische Suite" (Mainz).

Otto Besch: „Ostpreußisches Bilderbuch" (Reichssender München).

Cesar Bresgen: „Mayen"-Konzert. Klavierkonzert (München, Münchener Kammerorchester, Solist: Udo Dammert, Nov. 1938).

Fritz Büchtger: „Hymne an das Licht" nach Worten von Friedrich Rückert (München, Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft, Solist: Heinrich Rehkemper).

Hermann Buchal: „Toccata" für Klavier (Mainz, durch Grete Altstadt-Schütze, 22. Nov.).

Otto E. Crusius: „Nokturno-Tryptichon" (Münchener Kammerorchester, München).

J. N. David: Duo concertante für Violine und Violoncello Werk 19 (Leipzig, Gewandhaus durch Max Strub und Ludwig Hoelscher).

Robert Edler: Sonatine im alten Stil für Violine und Klavier (Heilbronn a. N., durch Anne Weiß und Paul Krückl, 14. Nov.).

Hanns Fleischer: 2. Festmusik (Wiesbaden, Kurhaus).

Heinrich Funk: Passacaglia über B-A-C-H (Jena, durch Organist Ernst Weigel).

Richard Greß: Variationen für Orchester über das Menuett des Streichquartetts d-moll von Mozart (Münster i. W., 2. Musikvereinskonzert unter Hans Rosbaud).

Alfred Haefelin: Sinfonie Nr. 1 a-moll (Konzerte der Kreisstadt Plauen unter Georg L. Jochum, 4. Nov.).

Siegmund von Hausegger: Uhland-Gesänge (München durch Johanna Egli, 22. Nov.).

Hermann Henrich: Streichquartett F-dur (Bochum, Städt. Kammerkonzert, durch das Häusler-Quartett).

Hans Hermanns: Konzert f-moll für Klavier und Orchester (Coventgarden, Hamburg).

Walter Janitzkowski: Sonate für zwei Klaviere (Heilbronn/N., durch Erika Knies und Paul Krückl, 14. Nov.).

Victor Junk: „Kleine Tanzmusik" für Streichquartett (Reichssender Wien, durch das Mildner-Quartett).

Hugo Kaun: „Aus den Bergen". Suite für Violoncello und Klavier (Berlin, durch Armin Liebermann und Karl August Schirmer, 8. Nov.).

Karl Meister: 2. Sinfonie d-moll (Reichssender Saarbrücken unter Albert Jung).

Friedrich Micheelsen: „Neue Gemeindelieder" nach Texten von Rudolf Alexander Schröder (Hamburg).

Roderich von Mojsisovics: 6. Sinfonie (Essen, unter MD Albert Bittner).

Rudolf Müller-Eder: Passacaglia und Doppelfuge a-moll für Orgel (Andreaskirche zu Leipzig, durch Kantor Georg Winkler, 23. Okt.).

Nino Neidhardt: „Musik der Liebe". Ein Zyklus für Alt und konzertantes Streichquartett nach Worten von Will Vesper und Wilhelm von Scholz (Dresden, 2. Kammerabend des Tonkünstlervereins, durch Vera Littner und das Fritzsche-Quartett).

Walter Niemann: Fünf Seestücke op. 151 und Sonatine („Waldmusik") op. 152 für Klavier (Reichssender Leipzig, am Flügel: der Komponist).

Werner Penndorf: Motette und „Choralfantasie" für Orgel (Danzig, Ostdeutsche Kirchenmusiktagung).

Franz Philipp: „Volk ohne Grenzen". Volksdeutsche Kantate nach Worten von Gerhard Schumann (Karlsruhe i. B., Gaukulturwoche 22. bis 27. Nov.).

Günter Raphael: Orchestersuite nach klavieristischen Themen von Friedrich Smetana (Hamburg).

Florizel von Reuter: „Alcazar". Sinfonisches Heldengedicht für großes Orchester (Stettin, 3. städt. Konzert unter MD Gustav Mannebeck, 28. Nov.).

Heinz Rockstroh: Trio für Flöte, Klarinette und Fagott (Plauen, 2. musikalische Feierstunde der Kreismusikerschaft, 18. Okt.).

Emil Rödger: „Und Deutschland ist frei". Männerchor mit drei Trompeten, Werk 29 (Altenburg, Jubiläumskonzert anläßlich des 75-jährigen Bestehens des Männergesangvereins, 30. Okt.).

Hans Wolfgang Sachse: Passacaglia und Scherzo für großes Orchester, Werk 22 (Reichssender Stuttgart, 12. Okt.).

Friedrich Sander: „Andante cantabile" (Prof. Wilhelm Stroß, 23. Nov.).

Helmut Schmidt-Garre: Musik für Streichorchester (München, Münchner Kammerorchester, Nov.).

Ernst Schliepe: „Ballettszene in vier Tänzen" für großes Orchester (Reichssender München unter Erich Seidler).

Hermann Simon: „Die Liebende". Ein Liederwerk für eine Sopranstimme mit Klavier nach Gedichten von Ruth Schaumann (Berlin, Kammermusik der Kameradschaft der deutschen Künstler).

Otto Ebel von Sosen: Streichtrio Werk 8 Reichssender Hannover, durch das Ladscheck-Quartett).

Arno Starck: Sonate für Solovioline (Plauen, 1. musikalische Feierstunde der Kreismusikerschaft, 27. Sept.).

Heinrich Sthamer: Streichquartett (Hamburg).

Igor Strawinsky: Kammerkonzert in Es (Mainz).

Georg Vollerthun: Orchestersuite „Alt-Danzig", Werk 25 (Hannover, unter Rudolf Krasselt).

Gerhard F. Wehle: „Die ewigen Mütter". Sinfonische Kantate für gem. Chor a cappella, Baritonsolo und Klavier, Werk 59 (Zwickau/Sa., Abend „Zeitgenössische Musik" des Zwickauer Kammerchors unter Paul Kröhne, 17. Nov.).

Eberhard Ludwig Wittmer: „Deutsche Erde". Kantate (Karlsruhe i. B., Gaukulturwoche 22. bis 27. Nov.).

*Bühnenwerke:*

Lill Erik Hafgren: „Die Gänsemagd". Oper (Mannheim, Nationaltheater).

Robert Alfred Kirchner: „Der Schelm von Flandern" (Till Eulenspiegel). Tanzpantomime in sechs Bildern (Schwerin i. M., Mecklenburgisches Landestheater).

Adolf Leßle: „Awilata". Tanzspiel (Stettin, Stadttheater).

Fritz Neupert: „Carina Corvi". Oper (Dessau, Friedrich-Theater, 11. Nov.).

Kuno Stierlin: „Der Bär". Oper (Osnabrück, 27. Nov.).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Werner Egk: Klavierkonzert (Reichsmusiktage 1939 Düsseldorf, Solist: Udo Dammert).

Friedrich Sander: Quartett in e-moll (Quartett der Münchener Staatsoper).

*Bühnenwerke:*

Alfred Böckmann: „Der Zauberer". Ballett (Duisburg, Opernhaus).

Hermann Simon: Musik zu Rudolf Alexander Schröders „Osterspiel" (Berlin, Frühjahr 1939).

Rudolf Wille: „Harald Haarfager". Oper nach dem Buch „Königsballade" von O. E. Groh (Wien, Staatsoper).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

### DIE BURGMUSIKEN AUF SCHLOSS BURG AN DER WUPPER.

Zur 25. Burgmusik.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Seit vier Jahren steht die ehrwürdige Feste an der Wupper, das alte Grafenschloß, nicht nur als vielbesuchtes Bauwerk im Vordergrund eines regen Besucherinteresses. Hier finden regelmäßig in jedem Jahre die von Landesleiter der Musik Erhard Krieger im Auftrage des Landeskulturwalters des Gaues Düsseldorf, Hermann Brouwers, eingerichteten, von der Kreisleitung Bergisch-Land unterstützten Burgmusiken statt, die gedacht sind und sich praktisch auswirken als Einklang aus Landschaft, singendem Volk und schaffendem Künstlertum. Hier soll, abseits von allem Betriebhaftem, ein sinnhaftes, feierliches Musizieren gepflegt werden, das sich in erster Linie der schaffenden Zeitgenossen annimmt, um so viel Versäumtes nachzuholen und den Lebenden ausprobende Gelegenheit zu geben, sich in den Wechselgang zwischen Gebenden und Nehmenden, zwischen Kunst und Leben einzuordnen, ohne den keine kulturtragende schöpferische Leistung wachsen kann.

Dabei widerstrebt es den Grundsätzen dieser Musiken, sich auf eine besondere Richtung festzulegen oder sich dem nur hirnverpflichteten Experiment zu verschreiben. Sie wollen alles Gesunde und Zukunftsvolle aufgreifen und darstellend fördern und werden ihren Kreis noch erweitern, um auch über das Bewährte und im Gegenwärtigen schon Festverankerte hinaus jungen Talenten nachzuspüren; denn was schon steht muß sich selbst weiterhelfen, was sich aufrichten will bedarf der Stützung. Angeknüpft wird dabei an das deutschmusikalische Geistesgut, das aus der Vergangenheit klar und bestimmt zu uns spricht, an die Werke Bachs, Händels, Schuberts, Schumanns und Brahms', um von da die Brücke zu schlagen zu den Fragen und Formen des Gegenwärtigen. So fand die Musik Hans Pfitzners ebenso ihre gültige Pflege

wie die Paul Graeners, Auguſt Wewelers und der Folkwangmuſiker um Gerſter, Erpf, Ludwig Weber und Schlbach. Das muſikaliſche Werden im Jungkreis der Hitlerjugend wird ferner nicht überſehen. In die letzte Gaukulturwoche ſchalteten ſich die Burgmuſiken mit einer Folge „Beſinnlicher Muſik" ein. Namen wie Albrecht von Hohenzollern, Hans Chemin-Petit, Otto Leonhard, Fritz Brand, Paul Cariere tauchten dabei auf.

Will man den Charakter des Aktuellen im beſten Sinne dieſer Burgmuſiken noch mehr erhärten, ſo ſei die Beweiskraft einiger Zahlen angezogen. In den 25 Burgmuſiken wurden 245 Werke aufgeführt. Darunter waren 132 zeitgenöſſiſche, die ſich auf 38 Komponiſten verteilen. Somit ordnen ſich dieſe Burgmuſiken praktiſch mit ein in die ungewöhnlich großen Maßnahmen des nationalſozialiſtiſchen Staates, nicht Gräber ſchön zu ſchmücken, ſondern dem blühenden Leben zu helfen.

Es kann abſchließend noch auf die muſikerzieheriſchen Auswirkungen hingewieſen werden, in dem die in der nahen Jugendherberge ſtattfindenden verſchiedenen Lehrgänge der Muſikerzieher, Muſikreferenten der HJ und anderer Organiſationen an dem zeitgenöſſiſchen Muſizieren muſikpraktiſch geſchult wurden.

Zwiſchen den beiden bergiſchen Städten Remſcheid und Solingen nehmen die muſikaliſchen Stellen dieſer Nachbarorte tätigen Anteil an dem Wachstum der Burgmuſiken. Hier iſt es Muſikdirektor Werner Saam, dort Muſidirektor Horſt Tanu Margraf und der Hauptſtellenleiter für Kultur Guſtav Nehm, die leitend helfen, einen kulturellen Mittelpunkt zu ſchaffen, dem man volle Auswirkung im Sinne ſeiner Zielſetzungen wünſchen möchte.

## OSTDEUTSCHE KIRCHENMUSIK-TAGUNG IN DANZIG.

Von Heinz Kühl, Danzig-Langfuhr.

In der Zeit vom 26.—30. Oktober fand in Danzig eine oſtdeutſche Kirchenmuſiktagung ſtatt, die gemeinſam von den evangeliſchen Konſiſtorien in Danzig und Königsberg, dem oſtpreußiſchen Kirchenchorverband und dem Landesverband evangeliſcher Kirchenmuſiker Oſtpreußens veranſtaltet wurde. Die Tagung, in deren Rahmen auch die Hauptverſammlungen der beiden genannten Verbände ſowie eine Reihe von Vorträgen ſtattfanden, gab nicht nur in verſchiedenen Gottesdienſtformen (Meſſe, Mette uſw.) Beiſpiele einer Einordnung der Muſik in die Handlung des Gottesdienſtes, ſondern wandte ſich darüber hinaus mit einer Reihe von Konzerten an eine weitere Öffentlichkeit. Den Auftakt zur Tagung gab eine Turmmuſik von der St. Katharinenkirche, u. a. mit einer Bläſerſonate von Johann Pezel (1639—1694), einer Intrada für Bläſer des in Danzig wirkenden Reinhold Koenenkamp ſowie einer Glockenſonate von G. F. Händel, mit der Georg Edel ſich als geſchickter Glockenſpieler erwies. Eine Motette mit Werken des 16. und 17. Jahrhunderts (Lechner, Schütz u. a.) gab dem Danziger Domchor unter Leitung von KMD Koenenkamp Gelegenheit, ſeine Klangkultur erneut unter Beweis zu ſtellen. Paul Ewert-Königsberg ſpielte dazu Orgelwerke von Lübeck, Bruhns und dem Danziger Daniel Magnus Gronau. Beſonderem Intereſſe begegnete die „zeitgenöſſiſche Kirchenmuſik" des zweiten Abends. Durch wiederholte Aufführungen bereits bekannt war die kühne und einfallsreiche Partita über „Wachet auf, ruft uns die Stimme" von Hugo Diſtler. Den Höhepunkt des Abends bildeten zweifellos je zwei Motetten von Ernſt Pepping und Johann Nepomuk David, bei aller Grundverſchiedenheit des perſönlichen Stils beider Komponiſten Werke von ausgeprägt polyphoner Haltung, die unmittelbar überzeugten. Dürfen die genannten Werke ohne Bedenken als Meiſterwerke unſerer Zeit angeſprochen werden, ſo konnte daneben Werner Penndorf-Danzig mit einer Motette und einer Choralfantaſie für Orgel (beides in Uraufführung) bedeutſame Proben ſeines Talents ablegen. Gelingt es ihm auch noch nicht immer, die verſchiedenartigen Einflüſſe, die in ſeinen Werken wirkſam ſind, perſönlich umzuformen, erſcheint ſeine Thematik mitunter zu wenig profiliert, ſo beſticht die Sauberkeit alles Handwerklichen und gelegentlich die Kühnheit ſeiner Stimmführung. (Mitbeſtimmt wurde dieſer Eindruck durch einen Abend mit Klaviermuſik Penndorfs.) Um die Wiedergabe der Werke erwarben ſich der Königsberger Domchor, ein Chor von hoher Qualität, unter der Leitung von Domkantor Herbert Wilhelmi und Werner Penndorf an der Orgel erhebliche Verdienſte. In zwei Orgelſtunden erklang die neue Kemper-Orgel der Marienkirche mit ihren 88 klingenden Stimmen. Der erſte Organiſt der Kirche, Konrad Krieſchen, ſpielte Werke von Bach und Reger, während Walter Kraft-Lübeck in unübertrefflicher Weiſe Kompoſitionen von Buxtehude wiedergab.

Abſchluß und Höhepunkt des Feſtes bildete die Aufführung der Johannespaſſion von Johann Sebaſtian Bach in originaler Beſetzung und mit alten Inſtrumenten durch den Marienknabenchor Lübeck und das Lübeckiſche Kirchenorcheſter unter Leitung von Walter Kraft. Die lebendige, von einem muſikantiſchen Temperament getragene Aufführung war durchaus dazu angetan, die Vorzüge einer kleinen Beſetzung für Bach-Aufführungen ſelbſt in ſo großen Räumen zu erweiſen. Die Beſucherzahl dürfte zweitauſend überſchritten haben, ein erfreuliches Zeichen! Auch die Anteilnahme des Publikums an den anderen Veranſtaltungen war erfreulich rege.

## 260 JAHRE HAMBURGER OPER.

Festwoche in der Hamburgischen Staatsoper vom 15.—22. Oktober 1938.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Vor 60 Jahren, als das Hamburger Stadttheater das 200jährige Bestehen der Hamburger Oper festlich beging, beklagt sich der bekannte, damals in Hamburg-Bergedorf lebende Händelforscher Friedrich Chrysander in der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung" auf das bitterste über einen Festwochen-Spielplan, der im traditionellen Operntrott erstickte und den einmaligen Singspiel-Charakter der Hamburger Frühoper in der rührseligen Singspiel-Konvention eines Hiller und Weigel begrub.

1928, vor zehn Jahren, verzichtete man in Hamburg überhaupt auf die Feier des 250jährigen Geburtstages der Hamburger Oper, da man ein Jahr vorher, 1927, in der Tatsache der Hundertjahrfeier des Stadttheater-Gebäudes den Umstand würdigte, daß Hamburgs Oper wohl die älteste stehende, nicht aber die älteste ständige Opernbühne Deutschlands ist, denn längere Schauspielepochen lösten den Spielplan der berühmten Gänsemarkt-Oper ab, die später in die Dammtorstraße wanderte.

So war es nur natürlich, daß die Hamburger Oper, die inzwischen zur Staatsoper erhoben worden ist, in einer repräsentativen Festwoche aus Anlaß des jetzigen 260. Geburtstages des ehrwürdigen Institutes unter dem Motto „Meisterwerke der deutschen Oper" eigene künstlerische Spielplan-Leistung und eine deutschverbindliche Haltung einmal sinnbildhaft-programmatisch zusammenfaßte. Aus dem laufenden Spielplan erhob man Erstaufführungen und Neuinszenierungen der letzten Jahre zu repräsentativen Festaufführungen: der veranstaltungschronologischen Reihe nach Pfitzners „Palestrina", Lortzings „Zar und Zimmermann", Wagners „Tannhäuser", Webers „Freischütz", Beethovens „Fidelio", Mozarts „Entführung", Strauß' „Ariadne auf Naxos", Händels „Julius Cäsar" und Glucks „Iphigenie".

Der in Zusammenhang mit der Festlichkeit angekündigte Umstand, daß jedes Jahr in Hamburgs Oper sogenannte „Festwochen" stattfinden werden — für das Jahr 1939 ist eine italienische Opernfestwoche angekündigt worden — gibt Anlaß zu der Hoffnung, in den nächsten Jahren auch einmal eine für die Hansestadt musikgeschichtlich verbindliche Opernwoche durchzuführen, ähnlich etwa, wie Friedrich Chrysander sie unter Hinweis auf Händels hier uraufgeführtes erstes Opernwerk „Almira" bereits vor 60 Jahren anregte; wie die sichtungsmäßig überraschende Veröffentlichung der in den „Mitteilungen" der Bibliothek der Hansestadt Hamburg gerade in diesen Tagen herausgekommenen bibliographisch-statistischen Schrift „Die Quellen der Hamburger Frühoper 1678 bis 1738" von Walther Schulze es in die Hand spielt; oder wie der Schreiber dieser Zeilen sie im Januar ds. Js. — dem eigentlichen Stichmonat der Hamburger Frühoper-Errichtung — bereits in der entsprechenden Nummer der ZFM in seinem Artikel über das „Plattdeutsche Singspiel in der Hamburger Frühoper" zur Diskussion stellte.

Denn Hamburgs Staatsoper hat in diesen Oktober-Festestagen mit der Durchführung einer Aufführungsreihe von Meisterwerken der deutschen Oper aus dem Fundus ihres laufenden Spielplans bewiesen, daß sie unter Erkämpfung eines neuen szenischen Aufführungsstiles und einer achtunggebietenden künstlerischen Gesamtleistung heute in der gefestigten Lage ist, einmal die Überlegung einer solchen traditionsverpflichteten Hamburger Opernwoche anzustellen.

## HAMBURGER REICHSTHEATERTAGE DER HJ.

Vom 23.—30. Oktober 1938.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Innerhalb der diesjährigen Reichstheatertage der Hitler-Jugend, die vom 23. Oktober bis 30. Oktober in Hamburg zur Durchführung gelangten, nahm die Musik einen bestimmenden Anteil ein. Nicht nur, daß alle drei Sprechbühnenstücke — die beiden Uraufführungen von E. W. Möller „Der Untergang Karthagos" und von Thilo v. Trotha „Prinzessin Plumpudding", ferner die Hamburger Erstaufführung von Felix Lützkendorfs „Alpenzug" — mit Bühnenmusiken einheimischer Bühnenkomponisten ausgestattet worden waren, ein Tanzabend und die Aufführung des „Fliegenden Holländers", ferner eine Werkfeier waren der beste Ausdruck dafür, daß die Hitler-Jugend innerhalb ihrer musischen Erziehung des belebenden Elements der Töne nicht entbehren kann.

### Bühnenmusiken.

Am engsten verkoppelt mit dem eigentlichen Sinn der Reichstheater-Tage waren die Bühnenmusiken zu den drei Sprechbühnen-Stücken. Die drei Hauskomponisten der theatralischen Aufführungsstätten — Edmund v. d. Meden im Thalia-Theater, Max Krohn im Staatlichen Schauspielhaus, Werner Rother im Deutschen Volkstheater Hamburg-Altona — zeigten sich allesamt als bühnengewandte Gelegenheitsmusiker, die das mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln musikalisch transparent zu machen verstanden, was der Dynamik der drei Stücke innewohnt. E. v. d. Medens Musik, hinter die Szene verwiesen, unterstrich durch jazzartige Rhythmik und gezackte Bläserfanfaren das bis an die Grenze des Kolportagehaften gehende Schauspiel vom sittlichen Verfall und tragisch-heroischen Aufbegehren des inflationistischen Kar-

thago. Vollends verflüchtete sich die Musik M. Krohns beim „Alpenzug“: durch phonetisch filtrierte „Hochspannungs-Töne“, auf denen ganztönige Bläserfloskeln tanzten, wurde eine wirksame Sphären-Musik um das dramatische Gedicht des letzten Hohenstaufers Konradin gesponnen, die im stilisierten Windeswehen der Alpen südländischen Fernklang ewiger deutscher Sehnsucht vernehmen ließ. Am plausibelsten unterstrich W. Rothers Bühnenmusik-Einrichtung das hausbackene Spiel um die „Prinzessin Plumpudding“, die — eine aufrechte, wohlproportionierte, trinkfeste, wenn auch nicht gerade äußerlich für sich einnehmende Clewer Prinzessin — aus den leidenschaftlichen Liebesnetzen des Achten englischen Heinrich geschüttet wird, um mit dem englischen Nationalgericht getröstet zu werden. Diese Auftragsmusik war, da sie sich auch auf einen etwas größeren technischen Apparat stützen konnte (Streicher, Holz- und Blechbläser, Pauken), am vertieftesten gehalten: sie versuchte mit recht gutem Geschick, etwa das Volkslied des Mittelalters, wie es in den schönen niederländischen „Souterliedekens“ uns überliefert ist, in ein modernes Bühnenmusikgewand zu verspinnen.

Die drei bühnenmusikalischen Proben auf den diesjährigen HJ-Reichstheatertagen, die über gewissenhaft verfertigte Gelegenheitsarbeiten nicht hinausragten, zeigten den Weg für die nächstjährigen HJ-Reichstheatertage: für die festgelegten Stücke aus eigenen Reihen im engen Einvernehmen mit den die Inszenierung vornehmenden Theaterleitern, d. h. in edler Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis, Bühnenmusiken auftragsmäßig durchführen zu lassen. Wir sind gewiß, daß die jungen HJ-Komponisten bereit sind, sich für derartige bühnenmusikalische Aufträge zu interessieren. Daß bei solchen direkten Aufträgen gehaltvolleres herauskommt als bei den berührten drei Beispielen, bewies eine Auftragserteilung, die man dem einheimischen Komponisten Walter Girnatis zur musikalischen Ausgestaltung der Eröffnungsfeier der HJ-Reichstheatertage übermittelte: eine „Feierliche Fanfare“, formgewandt und ansprechend im Klang, für Blasorchester, ausgeführt von Mitgliedern des Orchesters des Reichssenders Hamburg, war die rechte Sammlung für die grundlegende Rede des Reichsjugendführers Baldur v. Schirach, in der — unter Zurückgehung auf dessen Weimarer Ausführungen gegen die konjunkturbeflissenen „Blechschmiede“ der Kunst — von der inneren Wahrhaftigkeit der heutigen deutschen Jugend die Rede war.

### Werkfeier.

Derselbe Komponist kam in einer Werkfeier in der Hamburger Hochbahn-Werkstätte am Falkenried mit einem musikalisch beseelten, polyphon flüssigen, im neuromantischen Stil gehaltenen „Festlichen Vorspiel“, ausgeführt von dem großen Orchester des Hamburger Reichssenders, zu Gehör. Es ging der verantwortlichen Leitung hierbei nicht so sehr darum, ein Werk-Konzert aufzuziehen, in der Art, wie die Hitler-Jugend dies schon seit Jahr und Tag auf ihren repräsentativen Veranstaltungen mit eigenen Kräften zur Durchführung bringt; vielmehr nahm Obergebietsführer Cerff, der Chef des Kulturamtes der RJF, die musikalischen Darbietungen (den Beschluß der Werkfeier bildete die „Rienzi“-Ouvertüre) zum Rahmen eines sozialistischen Bekenntnisses zwischen Jugend und Arbeiterschaft.

### Tanzabend.

Die Veranstaltung „Tanz der Völker“ in der Hamburgischen Staatsoper war die einzige innerhalb der HJ-Reichstheatertage, die über den Rahmen eines eigenvölkischen Kulturbeitrages hinauswuchs in die Allerweltsgefilde friedfertiger Kunstverständigung. Der Hamburger Komponist Helmuth Paulsen erprobte hier die tänzerische Geeignetheit seiner Suite „Hamburger Tänze“, eine im besten Sinne verstandene Gebrauchsmusik, die, kammermusikalisch prägnant, auf den Satz der Streicher gestützt, knapp, durchsichtig und von schöner musikalischer Intensität ist. Julius Weismann (Schwarzwälder-Tänze) und Johann Strauß (Kaiserwalzer-Marsch) waren die weiteren großdeutschen Namensträger für eine choreographische Ballettunterlage, die der Staatsopern-Ballettmeisterin Helga Swedlund Gelegenheit bot, ihren zu einer schönen Vielseitigkeit entwickelten Tanz-Stil vorzutragen. (So wurde Ravels erstmalig einstudierte „Pavane auf den Tod einer Infantin“ in der rhythmischen Wiedereroberung einer impressionistisch filtrierten Barockhaltung in der verhaltenen choreographischen Klarheit zu einem starken künstlerischen Erlebnis.) Gleichzeitig wurde an dem Schulbeispiel dieses Abends erhärtet, daß die Komponisten aller Nationen durch die volkstänzerischen, auf jahrhundertealte Überlieferung zurückgehenden Beiträge ihrer Länder ein starkes eigenschöpferisches Rückgrat erhalten. So etwa wird in Zoltan Kodalys „Zigeunerweisen aus Ungarn“ alte volksrhythmische Überlieferung auf der Basis modernsten Klangerlebens in idealen Einklang mit dem seelischen Ausdruck unserer Zeit gebracht. Daß es keine übervölkische Kunst gibt, wurde den Angehörigen der HJ, die — ob groß oder klein — diesen Tanzabend mit besonderer Begeisterung aufnahmen, nachhaltigst ad oculos demonstriert.

### Opern-Ausklang.

Am Schluß der Hamburger HJ-Reichstheatertage wurde der theaterbewußte Aufbruch der heutigen Jugend in den Rahmen einer gefestigten Bühnentradition gestellt. In der Hamburgischen Staatsoper, die — wie an anderer Stelle dieser Nummer berührt — Pflegstätte der ältesten stehenden Oper Deutschlands ist und dieses Jahr die Feier ihres 260jährigen Geburtstages begeht — führte

man der Jugend Wagners „Fliegenden Holländer" in einer besonders schönen Neuinszenierung des laufenden Spielplans vor. Reinkings imposante Bühnenbilder, aus denen die Erscheinungen der auf einer Hamburger Werft fachmännisch erbauten Schiffe des Daland und des Holländer besonders hervorragten, das überlegene Temperament Hans Schmidt-Isserstedts am Pult, der edle Sängerwettstreit der drei Hauptdarsteller (Hans Hotters Holländer, Margarete Teschemachers Senta — Staatsoper Dresden — und Theo Hermanns Daland), sie alle warben im Verein mit dem vorzüglich gelaunten Ensemble für einen wahrhaft festlichen Ausklang einer Woche, die die Achtung vor den musikdramatischen Schritten eines anerkannten Genies an den Schluß eigener tastender Bestrebungen setzte.

## VIII. NORDISCHES MUSIKFEST IN KOPENHAGEN.

Von Dr. E. I. Luin, Rom.

1938 waren es 50 Jahre, daß in Kopenhagen zum erstenmal skandinavische Musiker ein Musikfest veranstaltet haben; deshalb schien es recht und billig, daß das VIII. nordische Musikfest zur Halbjahrhundertfeier wiederum in Kopenhagen stattfinden sollte. — Das reiche, fast überreiche Programm brachte in 8 Tagen: 6 Orchesterkonzerte, 2 Kammermusikmatinéen und 3 Kirchenkonzerte. Von Island waren 17 Vertreter gekommen, Norwegen sandte ebenfalls 17, Schweden 15, Finnland 11 und Dänemark 35. Aus dieser Zahl heraus wirkten als Sänger, Sängerinnen, Kammermusiker, Organisten und Dirigenten 42, die übrigen 51 waren Komponisten, die teilweise ihre Werke selbst dirigierten. Zum Gegensatz von den früheren nordischen Musikfesten war diesmal außer Finnland, Schweden, Norwegen und Dänemark auch Island vertreten und das besondere dieses Musikfestes bestand darin, daß die Musik jeden Landes von ihren eigenen Musikern gespielt und dirigiert wurde.

Mit besonderer Spannung sah man natürlich dem ersten Abend entgegen, der der isländischen Musik gewidmet war, denn man durfte annehmen, daß die sagenumwobene, ferne nordische Insel mit ihren gewaltigen Geysiren und ihren großen Einsamkeiten auch eine besondere Note in ihrer Musik auslösen würde und man wurde in dieser Erwartung nicht enttäuscht. Der in Island geschätzte Organist Páll Isólfsson dirigierte eine Ouverture von S. Pórdarson, eine sehr charakteristische Hirtenweise von dem in Berlin lebenden Pór. Jónsson, eine traurig ernste Musik von dem leider so früh verstorbenen M. Kristjánsson, isländische Volksweisen von Runólfsson und S. Einarsson und endlich sein eigenes Werk: eine Passacaglia für Orchester. In der Kammermusikmatinée hörten wir bemerkenswerte Lieder von Thorsteinson, S. Kaldalóns, Páll Isolfsson, Pórdarson und Gudmundsson, von dem Sänger Islandi mit italienisch geschulter Stimme geschmackvoll und schön gestaltet vorgetragen und von Gar. Sigurdsson feinsinnig begleitet. Ein Dirigent und Komponist von hoher Bedeutung ist zweifelsohne der ebenfalls in Deutschland lebende Isländer Jón Leifs, der seine Werke „Lille Trilogie" und Musik zu Sigurjónssons Schauspiel „Onsket" selbst dirigierte. Es waren Bruchstücke aus seinen Erstlingswerken, die aber aufhorchen lassen, weil sie von einer starken Begabung zeugen, eigene Gedanken verraten, eine Gestaltungsfähigkeit beweisen und interessante Instrumentation enthalten. Die Zuhörer wären zweifellos zu einem viel größeren musikalischen Erlebnis gekommen, wenn ein Rezitator vom Format Ludwig Wüllners das Rezitativ gesprochen hätte. Zwei Proben für solch ein gewaltiges Werk konnten dieser Komposition unmöglich gerecht werden.

Das Orchesterwerk der Finnen dirigierte der auch als Musikwissenschaftler bekannte Dr. Haapanen. Er brachte eine Orchesterouverture von Linnala, Sibelius' III. Symphonie, ein Konzert für Violine und Violoncello von Raitio (Solisten: E. Cronvall und Y. Selin) und eine Suite für Orchester „Bilder aus dem Volksepos": Kalevala, Introduktion, Pastorale, Wiegenlied, Schmiede von U. Klami, das, wenn wir von der naturverbundenen Sibelius-Symphonie absehen, zweifellos das bedeutendste Werk des Abends war.

Bei dem schwedischen Abend interessierten zumeist die beiden ausgezeichneten Dirigenten Tor Mann und Niels Grevillius. Tor Mann dirigierte die stark von Nielsen beeinflußte Symphonie von Gösta Nystroem. Grevillius dirigierte unter anderem eine Partita für Streichorchester von G. de Frumerie, eine Rhapsodie für Klavier und Orchester von Liljefors, der den Klavierpart selbst spielte und seiner Münchner Pianistenausbildung alle Ehre machte.

Markantes brachte der norwegische Abend. Odd Grüner-Hegge dirigierte des bekannten L. I. Jensens Thema mit Variationen und einen Satz des symphonischen Epos für Soli, Chor und Orchester von E. Groven, der als Autodidakt, unter den Norwegern ein reiner Naturmusiker, von entschiedener Bedeutung ist. Ebenso echt norwegisch war die musikalisch feinsinnige „Lukretia"-Suite für Orchester von H. Saeverud. Im starken Gegensatz dazu folgte G. Tveit's Fragment von „Baldurs Draumar", das mit allen zu Gebote stehenden Mitteln der Instrumentation, manchmal das Maß des Möglichen zwar überstieg, dennoch aber eine große Begabung verriet. Man möchte wünschen, daß die allzu ungegorenen Kräfte dieses jungen Weines sich füglich klären möchten. — In selige Gefilde führte Sindings „Rondo Infinito", vom Dirigenten fein und im Sinne des Komponisten gestaltet. Der anwesende Altmeister Chr. Sinding durfte den wohl-

verdienten Jubel der Konzertbesucher entgegennehmen.

Hoeberg, der routinierte, bekannte Orchesterdirigent, leitete mit Grondahl und E. Tuxen den dänischen Abend, der in abwechslungsreicher Folge eine Ouverture des aus der Svendsenschule hervorgegangenen H. Børressen brachte, ein Konzert für Flöte und Orchester von S. E. Tarp (das Solo von dem tüchtigen Flötisten H. Gilbert geblasen), eine breitangelegte Symphonie von dem feinsinnigen, typisch dänischen Komponisten P. Gram, ein lebhafte Heiterkeit, ja sogar manchmal starke Opposition hervorrufendes humoreskes Tongemälde „Schlaraffenland" von K. Riisager, das in frohgemuter Laune uns in die berühmte Tivolisphäre Kopenhagens versetzte. In starkem Gegensatz dazu stand F. Hoffdings tiefsinniges Chorwerk „Fünf Schwäne" für Soli, Chor und Orchester, das den verdienten Gründer der dänischen Volksmusikschule als einen Meister des Chorsatzes uns zeigte. Seine Komposition ist eine Hymne auf die 5 nordischen Länder. Chor und Solisten (E. Oldrup-Pedersen, Ing. Steffensen) hatten ihr redliches Teil beigetragen zu dem wohlverdienten Erfolg.

Die Kammermusik-Matinéen brachten herb-tiefe Lieder der Isländer, schöne Lyrik der Norweger, besonders des Bergener A. Eggen, lyrisch-dramatische Gesänge des bekannten Schweden T. Rangström, von Kerstin Thorborg prachtvoll gesungen. — Der Raum verbietet leider noch eingehender zu berichten. Aber ein den Musikhistoriker besonders interessierendes Kirchenkonzert muß noch erwähnt werden, weil es Werke der früher am dänischen Hof tätig gewesenen Komponisten in chronologischer Reihenfolge zu Gehör brachte: Gesänge von M. Schildt, M. Pederson, D. Buxtehude, J. A. Scheibe, F. L. Kunzen und C. E. F. Weyse.

Zusammenfassend: das VIII. Nordische Musikfest hat in reicher Fülle Zeugnis gegeben von dem Streben der Nordischen Nationen nach musikalischer Eigenart, hat gezeigt, daß dort oben lebendiges Interesse für Volksgesänge, Kammermusik und symphonische Werke ist und daß in diesen Ländern auch gute Sänger, Kammermusiker und Dirigenten tätig sind.

## FESTVERANSTALTUNGEN ZUM 50JÄHRIGEN BESTEHEN DER LÜBECKER SINGAKADEMIE E. V.

5./6. November 1938.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Gewaltige Schicksalswenden in der vaterländischen Geschichte begleiten das nunmehr vollendete fünfzigjährige Bestehen des größten gemischten Chores in Lübeck. Vom Schicksalsjahr 1888 im Hause der Hohenzollern bis zur Erstehung des Großdeutschen Reiches unter Adolf Hitler reicht der in bescheidensten Anfängen begonnene und dann durch ein Halbjahrhundert gefestigte Aufstieg der Lübecker Singakademie. Nach Jahren schwer erkämpften Aufbaus und immer opferbereiter Hingabe an die künstlerischen Ziele einer bodenständigen Musikpflege steht die aus dem früheren Lehrergesangverein hervorgegangene Chorvereinigung jetzt in wichtigster Frontstellung im Kunstleben der Heimat. Zielklarheit, Tatkraft und Einsatzwille verhalfen dem Chor durch fünf Jahrzehnte zu dieser Geltung.

Nach vergeblichen, schon in das Jahr 1838 zurückreichenden Versuchen zur Begründung eines Lübecker Lehrergesangvereins gelang es schließlich dem damaligen Marienorganisten Karl Lichtwark zusammen mit gleichgesinnten Männern, einen solchen Chorkörper im Jahre 1888 zu verwirklichen. Mit der Auflösung des Philharmonischen Chors im Jahre 1923 erweiterte sich der Lehrergesangverein zu einem gemischten Chor und errang sich damit die bis zur Gegenwart behauptete Stellung des führenden städtischen Oratorienchors. Der politische Umbruch von 1933 brachte den Zusammenschluß mit dem „Verein der Musikfreunde" zu einer „Konzertgemeinschaft" (die den Zyklus der Sinfoniekonzerte veranstaltet). Die künstlerische Leitung übernahm seit der Machtergreifung GMD Heinz Dressel, der die Überlieferung des Vereins mit den alljährlichen Oratorienaufführungen fortsetzte. Aus den Reihen der Mitglieder gründete Dr. Wilhelm Haas im Jahre 1936 einen Kammerchor zur Pflege des Madrigals. In der Pflege des Volks- und Kunstliedes aus allen wichtigen Stilepochen erblickt die Singakademie eine Kernaufgabe. Mit dem Lübecker Stadttheater und dem Lübecker Sinfonie-Orchester verbindet sie eine fruchtbare Arbeitsgemeinschaft, die sich zum Nutzen des städtischen Gesamtmusiklebens auswirkt.

Die zu den Jubiläen von 1913 und 1938 erschienenen Festschriften von Johannes Hennings und Hermann Carlau gestatten einen umfassenden Einblick in die vielseitige Kulturarbeit der Lübecker Singakademie. Dank der idealistischen Einsatzbereitschaft ihrer Mitglieder und der straffen Führung durch den Vorstand behauptete sie sich durch alle Schwierigkeiten von außen und von innen und ließ sich den Willen zu heimattreuer künstlerischer Arbeit niemals rauben. Ihr sind hervorragende Aufführungen der vokalen Gipfelwerke des deutschen und ausländischen Musikschaffens zu danken. Dabei genoß allerdings die Klassik der Chorliteratur eine wesentliche Bevorzugung. Die Zukunftsarbeit der Singakademie muß sich wagemutiger als bisher auf das Gegenwartsgut ausrichten. Das kann allerdings nur bei einer durchgreifenden Lösung der brennenden Nachwuchsfrage geschehen — eine auch in Lübeck lastend empfundene Sorge. Ferner muß sich die Stadtverwaltung zur Aufhebung der kürzlich verfügten Kürzung

der großen Sinfonie- und Chorkonzerte (die für diesen Winter auf nur sechs festgesetzt wurden!) entschließen.

Die drei Jubiläumsveranstaltungen ergaben einen harmonischen Einklang im Dienste heimatverbundener Kunstpflege. Sie begannen mit der Aufführung des Händelschen „Festoratoriums" am 5. November. Ein beziehungsreiches Datum, wenn wir daran erinnern, daß an diesem Tage im Jahre 1494 Hans Sachs in Nürnberg geboren wurde und im Jahre 1667 Franz Tunder in Lübeck starb. Gemahnen doch der Schusterpoet aus dem Frankenlande an eine echtblütige, volkstümliche Kunsthaltung und der Organist von Lübecks St. Marien an die Pflicht einer aus dem Boden der Heimat erwachsenen Kulturpflege. In Erinnerung an diese beiden Männer aus altehrwürdiger Vergangenheit deutschen Lebens gewann der erste Festtag der Singakademie ebenso sieghafte wie verpflichtende Bedeutung. Einer aus der Volksseele strömenden und der Heimat treu zugewandten Musikkultur auch in den kommenden Jahren alle Kraft und Hingabe zu schenken, empfanden wir als Botschaft dieses Tages.

Händels ungemein zeitnahes „Festoratorium" aus dem Jahre 1746, das uns seit der Aufführung im Berliner Sportpalast (1935) in der Bearbeitung von Prof. Fritz Stein wiedergeschenkt wurde, erlebte unter Leitung von Heinz Dressel und unter Mitwirkung des Lübecker Sinfonie-Orchesters sowie der Solisten Tilla Briem, Paul Gümmer und Heinz Matthéi eine rhythmisch straff disziplinierte und stilklar durchformte Wiedergabe, in der nur inbezug auf die klangökonomische Behandlung des Gesamtapparats Wünsche übrig blieben. Die Idee dieses Oratoriums ist die schicksalgebundene Einheit von Volk und Führer, die sich mit stolzem Sieg aus Kampf und Not befreit. Musikalisch bietet das Werk glanzvolle Chorsätze, empfindungsvolle Arien im Zierat barocker Ornamentik und melodisch erwärmende Zwiegesänge.

Eine Morgenfeier umrahmten Mozarts Hymnus „Gottheit, Dir sei Preis und Ehre" für gemischten Chor (in der Bearbeitung von Wilhelm Hammer) und Brahms' Akademische Festouvertüre. Stadtrat Dr. Hans Wolff gab als Vorsitzender der Singakademie einen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung des Chors und würdigte seine Stellung im gegenwärtigen lübischen Musikleben. Prof. Blume (Kiel) übermittelte die Glückwünsche des Präsidenten der Reichsmusikkammer und des Leiters des Reichsverbandes der gemischten Chöre. Nach Ehrungen verschiedener langjähriger Vereinsmitglieder überreichte der Redner die Ehrenurkunde des Reichsverbandes und die bronzene Zelter-Plakette der Reichsmusikkammer. Zu Ehrenmitgliedern wurden Karl Eberding (als erster Dirigent des Chores von 1889—1903), August Steen (als einziger noch lebender Mitbegründer des Vereins) und der um die Erforschung der Lübecker Musikgeschichte so hochverdiente Domorganist Prof. Wilhelm Stahl (als Freund und allzeit tatkräftiger Förderer der Konzerte des Vereins) ernannt.

Alsdann waren sämtliche Mitglieder der Lübecker Singakademie in einer Aufführung der Humperdinckschen Märchenoper „Hänsel und Gretel" Gäste der Städtischen Bühnen. Das geschah aus dankbarer Anerkennung für die jahrelang bewährte Mithilfe des Vereins bei chorwichtigen Opernaufführungen des Lübecker Stadttheaters.

## DEUTSCHES BRUCKNER-FEST MANNHEIM

vom 29. Oktober bis 3. November 1938.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Wenn man Mannheim auch keine Brucknerstadt nennen kann, so zeigt aber doch die Tatsache, daß in seinen Mauern innerhalb weniger Jahre zwei große Brucknerfeste stattfanden, daß die Stadt eine recht große Brucknergemeinde besitzt, die mit voller Aufnahmebereitschaft und liebevollem Verständnis dem Schaffen des Meisters gegenübersteht. Des weiteren erhellt daraus, daß sich die Stadtverwaltung ihrer Ehrenpflicht, deutsches Geistesgut zu hüten und zu pflegen, voll und ganz bewußt ist.

Ganz im Stillen, meist abseits des großen Weltgeschehens, reifte die Persönlichkeit und reifte auch langsam und stetig das Lebenswerk Bruckners. Beide, Person und Werk des Meisters, als geschlossene Einheit zu erkennen und als lebendigen Kraftquell auf uns wirken zu lassen, ist Sinn und Ziel der Brucknerfeste. Diese hohe Zielsetzung gab Prof. Dr. Fritz Grüninger, der Vorsitzende des Badischen Brucknerbundes, dem Mannheimer Feste in seiner Ansprache bei dem eröffnenden Festakte. Den Auftakt der musikalischen Darbietungen bildete das „Präludium und Doppelfuge über ein Thema von Bruckner für Orgel und Bläser" von Friedrich Klose. Der Komponist, ein Badener, ist Brucknerschüler und feiert in diesem Jahre seinen 76. Geburtstag. Durch die Wiedergabe seines Werkes bei dieser festlichen Gelegenheit, für die MD Arno Landmann sein hohes Können einsetzte, wurde ihm die wohlverdiente Ehrung zuteil. Bruckners Dritte Symphonie in d-moll, unter der Stabführung von KM Dr. Ernst Cremer vom Nationaltheater-Orchester eindrucksvoll wiedergegeben, bildete den würdigen Ausklang des Festaktes.

Eine Morgenfeier im Nationaltheater brachte kleinere und weniger bekannte Werke Anton Bruckners. Der Beethovenchor Ludwigshafen a. Rh. sang unter der Leitung von Prof. Fritz Schmidt vier Motetten und vom Mannheimer Kergl-Quartett (Max Kergl, Albert Ellinger, Ernst Hoenisch, Karl Müller und Heinrich Krug) wurde des Meisters einziges Kammermusik-

werk, sein Streichquintett F-dur meisterhaft wiedergegeben.

Die Festversammlung des Badischen Brucknerbundes fand im Konferenzsaale des Schlosses statt. Oberbürgermeister Carl Renninger konnte unter den zahlreichen Ehrengästen auch den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe begrüßen. Dr. Fritz Grüninger gab die Ernennung des Komponisten Prof. Friedrich Klose zum Ehrenpräsidenten des Brucknerbundes bekannt. Das Kergl-Quartett spielte den 2. und 4. Satz aus dem Streichquartett Es-dur dieses letzten noch lebenden Brucknerschülers, der wegen seines hohen Alters der Festveranstaltung leider nicht beiwohnen konnte. Die Festansprache von Universitätsprof. Dr. Heinrich Besseler, Heidelberg, gab einen tiefen Einblick in Gestalt und Wesen der Brucknerschen Symphonie.

Gastdirigent des Symphoniekonzertes war Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger, einer der begeistertsten und bedeutendsten Vorkämpfer für das Schaffen Anton Bruckners. Seine tiefschürfende Ausdeutung der Fünften Symphonie in B-dur, die in der Originalfassung wiedergegeben wurde, gestaltete sich für die Zuhörer zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Es war eine Freude, zu sehen, wie willig das vorzügliche Orchester des Mannheimer Nationaltheaters seinem Führer folgte und auf jede seiner Intensionen einging. Eine köstliche Gabe dieses Abends waren auch die in feinster Ausarbeitung dargebotenen vier Orchesterstücke Anton Bruckners, die ziemlich selten aufgeführt werden.

Auch die Musikalische Akademie des Mannheimer Nationaltheater-Orchesters hatte in den Zyklus ihrer Winterkonzerte einen Brucknerabend eingefügt. Er stand unter Leitung von Staatskapellmeister Karl Elmendorff, in dessen Händen auch die musikalische Gesamtleitung des ganzen Festes lag. Dieser Abend brachte Bruckners Erste Symphonie in c-moll in der Linzer Fassung und seine Vierte Symphonie in Es-dur, die Romantische, in der Originalfassung. Die ganze Schönheit, den musikalischen Reichtum und die Tiefe der beiden Werke ließ Elmendorff, der ja immer noch ziemlich eng mit dem Mannheimer Musikleben verbunden ist, zur klanglichen Wirklichkeit werden.

Dem kirchenmusikalischen Schaffen Bruckners war das Chorkonzert gewidmet. Sein gewaltigstes Werk auf diesem Gebiete, seine Große Messe in f-moll stand zur Darbietung. Der Städtische Chor und der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen, das verstärkte Philharmonische Orchester Mannheim, das Solistenquartett Susanne Horn-Stoll, Darmstadt, Johanna Egli, Berlin, Walter Sturm, Berlin, Heinrich Hölzlin, Mannheim und Musikdirektor Arno Landmann, Mannheim, an der Orgel, bildeten das stattliche Heer der Ausführenden, das unter der Führung von Direktor Chlodwig Rasberger stand. Dirigent wie Mitwirkende setzten sich mit reichem Können und voller Hingabe für das Werk ein und errangen durch eine eindrucksvolle Wiedergabe einen schönen Erfolg.

Der letzte Abend des Festes wurde eingeleitet durch den 150. Psalm in C-dur, dargeboten durch den vortrefflichen Beethovenchor Ludwigshafen und Susanne Horn-Stoll, Darmstadt, als Solistin. Den würdigen und feierlichen Ausklang bildete Bruckners Achte Symphonie c-moll. Wieder führte Staatskapellmeister Elmendorff das musikalische Szepter und seiner mitreißenden Führerbegabung sowie seinem tiefen Einfühlungsvermögen gelang es, das gewaltige Werk in seiner ganzen monumentalen Größe erklingen und den Hörern zum tiefen Erlebnis werden zu lassen.

Alle, die zum schönen Gelingen dieses Festes beitrugen, verdienen wärmsten Dank, vor allem aber das Nationaltheater-Orchester, das sich in diesen arbeitsreichen Tagen wieder als ein Klangkörper von höchstem technischen Können, restloser Einsatzbereitschaft und bestem Gemeinschaftsgeiste bewährte. Noch lange werden Bruckners Melodien im Herzen der Zuhörer nachklingen und was des Meisters Genius an Schönem und Edlem in ihre Seelen hineinlegte, das wird auch draußen im Leben fruchtbringende Wirkung behalten.

## ZEITGENÖSSISCHE MUSIKTAGE IN MÜNCHEN.

November 1938.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Die rührige Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft hat ihren Einsatz für das Schaffen der Zeit wie so oft auch in diesem Jahr wieder mit einer Konzertfolge, in der Werke der jüngsten Zeitgenossen erklangen, zum Ausdruck gebracht. Ein Kammermusikabend, ein Orchesterkonzert und eine Chorfeierstunde gaben Gelegenheit, die verschiedensten Schaffensgebiete zu beobachten. Das Ereignis des Orchesterkonzerts war die Uraufführung von Cesar Bresgens neuem Klavierkonzert, dem „Mayen-Konzert“, das Udo Dammert mit dem Münchener Kammerorchester und dem Komponisten am Dirigentenpult zu einem vollen Erfolg führte.

Eine Bresgen-Uraufführung ist heute bereits ein Ereignis, weil man von vornherein weiß, daß eine neue Schöpfung dieses jungen, hochbegabten Musikers ein Entwicklungsfortschritt nicht nur für ihn, sondern für das Musikschaffen der Zeit überhaupt ist. Bresgen besitzt die Gabe, aus überströmendem Musiziertemperament zu schaffen. Dennoch geht er dem Problem keineswegs aus dem Wege. Das bekundete sein Klavierkonzert (Werk 21). Was sich aus diesem, einer kritischen Auseinandersetzung huldigenden Werk an positiven Kräften gelöst hat,

zeigt sein neues Klavier-Konzert, in dem Bresgen eine ureigene Sprache spricht. Man darf sagen, daß Bresgen in diesem geglückten Versuch einer neuen formalen Fassung des Konzertbegriffs überhaupt seinen Personalstil gefunden hat.

Bresgens Werk stellte die übrigen in den Schatten. Sowohl Heinrich Sutermeisters, des Orff-Schülers, konstruktives Divertimento, Hans Vogts knapp gefaßten Rilke-Introitus, die Strawinsky-nahe Streichorchestermusik des Düsseldorfers Helmuth Schmidt-Garre (Uraufführung). Am stärksten wirkte neben ihm Karl Marx' thematisch fein durchgeführtes Es-dur-Flötenkonzert.

In der Kammermusik war Wolfgang Fortners an dieser Stelle bereits besprochenes zweites Streichquartett das Hauptwerk. Dieser Erstaufführung gesellten sich zwei Uraufführungen zu: ein klangasketisches, schlichtes „Nokturno"-Tryptichon von Otto E. Crusius und ein effektvoller Liederzyklus von Hans Altmann. Eine stilistisch unentschiedene Flötensonatine des Zürichers Adolf Brunner und Philipp Mohlers eigenwillige Violinsonate ergänzten das beachtenswerte Programm.

Das zeitgenössische Chorschaffen verkörperte Fritz Büchtger, der Leiter der Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft. Büchtger geht als Musiker seinen eigenen Weg. Er hat lange geschwiegen und vermag jetzt mit seinem Vokalwerk vor allem im gesungenen Wort der Zeit Entscheidendes zu sagen. Denn sein Schaffen birgt eine zur Aufmerksamkeit und Beachtung zwingende Eigenheit in sich, deren Merkmal ihre Zwischenstellung zwischen Problemhaftigkeit und natürlicher Einfachheit ist. Büchtger schöpft aus der dichterischen Sprache, die er zu interpretieren sucht. Seine Musik hat etwas Gemessenes und Hymnisches. Das Wesentliche erscheint besonders darin zu liegen, daß er wirklich etwas zu sagen hat. Er offenbart das in der Leidenschaft seiner „Hymnen an das Leben", in dem Ernst des Männerchor-Zyklus „Den Toten", vor allem aber in der erhabenen George-Kantate „Flamme" und in den eigengeformten Rückert-Gesängen, „Hymnen an das Licht", die er mit Heinrich Rehkemper zur Uraufführung brachte.

Für die Wiedergabe dieser zeitgenössischen Werke setzten sich außer den schon Erwähnten mit hingebungsvoller Begeisterung Hanna Eschenbrücher (Sopran), Gisa Nerz (Alt), Joseph Knapp (Bariton), Hans König (Violine), Karl Rittner (Violine), Philipp Haaß (Bratsche), Oswald Uhl (Cello), Gustav Scheck und Walther Theurer (Flöte), Franz Dorfmüller (Klavier), als Dirigenten Karl Marx und Fritz Büchtger, das Münchener Kammerorchester, die Bläser der Bayerischen Staatsoper, die Singgemeinschaft München-West, der Münchener Chorverein und der Sängerbund des Gesamtpersonals der Münchener Straßenbahn ein.

# OPERN-URAUFFÜHRUNG

## FRITZ NEUPERT: „CARINA CORVI".

Heroisch-dramatische Gebrauchsoper.

Uraufführung am Friedrich-Theater zu Dessau.

11. November 1938.

Von Dr. Hans Georg Bonte, Dessau.

Der ungeheure Verbrauch an opernhaften Gebrauchswerken, der die Frühzeit der Oper auszeichnet, ist heute aus inneren und äußeren Gründen fast völlig zum Erliegen gekommen. Es kann daher begrüßt werden, wenn es ein Komponist unternimmt, das Zeugnis guten handwerklichen Könnens in einem Erstlingswerk abzulegen, das den Hörer vor keinerlei neue Probleme stellt, ihn aber ohne beleidigende Kraßheit der Handlung durch seine typisch opernhafte Dramatik und Melodienfülle fesselt. Dabei bewahrt die ungewöhnlich lange Entstehungszeit des Werkes von 16 Jahren seinen Schöpfer vor dem Verdacht, eine Zeitkonjunktur ausnützen zu wollen und stellt ihn in dieser Beziehung neben Verdis Frühwerke, die gleichfalls von einem leidenschaftlichen patriotischen Gefühl durchpulst sind. Es handelt sich bei dem Libretto, das Alois Hofmann in wirkungsbewußter, etwas konventioneller Form ausgearbeitet hat, um den Opfertod der jungen Carina Corvi, die Blut und vaterländisches Gefühl zu dem Führer des Bundes der Patrioten, Marco Vanosti, hinziehen. Dessen Gegenspieler — die Handlung spielt 1799 in Neapel zu Beginn des Karnevals — ist der vornehme Graf Savelli, der sich schon vorher um die Hand Carinas beworben hatte und nun die Freiheitsbewegung mit allen Mitteln niederzuschlagen sucht. Um den inzwischen gefangenen Marco zu retten, übt Carina scheinbaren Verrat und wirft sich schließlich den Kugeln der Verfolger, die den Geliebten treffen sollen, in den Weg.

Schon durch die rein dialogmäßige Ausgestaltung dieses Geschehens ist dem Komponisten sein Weg ziemlich genau vorgeschrieben. Ihm kommt es auf einen typisch italienischen Opernstil an, der auf der eindeutigen Plastik der espressiven melodischen Phrase aufgebaut ist und dieses kantable Element mit leidenschaftlichem dramatischem Brio füllt. Den Singstimmen steht dabei gleichberechtigt das Orchester gegenüber, das mit reicher symphonischer Palette die symphonische Untermalung liefert und hier mit einer Reihe allzu ostinat behandelter Motive arbeitet. Das Klangbild selbst hält sich im Rahmen des deutsch-italienischen Verismo eines d'Albert, Waltershausen und Puccini mit gelegentlichen Anklängen an Richard Strauß. Zu kleineren lyrischen Ausweitungen kommt es dabei hauptsächlich bei den Monologen Carinas und Marcos „Wann

kommt der Tag" und „Ich grüße dich, du silbernes Gestirn". Die Instrumentation ist recht sicher und kenntnisreich, verständlich bei einem langjährigen Mitglied des Orchesters der Staatsoper München. Der Chor tritt erst im Schlußbild hinzu.

Die Uraufführung des Dessauer Theaters wurde diesem opernhaften Tatsachenbericht mit Hingabe und hohem Können gerecht, ohne die gesunde Theatralik des Werkes zu verschleiern. Das Verdienst daran gebührt in erster Linie der wirkungsbewußten Regie des Intendanten Hermann Kühn, der leidenschaftlich-gestrafften Stabführung des GMD Helmut Seidelmann und den gutgesehenen Bühnenbildern Gustav Singers. Auf der Bühne hörte man die besten Leistungen von der hochbegabten Augusta Poell als Carina, dem temperamentvollen, gerade in Werken italienischen Stils sein Bestes gebenden Dr. Horst Wolf als Marco und von Hermann Reichert in der Rolle des Grafen Savelli. Orchester und Chor ohne Tadel. Die Zustimmung der Hörer war von Anfang an sehr rege und steigerte sich am Schluß zu stärkstem Beifall, der alle Mitwirkenden immer wieder auf die Bühne zwang.

# KONZERT UND OPER

BREMEN 1938/39. „Schön ist die Welt" bei „Frau Luna" dachte das Staatstheater und füllte die sommerliche Kasse auf. Anfang September setzte die Opernspielzeit ein. Ihr Wahlspruch heißt: Die beste Reklame sind hervorragende Aufführungen. Mit „Don Juan" — wie bereits berichtet — ging die Verspreching in Erfüllung, um sich im „Wildschütz" fortzusetzen. Das unproblematische, herzerquickende Musikantentum Lortzings, dazu eine sehr saubere Darbietung (KM Etti Zimmer), nahm alle Herzen gefangen. Der Bakulus des Baßbuffos Schoeneweiß war von künstlerischer Vollendung. Bei der Erstaufführung von Verdis „Macbeth" waren zwei Männer: Generalintendant O. Walleck als Gastregisseur und unser GMD Walter Beck als musikalischer Leiter am Werke, die unsere Oper zum Höchstmaß künstlerischer Leistung führten. Die Zusammenarbeit von Musik und Szene war von bewundernswerter Einheitlichkeit, die Gestaltungen der Sänger von einer Eindringlichkeit, die das Herz des Hörers erschütterte. Grete Pense stellte eine Lady dar, um die uns jede große Bühne beneiden kann. Der Beifall war außerordentlich groß.

Das 1. Philharmonische Konzert war dem Andenken Meister Wendels gewidmet. Er kam mit seiner Orchesterübertragung von Bachs Praeludium und Fuge in D-dur zu Worte: Ein sehr glücklicher Wurf. Das Streben und der Eifer von GMD Schnackenburg fanden noch nicht eine restlos abgeklärte Darstellung der 2. Brahmssinfonie. Die Begleitung des Bachschen Violinkonzertes (E-dur) konnte zurückhaltender und weicher sein (2. Satz). Eine kleine Besetzung des Streichkörpers hätte die Geigerin M. Neuß kraftvoller herausgestellt. Im 2. Konzert gelang Regers Boecklin-Suite sehr gut und Schuberts C-dur-Sinfonie entfaltete ihre ganze Schönheit. Den Reigen der philharmonischen Kammermusiken eröffnete das Pariser Calvet-Quartett. Mit unerhörter, raffinierter Virtuosität, mit einer bis ins Höchste gesteigerten Eleganz malten die Quartettisten das in allen Farben schillernde Quartett F-dur von Ravel. Beethovens op. 131 stellt man sich herber vor, als es diese Meistergeiger zu Gehör brachten. Trotzdem war der Eindruck sehr tief. Die Bläservereinigung unseres Staatsorchesters vermittelte uns ein liebenswürdiges, klangfreudiges Quartett von Rossini (B-dur), zu dem das Quintett (Suite) von Ezio Carabella so gar nicht passen wollte. Die 6 kurzen Sätze sind etwas arm an Erfindung. Darüber konnte auch die Farbenpalette des Klanges nicht hinwegtäuschen. Die Virtuosität hatte offenbar die Bläser dazu gereizt, die beiden Werken glänzend gerecht wurden. Stilvoll war die Vortragsfolge dieses Abends nicht. Den Bläserwerken gingen Bachs Goldberg-Variationen vorauf, die K. von Tricht (Cembalo) großen, berechtigten Erfolg brachten.

In den „Bremer Musikabenden" wiederholte R. Liesche mit seinem Domchor das Requiem von Verdi. Auch diesmal wieder stärkster Eindruck.

Hier haben sich drei Damen Lou v. Wersebe (Geige), Marion Bastanier (Bratsche) und Lieselotte Pieper (Violoncello) zu einem Streichtrio zusammengetan und stellten sich zum erstenmale vor. Eine gediegene Vortragsfolge: Reger op. 141 b, J. N. David Trio G-dur, Beethoven op. 9, Nr. 1 wurde männlich herzhaft und frisch, den Hörern zur Freude, vorgetragen. Dabei war das Zusammenspiel trefflich und der Inhalt dieser herrlichen Werke ins hellste Licht gesetzt. Zum erstenmale hörten wir das Streichtrio von J. N. David. Die Urgestalt für Flöte, Violine und Bratsche habe ich seinerzeit ausführlich besprochen. Die jetzige (als Streichtrio veröffentlichte) Form hat etwas an Durchsichtigkeit eingebüßt, dafür an Ausdrucksstärke und Klangfülle gewonnen. Die Straffung der musikalischen Gedanken stellt das Werk auf achtunggebietende Höhe. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Den Konzertwinter eröffnete GMD Philipp Wüst mit der Ouverture zu „Donna Diana" von E. N. v. Reznicek, die er sauber und spritzig hinlegte. Die bekannte italienische Sängerin Dusolina Giannini ließ durch den bezaubernden Schmelz ihrer Stimme in Beethovens Szene und Arie „Ah! perfido" erneut aufhorchen.

Einen kleinen Mißgriff in der Zusammenstellung des Programms mit der Arie der Leonore aus „Die Macht des Schicksals" von Verdi möchten wir noch vermerken: Opernarien gehören nicht in ein Konzertprogramm! Den größten Erfolg errang die Sängerin durch ihre schlichte und vielleicht gerade deshalb so eindrucksvolle Wiedergabe von italienischen Volksliedern. O. Respighis „Antiche Danze ed Arie", erstmalig in Breslau aufgeführt, gefiel besonders durch die reizvolle Instrumentation. Hätte man sich mit weniger Streichern begnügt, so wäre dies dem Holzbläserklang sicherlich zugute gekommen. Etwas kühl wirkte die Wiedergabe der Symphonie Nr. 4 von Brahms. Hätte dieser Meister nicht R. Schumann kennen gelernt und hätte er nicht die Hälfte seines Lebens in Wien verbracht, dann ließe sich eine etwas herbere Auffassung wohl rechtfertigen; allerdings wäre dann seine Tonsprache wahrscheinlich auch eine andere gewesen. In einem weiteren Philharmonischen Konzert brachte GMD Philipp Wüst wieder eine Erstaufführung heraus: Die Symphonie a-moll von Johann Nepomuk David. Bei diesem Werk fesselte zwar interessantes Themenmaterial, doch konnten die Durchführungen ob ihres allzu konstruktiven Charakters und wegen der vielen Sünden wider ewige physikalische Grundgesetze in der Instrumentation gerade noch einen Achtungserfolg erringen. Damit soll nicht gesagt sein, daß nur Dreiklang und Dominant-Septakkorde in Homophonie und Polyphonie die allein seligmachenden Zusammenklänge darstellen. David ist als Vollblutmusiker wohl in der Lage neue Wege zu gehen. Auch hier tut Rückkehr zur Natur dringend not! Ein interessantes Beispiel, auf wieviel verschiedene Arten man das Klavierkonzert von Robert Schumann spielen kann, bot Wilhelm Kempff: romantisch mit entsprechendem Pedalgebrauch, auf Cembaloart ohne Pedalgebrauch, neuromantisch mit übersteigertem Fortissimo usw. Dasselbe Klavierkonzert hörten wir etwas stilgerechter, wenn auch etwas durch italienische Auffassung beeinflußt in dem Konzert des Römischen Kammerorchesters mit Walter Schaufuß-Bonini am Flügel. Sauberes, mäzchenloses Spiel zeichnete diesen Künstler aus. Eine besondere Note erhielt dieses von der Konzertdirektion Richard Hoppe veranstaltete Konzert des Römischen Kammerorchesters dadurch, daß gerade bei den gebotenen Werken der älteren Meister eine viel größere Klarheit des Klangbildes zu verzeichnen war, als man es sonst bei öffentlichen und Rundfunkkonzerten gewohnt ist. Dies ist auf die starke Verringerung der Streicher (6 erste Violinen, 6 zweite Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli und 2 Kontrabässe) zurückzuführen, was einerseits solistisch wirkenden Holzbläsern zugute kommt und anderseits bei Tutti-Stellen die Gleichberechtigung von Holzbläsern deutlicher erkennen läßt, als es bei der üblichen starken Streicherbesetzung der Fall sein kann. Selbst dem Schumannschen Klavierkonzert tat die geringe Streicherbesetzung nicht den geringsten Abbruch. Im Gegenteil! Des Interesses halber seien die dabei zur Aufführung gekommenen Werke angeführt: Beethovens Prometheus-Ouverture, die Sinfonie in C von Muzio Clementi, Rossinis „La scala di Seta" und als Erstaufführung „Nocturno und Tanz" des 1910 geborenen italienischen Komponisten Ennio Porrino.

Dr. Wilh. Friedrich.

ESSEN. Einen Hochpunkt im Essener Konzertleben bildete ein romantischer Klavierabend Alfred Cortots, dessen einzigartige, ins Impressionistische mündende Verklanglichung der Chopinschen b-moll-Sonate den Essener Musikfreunden zu einem Erlebnis wurde. Ungemein männlich und edel interpretierte Höhn Brahms' d-moll-Konzert in einem Abonnementskonzert, das gleichzeitig zwei Uraufführungen brachte. Zunächst Henk Badings' Rudi Stephan und Karl Höller nahestehende „Heroische Ouvertüre" zu Vondels Drama „Gysbreght von Amstel", eine klangherbe, harmonisch kühne und an thematischen Gegensätzen reiche Arbeit. Ihr folgte Roderich von Mojsisovics' farbsatte VI. Sinfonie, die gegenüber dem erstgenannten Werk in ihrer romantischen Haltung den denkbar stärksten Kontrast bildete. Albert Bittner fügte eine eindrucksvolle Deutung der Regerschen Mozart-Variationen hinzu, um in einem Beethoven-Abend die IV. und V. Sinfonie zu interpretieren mit Georg Stieglitz als Solist des c-moll-Konzerts.

Das Arrau-Trio hinterließ mit der überragenden Wiedergabe von Tschaikowskys a-moll-Trio starke Eindrücke.

Das Opernhaus brachte in Völkers Regie unter Leitung Albert Bittners eine atmosphärisch vertiefte Inszenierung des „Fliegenden Holländers", daneben Mozarts „Entführung" — nicht „Cosi fan tute" —. Dr. Gaston Dejmek.

GELSENKIRCHEN. Die Reihe der im Winter 1938/39 vorgesehenen acht Hauptkonzerte wurde mit einem so repräsentativen Werk, wie es das Klavierkonzert in B-dur von Brahms ist, durch Alfred Hoehn eingeleitet, der uns damit eine wundervolle Offenbarung seines Künstlertums schenkte, groß, imponierend in seiner erschütternden Werkdarstellung, eine lebendig gewordene Aussprache mit dem schöpferischen Geist des großen Norddeutschen. Der Künstler wurde außerordentlich herzlich gefeiert. Im Orchester ließ die Solostelle für das Cello im Andante darauf aufmerksam werden, daß die frei gewordene Stelle des ersten Solocellisten mit Herrn Mahlke, der bisher im türkischen Staatsorchester in Ankara tätig war, mit einem Meister seines Instrumentes neu besetzt worden ist. Städt. MD Dr. Folkerts setzte das Orchester auch in Rudi Stephans „Musik

für Orchester“ mit straff zupackendem rhythmischem Instinkt verständnisvoll ein, so daß die stark konzentrierte und in konsequenter Logik aufgebaute Form dieses Werkes in ihrem freudigen Klangsinn und ihrer musikantischen Art den Hörern aufgeschlossen wurde. Max Regers „Romantische Suite“ mit ihren schillernden Orchesterfarben stand am Schluß des Abends.

Von Bach bis zur Gegenwart reichte das Programm des zweiten Hauptkonzertes, das mit Beethovens „Fidelio“-Ouvertüre schwungvoll und frisch eingeleitet wurde. Dann erklang als Erstaufführung ein Konzert für Orgel und Streichorchester (Werk 32) von Fritz Reuter-Dresden, der weiteren Kreisen durch die Musik zum „Spiel vom deutschen Bettelmann“ (Ernst Wiechert) bekannt geworden ist. Der Haupteindruck des einsätzigen, aber klar gegliederten Werkes ist der einer spielerischen Zügigkeit. Klarheit im formalen Aufbau, unterstützt durch eine aufgelockerte kontrapunktische Schreibweise, unterstreicht den „fröhlichen und festlichen“ Charakter des Stückes. Der abgeklärte Klangwille des Komponisten fand in Josef Tönnes-Duisburg einen sehr sorgsamen Nachgestalter, der mit feinem musikantischen Empfinden dem Werk zum Erfolg verhalf. Seine große Organistenkunst wurde noch deutlicher in der Wiedergabe von Bachs gewaltiger c-moll Passacaglia, deren vielfach verflochtene Stimmführung er so klanglich durchsichtig darstellte, daß die erhabene Schönheit dieser Musik die Hörer zu überaus herzlichen Beifallskundgebungen hinriß. Der Wunsch, die prachtvolle Walcker-Orgel des Hans Sachs-Hauses häufiger zu hören, hat durch diesen Abend neuen Auftrieb erhalten. Die erste Sinfonie von Anton Bruckner, in der Linzer Fassung, bildete in einer von Dr. Folkerts sorgfältig nachgezeichneten und von bemerkenswertem musikantischen Schwung beflügelten Wiedergabe den Ausklang des Abends.

Zwei Kammermusikabende sind in diesem Winter vorgesehen. Der erste führte das Dresdener Streichquartett nach Gelsenkirchen, das mit Mozarts Streichquartett in D-dur (K. V. Nr. 575), Beethovens Streichquartett in C-dur (op. 59, Nr. 3) und dem Streichquartett in a-moll von Robert Schumann Proben seines außerordentlich kultivierten Spiels gab. Die Verpflichtung dieses qualifizierten Quartetts ist besonders zu begrüßen, kann man sich doch davon einen Auftrieb in der bis jetzt vollkommen darniederliegenden Pflege der Kammermusik in Gelsenkirchen erhoffen.

Dr. K. W. Niemöller.

HAMBURG. Während die repräsentative Opernfestwoche „Deutsche Meister“, die die Hamburgische Staatsoper aus Anlaß des 260jährigen Bestehens der ersten stehenden deutschen Oper als betroffene Sachwalterin zur Durchführung brachte, während die inzwischen in Hamburg durchgeführten Reichstheater-Tage der Hitler-Jugend das repräsentative musikalische Gesicht der letzten Hamburger Musikwochen bestimmten (über beide Ereignisse berichten wir in dieser Nummer gesondert) — hat der Hamburger Musikwinter ebenfalls mit vollen Akkorden eingesetzt.

Die Hamburgische Staatsoper kredenzte eine liebenswerte Neuinszenierung der Strauß’schen „Ariadne auf Naxos“; sie gefiel besonders dadurch, daß man zum ersten Mal eine Reihe von jüngeren, ab dieser Spielzeit neu verpflichteter Kräfte geschlossen einsetzte: Helene Werth sang die Titelpartie mit einer dramatischen Durchschlagskraft, die von dem balsamischen Tau der Jugend benetzt war; Irma Handler stellte sich als eine technisch blitzsaubere, hochmusikalische Koloratursoubrette in der Rolle der Zerbinetta vor; und Karl Friedrich, der allerdings erst ab kommender Spielzeit nach Hamburg Verpflichtete, gefiel in der Rolle des Bacchus durch strahlende tenorale Dichte. Der geistvolle Parlandoton des ersten Aktes löste sich im zweiten Bild in das musikalische Relief eines echten, melodieschwelgenden Strauß auf, der sich nicht scheut, in seiner Klangseligkeit eine zeitnahe musikalische Mondänität zu streifen, die allerdings bei diesem einmaligen, auch für die zeitgenössische musikdramatische Entwicklung aufschlußreichen Werk jederzeit hohen Genuß bereitete.

Das Harburger Theater in Hamburg, das nunmehr in den Kranz der großstädtischen Subventionsbetriebe mit einbezogen worden ist, machte sich an die Erstaufführung einer zeitgenössischen Kammeroper heran, an Eugen Bodards Oper „Spanische Nacht“. Der zur Zeit als Opernkapellmeister in Köln tätige Komponist schrieb hier — wie unser Gewährsmann uns berichtet — eine ansprechende musikalische „Comedietta“ im Stile der Kleinopern Wolf-Ferraris. Da die Struktur dieser Oper aber nicht so hohe geistige Ansprüche wie bei diesem stellt, konnten sich die sängerischen Kräfte einer die Opern mit einschaltenden „Provinzbühne“ einmal artgerecht erproben. Hierbei wird vor allem die Frage eines befriedigenden eigenen sängerischen Einsatzes erneut überprüft worden sein.

Das erste Gastkonzert der Berliner Philharmoniker brachte, mit Wilhelm Furtwängler an der Spitze, eingangs eine Streichorchester-Suite von Purcell in einer zeitgenössischen Bearbeitung (Julian Herbage), die in ihrer besetzungsmäßigen Monumentalisierung dem modernen Klangempfinden des Dirigenten entgegenkam; neben Brahms’ c-moll-Sinfonie war es dann vor allem Mozarts g-moll, der Furtwängler zur sublimsten, transparentesten Auferstehung verhalf.

Das erste Konzert des einheimischen Philharmonischen Staatsorchesters bot eine Neuheit: Gaspar Cassadó, der edle, stürmische

Violoncell-Virtuose, machte wiederum mit einer eigenen Bearbeitung bekannt. Diesmal transponierte er das Webersche Es-dur-Klarinettenkonzert in die D-dur-Griffigkeit seines Cellos, ohne allerdings die Klippen einer solchen Transposition ganz umschiffen zu können. Die Dringlichkeit einer Schaffung arteigener zeitgenössischer Cello-Konzerte wurde damit erneut erhärtet! — Das zweite Philharmonische Konzert brachte gar eine Uraufführung. Günter Raphael, der in Deutschland lebende Komponist, bearbeitete Friedrich Smetana. Er schuf eine „Orchestersuite" nach klavieristischen Themen des Begründers der tschechischen Nationalmusik, die — was die wenigsten wissen — in reicher Auswahl vorliegen. Es wird eine Tanzsuite, in der die rhythmischen Elemente der Polka und des Furiant grundieren. Ostinatohafte rhythmische Verschachtelungen, eine spielerische melodische Verfloskelung des Melodiengehalts, eine grelle und fahle Harmonik können, bei allem Willen zur Erreichung einer neuen geschlossenen Orchesterform nach klassischem Muster, nicht darüber hinwegtäuschen, daß Raphaels, übrigens schmissig ansprechendes, Werk die dörfliche Märchenstimmung Smetanas in den Zaubergarten einer raffinierten Orchestertechnik entführt hat.

Eine andere bedeutsame Uraufführung gab es im Rahmen der ebenfalls in diesen Wochen in Hamburg zum ersten Male durchgeführten „Nordischen Woche". Heinrich Sthamer, der in Hamburg lebende Komponist hatte zu einem unter dem Thema „Nordische Musik" stehenden Kammermusikabend ein neues Streichquartett beigesteuert. Ohne daß der Begriff einer „nordischen Musik" heute terminologisch schon fest umrissen ist (was etwa der Fall Brahms am deutlichsten spüren läßt), muß man sagen, daß — wie wir hören — das Sthamersche Werk einem solchen Begriff durch einen vollendeten, bei aller Kühnheit gepflegten Satz in wirkungsvoller Hell- und Dunkel-Stimmung näher kommt. Einige weitere Hamburger Uraufführungen können wir an dieser Stelle — anderweitiger Verpflichtungen halber — ebenfalls nur chronologisch würdigen. Von den sieben, als Uraufführung gebotenen Kompositionen des Leiters der Hamburger Kirchenmusikschule, Friedrich Micheelsen, konnten die zwölf „Neuen Gemeindelieder" nach Texten von Rudolf Alexander Schröder durch ihre schlicht gefaßten Weisen am besten gefallen. Mit seinen St. Michaelis-Kirchenchören bot Organist Friedrich Brinkmann als Hamburger Erstaufführung drei wohlproportionierte Motetten, zum Teil auf Texte von Matthias Claudius, des bekannten Berliner Komponisten Hans Chemin-Petit, die sich — auch wenn die instrumentale Verästelung dieser Werke heute zugunsten einer mehr vokalen Einfachheit von diesem entwicklungsmäßig überwunden sein wird — in ihrer menschlichen Klarheit wohltuend von den „Stürmern und Drängern" der heutigen Kirchenmusik abheben. Das ausgezeichnete Pariser Calvet-Quartett brachte schließlich, als weitere Hamburger Erstaufführung, ein Streichquartett eines Jungfranzosen mit, von Marcel Delannoy, das durch die schöpferische Intensität überraschte, mit der hier der Pariser Zeitklang unter selbständiger Verarbeitung überkommener französisch-impressionistischer Stimmungsbegriffe beispielgebend sublimiert ist.

Solisten und Virtuosen kommen und gehen. Das 18jährige italienische Geigenwunder Ricci fesselte durch technische Bravour, sein Landsmann Mainardi auf dem Cello durch edle Kultur. Edwin Fischer fand mit seinem Klavierabend eine feste Gemeinde ebenso wie der italienische Meistertenor Scipio Schipa. Die einheimischen Künstler, wie Käthe Kieckbusch und Ferry Gebhard am Klavier, wie der hohe Bariton Rolf Betke konnten mit eigenen Abenden gefallen. Das Wendling-Quartett begann mit dem ersten Abend des Beethovenschen Streichquartett-Zyklus, dessen Durchführung diese Quartettgemeinschaft zusammen mit dem Stroß-Quartett auch in Hamburg aufgezogen hat. Die finnische Sopranistin Rautawaara entzückte durch Lieder ihrer Heimat. Der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger fand seine an alter Musik begeisterte Gemeinde mit einem trefflichen Programm wie immer. Die Kulturgemeinde innerhalb der NSG „Kraft durch Freude" stieß — wie im vorigen Jahr bei Beethoven — mit einem anhebenden Schubert-Zyklus auf vollstes Verständnis. Und als volkserzieherisch mustergültig — schließlich — darf man einen „Flötenmusik-Zyklus" des einheimischen philharmonischen Kammermusikers Johannes Lorenz ansprechen. Heinz Fuhrmann.

HANNOVER. In einer von der Stadt und ihrem Verkehrsverein herausgegebenen Schrift sind die geplanten Konzerte, so weit sie der federführenden Stelle gemeldet wurden, nach Ort und Zeit aufgeführt. Der November bringt uns, ohne die Veranstaltungen der Hausmusikwoche, vierzig Musikabende; der Oktober stand seinem Nachfolger nicht wesentlich nach. Rechnet man ein täglich spielendes Opernhaus, eine Operettenbühne und die Unzahl der nebenhergehenden Unternehmungen hinzu, so kann man die Mächtigkeit des Musikhungers ermessen, der hier gestillt werden soll.

Das Ereignis, das den Teilnehmern wirklich im Gedächtnis geblieben sein wird, war die Aufführung von Bruckners fünfter Symphonie durch die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler. Noch einmal kam Bruckner durch sein Quintett zu Wort, das Fritz Peters mit seinen Kunstgenossen in der Musikgemeinde spielte. In den Konzerten der „großen Namen" gab es mancherlei Enttäuschungen; dagegen machte der junge italienische

Geiger Ruggiero Ricci, der in einem Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters auftrat, mit dem Vortrag des Präludiums zu Bachs Suite in E-dur einen starken Eindruck. Erik Then-Bergh faßt Beethovens fünftes Konzert durchaus selbständig auf; Walter Ludwig und Erna Berger waren die Sänger, an denen man die reinste Freude hatte; doch auch zwei einheimische Bühnentalente Hilde Singenstreu und Carl Clauß wußten sich im Bereiche des Liedes glücklich zu behaupten. Neben die Kammermusikvereinigung unseres Konzertmeisters Max Ladscheck trat das Stroß-Quartett, das Regers vierundsiebzigstes Werk als Hauptstück ausersehen hatte.

Die zeitgenössische Musik kam durch eine Uraufführung zu ihrem Recht in einem vom Intendanten Kraffelt geleiteten Symphoniekonzert: Georg Vollerthuns Orchester-Suite „Alt-Danzig" (op. 25) erwies sich als ein Bekenntniswerk von ernsthafter, stellenweise strenger Haltung, dem man doch wohl Unrecht tut, indem man die Satzüberschriften irgendwie programmatisch nimmt. Wenn wir den beiden mittleren Sätzen vor den Ecksätzen den Vorzug geben, so geschieht es, weil ihre Inhalte, stärker bewegt, uns vernehmlicher ansprachen; die harmonisch-kontrapunktische Arbeit trägt das Zeichen überlegenen Könnens an jeder Stelle. Unter einigen heiteren Kantaten — sie waren mehr weltlich als gerade heiter — die Hans Nürnberger mit dem Volkschor aufführte, schien uns vor Hermann Reutter, Wilhelm Twittenhoff und Hans Lang die von Wilhelm Maler den Vorzug zu verdienen. In einer vom Landeskulturwalter innerhalb der Woche der Hausmusik veranstalteten, von Walter Höhn und seinem Madrigalchor bestrittenen Aufführung gab es Erwin Zillingers „Norddeutsche Landschaftsbilder" (mit guten Chorsätzen) und zwei Werkgruppen „Heitere Weisheit" und „Tierbilder" von Fritz Büchting, deren unbekümmerte Musizierlust wirklich erfreut, wenn auch (oder: auch wenn) der begabte Komponist Shakespeares Rat: „Weil Kürze denn des Witzes Seele ist, faß ich mich kurz" in den Wind schlägt.

Von Jakov Gotovacs Oper „Ero der Schelm" ist in diesen Blättern schon die Rede gewesen: sie kam an unserem Theater in der glänzenden Fassung zu Gehör, die allen Erstaufführungen des Hauses eigen ist. Prof. Dr. Th. W. Werner.

KOBLENZ. In der verflossenen Spielzeit zeigte das öffentliche musikalische und musikdramatische Leben in Koblenz das altbekannte Bild ernsten künstlerischen Strebens und Wirkens. Das Stadttheater beging das Jubiläum seines 150jährigen Bestehens. 150 Jahre sind gewiß eine große Zeitspanne im kulturellen Leben einer Stadt wie Koblenz, ein Zeitraum, der auch allerlei an theatralischen Gestaltungen in sich birgt, und in dem viele künstlerische Genüsse dem kunstfreudigen Volke vermittelt wurden. Unter der Aegide des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus im Jahre 1787 von dem Düsseldorfer Architekten Josef Krahe erbaut, entwickelte sich das Theater im Laufe der Zeit zu einer bedeutsamen Kulturstätte der Westmark, die als würdige Repräsentantin theatralischer Kunst in der Hauptstadt der Rheinprovinz über den Rahmen eines Provinztheaters hinauswuchs. Viele begabte, ja hochtalentierte Künstler haben hier gewirkt und ihre Laufbahn begonnen, viele, die später großen, ja internationalen Ruf genossen. Viele vortreffliche, hervorragende Aufführungen haben hier im Laufe dieser Zeit stattgefunden und so die Bedeutung des Koblenzer Stadttheaters begründet und gehoben. Dieser hohen Tradition entsprechend war der neue Intendant Fritz Richard Werkhäuser bestrebt, das Jubiläumsjahr in würdiger Weise zu begehen durch die Aufstellung eines großzügigen Programms auf den Gebieten der Oper, der Operette und des Schauspiels und durch ernsten Eifer dieses Programm mit echt künstlerischer Gestaltungskraft zu verwirklichen. Als Eröffnungsvorstellung der Opernaufführungen in der Jubiläumsspielzeit gelangte Mozarts „Entführung aus dem Serail" zu einer guten Wiedergabe, dasselbe Werk, das 1787 der Einweihung des neu erbauten Theaters der Stadt Koblenz diente. In der weiteren Folge des Opernprogramms erlebten wir die im Ganzen vortrefflichen z. T. sehr guten Aufführungen folgender Werke: Glucks „Orpheus und Eurydike" (zur 150. Wiederkehr des Todestages des Meisters), „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf, „Tosca", „Don Juan", „Die Regimentstochter", „Mignon", Verdis „Die Macht des Schicksals", „Tiefland", „Enoch Arden" von Gerster (Erstaufführung). Die alten Opern bewiesen erneut ihre Lebensfähigkeit auch im Zeitalter des Automobils und des Fluges; namentlich das Glucksche Werk fesselte durch seine charakteristische Melodik und sein dramatisches Pathos. Die Partie des Orpheus wurde von einer Altstimme gesungen. Der Stoff der Oper „Enoch Arden" ist dem ergreifenden Gedichte Tennysons entnommen und von K. M. von Levetzow dramatisiert. Die Musik Ottmar Gersters untermalt wohl die Bühnenvorgänge in interessanter und auch schwungvoller Weise, allein es fehlt ihr die wirksame Steigerung und die große melodische Linie, die für eine dramatische und seelische Wirkung erforderlich ist. Als beste Opernleistungen der vergangenen Spielzeit sind die Aufführungen von „Tiefland" und „Tosca" zu verzeichnen. „Tiefland" ist und bleibt vorläufig ein theatralisches Paradestück gemäß seiner Musik und seinem dramatischen Gehalt. Bei der Inszenierung der „Tosca" wirkten alle Faktoren in schöner Verbundenheit mit. Regie und Bühnenbilder, das ganze Milieu entsprachen dieser musikalischen Tragödie in vollem Maße. Die Hauptdarsteller Liselotte Trautmann (Tosca), Julius Lichtenberg (Mario Cavaradossi), Max Gloor (Baron Scarpia)

und Adolf Savelkouls (Cesare Angelotti) charakterisierten ihre Rollen in eindrucksvoller Weise und verstanden es, den hohen pathetischen Schwung der Puccinischen Tonsprache gesanglich gut wiederzugeben. Auch die Darsteller der Nebenrollen erfüllten durchaus die Anforderungen, die ein solches Musikdrama an die mitwirkenden Künstler stellt. Dr. Koslik führte den Stab mit Hingabe und künstlerischem Verständnis.

Das Konzertleben pulste während der verflossenen Spielzeit in den gewohnten Rhythmen. Das Musikinstitut veranstaltete wiederum sechs Abonnementskonzerte, deren Programmgestaltung ausschließlich auf deutsche Musik, deutsche Komponisten abgestimmt war. Im ersten Konzert erlebten wir Pfitzners Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn", Schumanns Klavierkonzert und die erste Symphonie von Brahms in charakteristischer Wiedergabe. Den Schumann spielte Lubka Kolessa in romantischem Geiste und mit poetischem Ausdrucke. Das zweite Konzert erfreute uns mit der Aufführung der „Jahreszeiten", dieses herrlichen, ewig jungen Werkes unseres geliebten Haydn. Hierbei musizierten Chor und Orchester mit Freude und Begeisterung, das Solisten-Trio Gunthild Weber (Sopran), Willi Lorscheider (Tenor) und Prof. Albert Fischer (Baß) unterstützten die Wiedergabe durch ihren ausdrucksvollen Gesang. Die dritte Veranstaltung war ein Mozart-Abend: „Jupiter"-Symphonie, Violinkonzert in A-dur, Serenade in D-dur und „Figaro"-Ouverture. Das Violinkonzert interpretierte Clara Dullien mit Grazie und Beschwingtheit. In der Serenade, die mit ihren acht Sätzen etwas langatmig ist, brachte Konzertmeister Aßmann die Violin-Soli gut und charakteristisch zum Ausdruck. Das vierte Konzert (heiterer Abend) war Richard und Johann Strauß gewidmet. Von ersterem hörten wir „Till Eulenspiegel", das vielleicht genialste Orchester-Virtuosenstück des Meisters, und sein schwächeres Jugendwerk „Aus Italien". Der Walzerkönig erfreute uns mit seiner Ouvertüre zum „lustigen Krieg", Perpetuum mobile und „G'schichten aus dem Wienerwald". Es ist klar, daß diese Straußeneier an Form, Farbe und Geschmack durchaus verschieden sind, wenngleich sie uns gleich schmackhaft serviert wurden. Das fünfte Konzert brachte uns als Neuheit die Partita für Orchester in d-moll von Joh. Nepomuk David, sowie Beethovens „Neunte". Die in der ZFM bereits früher an anderer Stelle ausführlich gewürdigte Partita verrät ein großes kontrapunktisches Können und auch Erfindungskraft. Bei der „Neunten" wirkte das Solistenquartett Aenny Siben (Sopran), Maya Stein aus Koblenz (Alt), Walter Sturm (Tenor), Prof. Johannes Willy (Baß) in Beethovenschem Geiste ausdrucksvoll mit. Der Musikinstitutschor war verstärkt durch die Volkschorgemeinschaft Neunried — Niederbieber — Segendorf. Den Schluß der Konzertreise bildete ein Reger-Bruckner-Abend mit Regers Requiem d-moll für Alt-Solo, gemischten Chor und Orchester und seinem „Hymnus der Liebe" für Alt-Solo und Orchester, sowie Bruckners Vierten Symphonie (romantische). Auch hier war der Chor durch den Männergesangverein 1856 Koblenz-Neuendorf verstärkt. Die Alt-Soli sang Johanna Egli in ihrer wieder erfreuenden vornehmen und geschmackvollen Art. Diese sechs Konzerte trugen alle den Stempel des Künstlerischen, sie standen durchweg auf traditioneller Höhe und vermittelten dem Hörer schöne und sehr schöne Gaben unseres reichen deutschen Musikschatzes. Dr. Koslik, der städtische Musikdirektor, dirigierte mit Schwung und künstlerischer Einfühlung, der Chor sang mit Hingabe und das Orchester spielte klangschön und musizierfreudig.

Der Verein der Musikfreunde gab vier Meisterkonzerte. Die beiden ersten Abende bestritten das Strub-Quartett und das römische Streichquartett, das dritte war ein Kammermusikabend des 18. Jahrhunderts, das vierte ein Klavierabend von Prof. Kempff. Das Strub-Quartett (Max Strub, Jost Raba, Walter H. Trampler, Prof. Ludwig Hoelscher) spielte Brahms' Streichquartett e-moll op. 51, das Lerchenquartett von Haydn und Beethovens Streichquartett C-dur op. 54. Es begeisterte die Zuhörer durch seine Klangschönheit, sein vollendetes Zusammenspiel und durch die erschöpfende Ausdeutung dieser Meisterwerke. Auch das Quartetto di Roma (Oscar Zuccarini, Francesco Montelli, Aldo Perini, Luigi Silva) vermochte es, das Publikum zu fesseln und zu erheben. Ihr Klangkörper ist außergewöhnlich wohlklingend, ihr Spiel feurig und farbig, das Pianissimo von seltener Schönheit. Dank diesen Vorzügen gestalteten sie die Wiedergabe der Streichquartette D-dur von Boccherini, des Beethovenschen Harfenquartetts Es-dur, sowie Dvořáks Streichquartett F-dur op. 96 in hervorragender Weise; namentlich Boccherini — ein übrigens anmutiges, inhaltlich und formal mit Haydn verwandtes Tonstück — und Dvořák kamen zum schönsten Ausdrucke. Der Kammermusikabend des 18. Jahrhunderts, gespielt auf originalgetreuen Instrumenten vom Kammermusikkreis Gustav Scheck — August Wenzinger, interessierte vor allem durch seine historische Grundlage. Die Streichinstrumente Violine, Viola, Cello, Kontrabaß mit originaler Mensur, die Flöte alter Fassung von Kirst Potsdam (ca. 1750), das Cembalo nach Silbermann bilden hier einen Klangkörper, der die früheren Farben im Ensemblespiel wieder aufleben läßt und damit die alten Tonschöpfungen klanggemäß im Sinne der damaligen Zeit charakterisiert. Die Werke von Pergolesi (Concertino für 4 Violinen, Viola, Violoncello und Continuo), Telemann (Concerto D-dur für Querflöte, Streicher und Continuo), Philipp Emanuel Bach (Concerto A-dur für

Cello, Streicher und Continuo) und Joh. Seb. Bach (Brandenburgisches Konzert D-dur für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher) kamen technisch und inhaltlich einwandfrei zum Vortrage. Überragend war das Flötenspiel des Prof. Scheck, der mit äußerster Tonreinheit und absolut sicherer Technik der alten Flöte ihre weichen und schönen Klänge entlockte. Auch der Cellist August Wenzinger zeichnete sich durch beseeltes Spiel aus. Im vierten Meisterkonzert interpretierte Prof. Kempff Bach (englische Suite g-moll), Mozart (Sonate B-dur), Chopin (Sonate b-moll) und Schumann (Arabeske, Toccata) mit bekannter Meisterschaft.

Von Einzelveranstaltungen ist besonders erwähnenswert ein Klavier- und Arienabend, den die einheimische Pianistin Emma Sagebiel und der Baritonist Walther Lorenz zu Gunsten des WHW veranstalteten. Das Programm bot eine bunte Reihe verschiedenartiger Kompositionen mit Werken von Händel, Beethoven, Kirchner, Liszt, Verdi, Chopin, Puccini und Leoncavallo. Die Pianistin bewies wiederum ihr musikalisches, klavieristisches Talent. Ihr Spiel hat sich weiter entwickelt, namentlich nach der Seite der Ausdrucksfähigkeit. Auf Grund ihres sonoren Anschlags und ihrer klaren, sicheren Technik vermag es die Künstlerin, stilistisch bis ins einzelne zu charakterisieren, ohne den großen Zug zu vernachlässigen. So kamen Beethovens G-dur-Rondo wie auch der Gnomenreigen von Liszt und Chopins As-dur-Ballade zu lebendigem Ausdrucke; noch übertroffen wurden diese Leistungen durch die sehr gute Wiedergabe des Chopinschen h-moll-Scherzos, dieses wild-bewegten, technisch klippenreichen Tonstückes. In Walther Lorenz lernten wir einen Sänger kennen, der einen kraftvollen, wohlgeschulten Bariton besitzt und auch charakteristisch gestalten kann sowohl in der lyrischen wie auch in der dramatischen Kunst. Dies bewies er durch den schwung- und temperamentvollen Vortrag der Arien aus „Julius Cäsar" von Händel, „Ein Maskenball" von Verdi, „Der Mantel" von Puccini und Leoncavallos Prolog des Bajazzo.

Erfreuend war auch eine Konzertveranstaltung des Wiener Mozart-Knabenchores. Die sehr gut geschulte Knabenschar sang unter Leitung seines Dirigenten KM Franz Burkhart mit weichem, schönem Stimmklang alte geistliche Gesänge des Weihnachts- und Osterkreises, sowie Volksweisen aus nah und fern tonrein und mit charakteristischem Ausdrucke.

Die Kirchenkonzerte unserer einheimischen Organisten waren in ihrer Programmgestaltung vorwiegend auf die Orgelklassiker eingestellt. Organist Adolf Heinemann hielt seine üblichen Orgelvorträge in der St. Florinskirche. Organist Erich Kletzin veranstaltete mehrere Abendmusiken in der Christuskirche in eindrucksvollster Weise. Besonders hervorzuheben ist hiervon die Dezember-Aufführung mit dem Bachschen a-moll-Konzert für Geige und Orchester und den weihnachtlichen Kantaten von Buxtehude und Franz Tunder, in der Helene Bornhausen und Lotte Küpper (Sopran), Gusti Haag (Violine), Jean Pohl (Baß), Fritz Koenig (Orgel und Cembalo), ein gemischter Chor und ein Streichorchester unter der umsichtigen Leitung Kletzins erfolgreich mitwirkten. Josef Buschmann führte in einer musikalischen Feierstunde in der kath. Garnisonskirche nur eigene Kompositionen für Orgel und für gemischten Chor und Orgel auf. Seine Musik illustriert das Kirchenjahr in alten Weisen teils mit eigenen Tonsätzen teils mit interessanter, fesselnder Bearbeitung von Kirchengesängen und Chorälen. Buschmann erwies sich wiederum als durchaus beachtenswerter Kirchenkomponist, der echtes Können mit Originalität verbindet und auch moderne kirchenkompositorische Bestrebungen maßvoll anwendet. Die ausführenden Kräfte Helene Bornhausen (Sopran), Käthe Scherhag (Alt), Jos. Buschmann (Orgel), der Buschmann-Chor unter Leitung von Dr. Julius Maurer als Gast waren ihrer Aufgabe vollauf gewachsen und brachten alle Kompositionen zu schönem klanglichen Leben.

Der „Tag der Hausmusik" wurde zweckentsprechend gestaltet. Die Ortsmusikerschaft Koblenz beging diesen Tag mit Vorträgen ihrer Lehrkräfte und deren Schüler vor den oberen Klassen der Volksschulen und mit dem offiziellen Kammermusikkonzert, einer „Klassiker-Feierstunde". Diese bot uns folgende Werke der Klassiker: Haydn: Streichtrio und Sonate für Flöte und Klavier; Mozart: Sonate für 2 Klaviere in D-dur; Beethoven: 32 Klaviervariationen c-moll und Klarinetten-Trio B-dur, außerdem Solo-Lieder mit Klavierbegleitung für Sopran und Alt von allen dreien. Mitwirkende waren: Else Staudt (Sopran), Maya Stein (Alt), Emma Sagebiel (Klavier-Solo), Hilde Wölbing (Klavier), Karl Fritsch und Hans Werner (Violine), Heinrich Palmer (Cello), Robert Zimmermann (Flöte), Wilh. Müller (Klarinette) und Ernst Peters (Klavier). Else Staudt sang mit ihrem sympathischen, warm timbrierten Sopran Lieder von Haydn und Mozart sehr geschmackvoll und mit feiner Einfühlung charakterisierend, Maya Stein ist im Besitze einer schönen Altstimme, die Weichheit und Kraft in sich vereint. Sie vermag es auch, die Gefühlswerte der Liedschöpfungen zu erfassen und damit ihren Gesang zu beseelen. Dank dieser künstlerischen Vorzüge brachte die Sängerin die Beethovenschen Lieder, besonders das ergreifende „Wonne der Wehmut" zum vortrefflichen, wirksamen Ausdrucke. Die Instrumentalisten musizierten mit Hingabe und künstlerischem Verständnis. Emma Sagebiel spielte die c-moll-Variationen mit überlegener Technik und großzügiger Gestaltung. Auch Hilde

W ö l b i n g verſtand es, in der Mozartſchen Sonate für zwei Klaviere Emma Sagebiel gut zu ſekundieren und die Tonſprache Mozarts zu erfaſſen. Das Streichtrio, die Flötenſonate und das Klarinetten-Trio kamen techniſch und muſikaliſch zur beſten Geltung.

Das Männerchorweſen geſtaltete ſich nach den Prinzipien des Dritten Reiches weiter aus. Die Vielheit der Männerchöre wurde hier beſeitigt und durch Fuſion auf eine kleine Anzahl größerer Chöre beſchränkt. Damit iſt die erforderliche Einigkeit geſchaffen, die ſtark macht und die eine geſunde, kraftvolle Weiterentwicklung des Männerchorlebens erhoffen läßt. Die Winterkonzerte der hieſigen Männerchöre fanden wie üblich ſtatt. Einer Einladung folgend konzertierte hier der K ö l n e r M ä n n e r g e ſ a n g v e r e i n mit dem gewohnten außerordentlichen Erfolge. Es erübrigt ſich, die Vorzüge dieſes ausgezeichneten Klangkörpers wieder hervorzuheben. Seine überragende Geſangskultur, die ſtimmliche Ausgeglichenheit ſeines ſchönen, großen Materials ſind allbekannt. Der berühmte Verein ſang unter der ſuggeſtiven Leitung ſeines Dirigenten GMD Prof. Eugen P a p ſ t Chöre von Schubert, Richard Strauß, Trunk u. a., Volks- und Soldatenlieder tonrein mit äußerſter Präziſion und dem richtigen, d. h. maßvollen Gefühlsausdrucke. Im Mittelpunkte ſeiner Darbietungen ſtand der Hymnus „Dem Unendlichen“, eine Kompoſition von Eugen Papſt, ein Werk, das durch ſeine Polyphonie und ſeine ſchwierigen Modulationen höchſte Anforderungen an den Männergeſang ſtellt; es gelangte zu vollendeter Wiedergabe. Als Soliſtin des Abends wirkte Emma S a g e b i e l erfolgreich mit; ſie ſpielte Beethovens c-moll-Variationen und drei Charakterſtücke von Schillings, Kirchner und d'Albert mit den oben angeführten Vorzügen ihres muſikaliſchen klavieriſtiſchen Talentes.

Auf dem Gebiete der Schulmuſik wurde auch Erſprießliches geleiſtet. Dies bewieſen die beiden Konzertveranſtaltungen des Realgymnaſiums und der Hildaſchule. Das Realgymnaſium bot uns eine „Feierſtunde“, deſſen Programm völkiſch-heroiſch auf moderne Kompoſitionen abgeſtimmt war. Hier führten lebende, neuzeitlich ſtrebende Komponiſten das Wort: Heinrich Spitta („Wir gehen als Pflüger durch unſere Zeit“, Kantate für Chor, Soli und Orcheſter), Reinhold Heyden („Die Welt gehört den Führenden“, Liedkantate), Andreas Paul Richter („Wir alle ſind Pflüger“), Erich Lauer („Das deutſche Gebet“, Hymnus für Chor, Orcheſter, Sprecher und Sprechchöre) u. a. In allen dieſen Werken äußert ſich das Beſtreben, die Muſik im Sinne des Dritten Reiches völkiſch zu geſtalten und namentlich ſein heroiſches Prinzip tonal zum Ausdruck zu bringen. Ob und wie weit dies gelingen mag, ob ein neues, völkiſches Kunſtideal in der Muſik verwirklicht wird, das muß die Zeit lehren. Was wir jetzt auf dieſem Gebiete erleben, ſind Anſätze, die vielleicht zu Hoffnungen berechtigen. Von den obigen Werken fielen am meiſten in die Ohren die Spittaſche Kantate und der Hymnus „Das deutſche Gebet“. Bei der Kantate wirkten die Soliſten Maya S t e i n (Alt), Werner Z i m m e r m a n n (Tenor), Walther L o r e n z (Bariton), Erich K l e t z i n (Orgel) in trefflicher künſtleriſcher Weiſe; die Sprecher Alfred B o h l und Bernhard Joſef K r e u z b e r g ſowie der Sprechchor entledigten ſich ihrer Aufgabe durch gute Deklamation und markanten Rhythmus. Der gut diſziplinierte Chor des Realgymnaſiums und Schülerinnen der Hilda-Schule ſangen mit Hingabe und Begeiſterung. Das Orcheſter des Gaumuſikzuges 24 des RAD (Leitung: Obertruppführer Karl T h e i n) und die Schulſpielgemeinſchaft muſizierte ſpielfreudig und mit entſprechender Anpaſſung. Die Geſamtleitung hatte Fritz K o e n i g, der mit Einfühlung und vielem Temperament den Stab führte.

Im Gegenſatz zu dieſer „Feierſtunde“ brachte uns das Schulkonzert der Hildaſchule vorwiegend ältere und alte Weiſen und Meiſter, im erſten Teile des Programms Brahms und Schumann, im zweiten Teile Muſik des 16.—18. Jahrhunderts für Geſang, Blockflöte, Geige, Laute, Gambe und Cembalo und zum Schluß 4 Kanons und Lieder unſerer Zeit. Es würde zu weit führen, dieſes bunte, reichhaltige Programm zergliedernd zu betrachten. Die Vorträge waren durchweg erfreulich und ſehr anerkennenswert, ſie wurden alle von Schülerinnen der Hildaſchule unter Mitwirkung von Fritz K o e n i g (Orgel und Flügel) ausgeführt und boten ein ſchönes, intereſſantes Geſamtbild. Erich K l e t z i n leitete ſchwung- und verſtändnisvoll das Ganze, er war auch inſtrumental mitwirkend (Blockflöte, Gambe). Der vortrefflich geſchulte, ſtimmfriſche Mädchenchor ſang mit Wärme und guter Abtönung. Hervorzuheben iſt die Wiedergabe der Schumannſchen Geſänge mit Klavierbegleitung „Der Waſſermann“ und „Meerfey“ ſowie ſeines Chorduetts „Schön Blümelein“; von der alten Muſik feſſelten am meiſten Arnold Schliek: „Maria zart“ für Singſtimme, Blockflöte, Gambe und Laute, Telemann: Andante, Grave und Allegro für Blockflöte, Geige und Cembalo (im Kanon), von der Neuzeit Armin Knab: „Brüder auf, die Welt zu befreien“. Ernſt Peters.

MAINZ. Das Stadttheater eröffnete ſeine diesjährige Spielzeit mit einer eindrucksſtarken Aufführung von Verdis „Macbeth“, der damit in Mainz überhaupt zum erſten Male aufgeführt wurde. Die Inſzenierung hatte Intendant Hans T e ß m e r übernommen der vor allem das Dämoniſche und Überſinnliche, das in dieſem Werk die Menſchen beherrſcht, treibende Kraft der Wiedergabe werden ließ. Franz S t e f a n prägte ſeinem Macbeth Züge der Größe auf, die beſonders durch die prachtvolle geſangliche Leiſtung unterſtützt

wurden. Lady Macbeth war Hertha Reuling; darstellerisch ein satanischer Weibsteufel, gesanglich ganz hinüberreichend ins Hochdramatische. Aus der vorigen Spielzeit übernommen wurde die Neuinszenierung der Puccinischen „Tosca" durch Hans Kämmel. Auch in dieser Aufführung standen Hertha Reuling als erschütternd wahrhafte Tosca und Franz Stefan als bei aller Verworfenheit immer noch Mensch bleibender Scarpia im Mittelpunkt des Interesses. Dem Cavaradossi lieh Heinrich Vogt-Filseck seine ebenso warm wie metallisch timbrierte Tenorstimme und ein großartiges Spiel. Beide Opern wurden von Hans Blümer dirigiert, der ihnen den heißen Atem italienischen Operntums einhauchte, wobei er sich allerdings zu allzu anfeuernder Dirigiergestik steigert.

Unmittelbar nach Berlin und Düsseldorf erschien dann Mark Lothars heitere Oper „Schneider Wibbel" als „Südwestdeutsche Erstaufführung" im Spielplan. Hans Müller-Schlösser hat sein über siebentausend Mal aufgeführtes Lustspiel selbst zu einem wirklich überaus geschickt gemachten Opernlibretto umgestaltet. Mark Lothar hat dazu eine frische, unbekümmert drauflosmusizierende Partitur geschrieben, in der neben einer meisterhaften Behandlung des Parlandos der starke melodische Einfall des Komponisten wohltuend berührt und erfreut. Es liegt ja in der Natur des Buches, daß die rein illustrative Musik überwiegen muß; aber in den Fluß des Dialogs sind doch eine ganze Reihe lyrischer Ruhepunkte eingebaut, die in kleinen, anspruchslosen geschlossenen Formen als Lieder, Duette und meisterhaft gesetzte Ensemblenummern den Musiker zu seinem Recht kommen lassen. Hier müssen vor allem das naiv-muntere Tanzduett zwischen Mölfes und Mariechen („Ich kenne doch das Männervolk"), das Spottlied der Hopp-Majänn, das volkslied-schlichte Liebesduett zwischen Fin und Wibbel, die skurille A-cappella-Trauerkantate „Ach der arme Wibbel" erwähnt werden, hier muß man des schmissigen Volkstanzes im ersten, des grotesken Trauermarschs und des jubilierenden Finales im vierten Akt gedenken. Eine in allen Farben modernster Orchesterpalette flimmernde Instrumentation tut das ihre, um auch rein klanglich einen ergötzlichen Eindruck dieser wirklich heiteren Oper zu erwecken, die endlich einmal wieder eine hundertprozentige komische Volksoper bedeutet. — Bei der Aufführung wird das Opernpersonal vor eine ganz neue und schwierige Aufgabe gestellt: aus Opernsängern müssen singende Schauspieler werden, die die Figuren des Spiels zu Alltagsmenschen formen können. Daß die Mainzer Aufführung diesen Stil des gesungenen Schauspiels oder der geschauspielten (nicht geschauspielerten!) Oper bis aufs I-Tüpfelchen traf, ist einzig und allein das Verdienst des ausgezeichneten Spielleiters Hans Kämmel, der mit geradezu spürbarer Verliebtheit das Werk inszeniert hat und selbst einen unerhört lebenswahren Wibbel verkörpert. Mollig, kleinbürgerlich, mit gesundem Mutterwitz stattet Hildegard Strube die Fin aus. Den so ein bißchen mitgiftjägernden Mölfes mimt Hugo Zinkler mit nonchalanter Natürlichkeit und findet in Truthild Karens munterem Mariechen Ullenbroich die richtige Partnerin. Ein Kabinettstückchen formt Benno Stappenbeck aus dem schwindsüchtigen Zimpel, dem ein ganz ausdrückliches Bravo dafür gebührt. Theo Mölich ist der geistreichen Partitur ein sicher nachschaffender Anwalt, der mit leichter Hand spielend den weitverzweigten Aufführungsapparat zusammenhält: ein hervorragend diszipliniert singendes Solistenensemble, einen blendend studierten, tonlich verblüffend sauber und rhythmisch großartig exakt singenden Chor, der trotz der gesanglichen Schwierigkeiten auch schauspielerisch sich beglückend von aller Operntradition gelöst hat, eine von Sigfrid Jobst bravourös einstudierte Tanzgruppe und ein kultiviert musizierendes Orchester. Das bis auf den letzten Platz ausverkaufte Haus erlebte wahre Lachorgien und tosende Beifallsstürme, die den anwesenden Komponisten im Kreise aller Mitwirkenden immer und immer wieder an die Rampe riefen.

Im „Ersten Symphonie-Konzert des städtischen Orchesters" brachte GMD Karl Maria Zwißler zwei Uraufführungen zu Gehör. Bersacks „Sinfonische Musik" ist eine starke Talentprobe, die vor allem die Eigenwilligkeit des jungen Komponisten unter Beweis stellt. Noch ist der melodische Einfall nicht groß genug, um für ein Werk von über einer halben Stunde Spieldauer wirklich tragfähiges Material zu liefern. So erscheint vieles konstruiert, erdacht, erklügelt, ja erquält und neben erfreulich wohltuendem Naturburschentum steht unvermittelt Suchertum, das nicht findet. Auch hinsichtlich der Instrumentation bedarf das Werk noch dieser und jener Retouschen: das Verlegen des harmonisch Grellen in die Blechbläser wirkt sich nicht besonders günstig aus. Die zweite Uraufführung galt dem „Kammerkonzert in Es" von Igor Strawinsky: jede Note trägt den persönlichen Stempel des neurussischen Meisters, der hier in konzisester Knappheit und mit denkbar kleinstem Apparat — das Werk dauert 12 Minuten und erfordert 15 Musiker — doch sehr viel zu sagen weiß: besonders der melodiös skurile zweite Satz mit seinem Wechselspiel der Instrumente, die sich das kleine reizvolle Thema zuspielen, dann mit Teilen desselben hin- und herjonglieren, ist ein kleines Meisterwerk. Allerdings fordern beide Werke eine Instrumentalbesetzung mit hervorragenden Musikern und einen überlegenen Dirigenten: diese Forderungen waren hier restlos erfüllt! Cesar Francks „Symphonische Variationen" und Serge Rachmaninoffs „Klavierkonzert Nr. 2", beide von

Walter Giefeking hinreißend gefpielt, vervollftändigten die feffelnde Vortragsfolge, die ein fo erftaunlich zahlreiches Publikum angelockt hatte, daß das Theater nahezu ausverkauft war.

Willy Werner Göttig.

SAARBRÜCKEN. Das neue Gautheater Saarpfalz hat feine Pforten geöffnet! Beethovens „Weihe des Haufes" gab den würdigen Auftakt. Oberbürgermeifter und SA-Gruppenführer Schwitzgebel entbot des namenlos erfreuten und dankbaren Saarvolkes Gruß und verficherte, daß „der Geift der deutfchen Front in Saarbrücken lebendiger denn je lebt". Und dann übergab Reichsminifter Dr. Goebbels den Bau als „wahrhaftes Volkstheater" feiner Beftimmung: eine Stätte der Erholung, der Erbauung, der Belehrung und der Erfchütterung für das ganze Volk darzuftellen, zugleich Zeugnis des kulturfchöpferifchen Willens des Nationalfozialismus! Sein Dank galt insbefondere dem Erbauer Profeffor Paul Baumgarten und dem Geftalter der Bühnentechnik Profeffor Kurt Hemmerling. Unter dem befchwingenden Stabe von GMD Heinz Bongartz flutete Beethovens gigantifche „Siebente" in Hoheit und Schönheit durch den feftlichen Raum. Von Hunderttaufenden umjubelt, war in der Mittagsftunde der Führer auf dem Befreiungsfeld zu einer gewaltigen Kundgebung erfchienen, um dann abends der erften Aufführung im Gautheater beizuwohnen, dem „Fliegenden Holländer" Richard Wagners, der mufikalifch und darftellerifch die Leiftungsfähigkeit der unter der Intendanz von Bruno von Nießen ftehenden Künftlerfchar fichtlich bezeugte. Inzwifchen gingen bei vollbefetzten Häufern mit gleicher Hingabe und hohem Können u. a. über die Bretter: Lortzings „Waffenfchmied", Verdis „Maskenball", Strauß' „Nacht in Venedig", dazu Goethes „Götz von Berlichingen" und Kays „Der Birnbaum".

Die Städtifchen Sinfoniekonzerte — zuerft im Saalbau, dann im Feftfaal der Wartburg — finden nun auch in dem feftlichen Rahmen des Gautheaters ftatt. Sie konnten kaum weihevoller und ftärker bekenntnismäßig richtungweifend eröffnet werden als mit Johannes Brahms' farbenreicher Sinfonie Nr. 1 in c-moll, Beethovens majeftätifchem Klavierkonzert Nr. 5 in Es-dur, das Meifter Wilhelm Kempff in tiefgründiger Interpretation reftlos ausfchöpfte, und der hinreißenden Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 von Beethoven. Die glutvolle, klare, überaus fubtile Durcharbeitung der klaffifchen Tonfchöpfungen bekundete gleicherweife die feelenvolle Hingabe wie die Kraft der Leiftung des wahrhaft führenden Dirigenten GMD Bongartz und feiner Mufiker. Das bis auf den letzten Platz befetzte Haus ließ es denn auch an ftürmifchem, dankbaren Beifall nicht fehlen.

Daß fich inzwifchen auch die Kammermufik in Saarbrücken einen feften Hörerkreis zu erobern gewußt hat, ftellten Profeffor Hans Skohoutil und Otti Stoeffel unter Beweis, die im reichbefetzten Feftfaal des „Graf Guftav Adolf-Haufes" in forgfamfter, fchöpferifcher Nachgeftaltung Richard Strauß „Sonate in Es-dur", zwei Romanzen Beethovens in F- und G-dur und Brahms' „Sonate in G-dur" für Violine und Klavier zu vollendetem Vortrag brachten. Und die „Saarbrücker Vereinigung für alte Mufik", die in dem ftimmungsvollen barocken Feftfaal des Kreisftändehaufes vor vollbefetztem Haus eine Beethoven-Weiheftunde veranftaltete. Fritz Neumeyer (Klavier), Günther Lemmen (Violine) und Wilhelm Pitz (Violoncello) entzückten durch tiefbefeelte Wiedergabe des Trio in c-moll op. 1 Nr. 3, der Sonate in A-dur op. 30 Nr. 1 und des Trio in D-dur op. 70 Nr. 1.

Unverdient geringen Befuch wies das „Feftliche Konzert am Tag der Mufik in der weftmärkifchen Gaukulturwoche" auf, das der Reichsfender Saarbrücken im Feftfaal der Wartburg mit GMD Weisbach aus Leipzig als Gaftdirigenten und dem Soliften Leo Piltti-Weimar und dem Spanier Celeftino Sarobe mit Werken von Händel, Mozart, Brahms, Wagner, Richard Strauß, Max von Schillings und Hugo Wolf beftritt — für die ergriffenen, dankerfüllten Befucher ein wahrhaft feftliches Erlebnis! Das mufikalifche Leben der Saargroßftadt fteht — wie gezeigt — auch in diefem Jahre wieder unter einem guten Stern! Möge fein Licht uns auch weiterhin beglücken!

Walther Stein.

SCHWERIN (Mecklenburg). Die forgfame Pflege des Lebenswerkes Richard Wagners hat immer zu den vornehmften Aufgaben der Mecklenburgifchen Staatsbühne gehört. So ftanden auch die Aufführungen in der letzten Spielzeit von „Meifterfinger", „Nibelungenring", „Triftan" und „Parfifal" unter der belebten Stabführung des GMD Mechlenburg und der nicht minder eindrucksvollen Infzene des Gen.-Int. Hadwiger und des Oberfpielleiters Brandt („Meifterfinger") auf achtenswerter Höhe. Mit der Wiederholung des „Ringes" für „Kraft durch Freude"-Befucher leiftete das Schweriner Theater eine vorbildliche Kulturarbeit, die hoffentlich auch in diefer Spielzeit fortgefetzt wird. Das 25jährige Künftlerjubiläum Mechlenburgs bot Gelegenheit zu einer fehr befchwingten Aufführung von „Figaros Hochzeit". Sehr begrüßt wurde auch die Neueinübung von Marfchners Oper „Hans Heiling" mit dem trefflichen Edmund Eichinger in der Titelrolle. Diefe Oper wie auch den „Barbier von Sevilla" und Goetz' „Der Widerfpenftigen Zähmung" leitete Mechlenburg, der fich mit letzterer nach fünfjähriger erfolgreicher Tätigkeit von Schwerin verabfchiedete, um einem Rufe an das Heffifche Landestheater in Darmftadt zu folgen. Mechlenburgs Wirken war hier von Erfolg gekrönt, und feine Leiftungen als Opern- und Konzertdirigent fichern ihm ein dankbares An-

denken im Herzen der Schweriner Kunstfreunde. Nachfolger Mechlenburgs wurde der Kieler GMD Hans Gahlenbeck, dessen Probegastspiel („Aida") die besten Hoffnungen erweckte. Mit der einzigen Neuheit der Spielzeit, Norbert Schultzes „Schwarzer Peter", erzielte KM Seegelken einen sehr schönen Erfolg. Seegelken setzte sich außerdem noch für Lortzings „Beide Schützen" in der sehr gefälligen Neubearbeitung Treumann-Mettes mit gutem Können ein.

Die acht Orchesterstammkonzerte in ihrer vorbildlichen Vortragsfolge unter Mechlenburg brachten als örtliche Neuheiten sinfonische Werke von Johann Christian Bach, Sibelius und Gustav Havemann; auch Atterbergs feinsinnige Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston erklang hier erstmalig. Für einige dieser Abende waren als Solisten verpflichtet und trugen zum guten Gelingen ganz wesentlich bei: Frédéric Lamond, Karl Freund, Annelies Kupper, Bernhard Günther, Walter Giefeking, Cecilia Hansen und Hans Beltz; auch hierbei gab es manches Neues zu hören wie Regers Violinkonzert (Freund), Cellowerke von Boccherini und Respighi (Günther), sowie Richard Strauß' d-moll-Burleske (Giefeking), das einzige Werk des Altmeisters in 1937/38!

Zwei Abende des Collegium musicum, alte deutsche Meister und italienische Barockmusik, unter Mechlenburg ließen erneut erkennen, welchen Wert diese Konzerte eines Laienorchesters für das kulturelle Leben der Gauhauptstadt Schwerin bedeuten. Wie immer fesselnd und abwechslungsvoll die Veranstaltungen des Schweriner Streichquartetts. Hierbei hörte man erstmalig ein sehr erfindungsreiches, formschönes Streichquartett des Schweizer Komponisten Hans Schaueble und weitere unbekannte Werke von Kaminski, Dvořák, César Franck und Kodaly; auch Adolf Pfanners drei Lieder für Sopran (Annelies Kupper) und Streichquartett konnten sehr fesseln. Die an einigen Abenden mitwirkenden Pianistinnen Charlotte Mirow-Kadgin, mit letzterer verband sich Karl Freund auch zu einem besonderen Sonatenabend, Susanne Fischer (Berlin) und Marie Luise Hollender waren hierbei treffliche Mithelfer. Hauptstütze aller Choraufführungen ist stets der Schweriner Gesangverein. In Verbindung mit dem Staatstheaterchor gelangten unter Mechlenburg während der Berichtszeit Bachs Weihnachtsoratorium, die „Matthäuspassion" von Schütz und Haydns „Jahreszeiten" zu eindrucksvoller Wiedergabe. Rechnet man noch die sonstigen kammermusikalischen Veranstaltungen von Marie Zimmermann mit der Bläservereinigung des Staatstheaters und mit Maria Neuß, sowie von Marie Luise Hollender mit Rudolf Metzmacher zu den Einzelabenden von Walther Ludwig, Hans Beltz, Karl Schmitt-Walter, Vasa Prihoda und verschiedenen Tanzabenden hinzu, so ergibt sich ein Gesamtbild voll starker musikalischer und künstlerischer Vielfältigkeit. Mit Schluß der Spielzeit schied auch Konzertmeister Karl Freund aus dem Verbande des Staatstheaters. Freund war wirklich ein Künstler von Format, und sei es am Orchesterpult oder als Kammermusiker oder als Solist, stets war bei Karl Freund spürbar der tiefe künstlerische Ernst und ein volles geistiges und technisches Erschöpfen. Er war uns wirklich in den Jahren seines Hierseins ein Freund geworden und dankbare Wünsche begleiten den Scheidenden in seinen neuen Berliner Wirkungskreis.

A. E. Reinhard.

STUTTGART. Alter Gewohnheit folgend ließen die Württembergischen Staatstheater die neue Spielzeit mit einer Erstaufführung beginnen. Hiezu fand man H. Reutters „Dr. Johannes Faust" gewählt, der somit in der Vaterstadt des Komponisten sehr spät bekannt worden ist. Das ist aber nicht die Schuld der jetzigen Leitung, der Gründe, warum sich die Einstudierung einer neuen Oper verzögert, können es ohnedies so viele sein, daß das Hinausschieben einer Aufführung unvermeidlich wird. In allen Teilen vorzüglich ausgearbeitet, besetzt mit den besten Kräften und für die Bühne wirkungsvoll eingerichtet durch Gustav Deharde, erbrachte die von Herbert Albert geleitete Oper den Staatstheatern einen Erfolg, der sich nicht nur bis jetzt schon als nachhaltig erwiesen hat, sondern gewiß auch darüber hinaus dauern wird. — In neuer Inszenierung sah man die „Zauberflöte" und „Turandot" und bekam dabei Gelegenheit, an durchweg vorzüglichen, im einzelnen bedeutsam zu nennenden, sängerischen Leistungen sich zu erfreuen. Kräftige dramatische Speise wurde mit „Tiefland" vorgesetzt, das Verlangen darnach besteht offenbar heute noch ebenso, als zu der Zeit, da diese Oper in der Blüte ihrer Jugend stand.

Der Plan der Sinfonie-Konzerte des Staatstheater-Orchesters hat gegenüber früheren Jahren insofern eine Änderung erfahren, als der sinfonische Charakter weniger stark betont ist, die Programme demnach eine — übrigens sehr geschickt vorgenommene — Mischung von Werken der solistischen Gattung und der kleineren Orchesterformen mit denen der rein sinfonischen Gattung aufweisen. Zu Anton Bruckners Ehren und uns zu Nutzen hätten von den Schöpfungen dieses Meisters in zehn Konzerten unschwer mehr als nur zwei untergebracht werden können. Gaspar Cassado, Walter Giefeking und Georg Kulenkampff traten in den drei ersten Abenden auf, jeder ein Meister seines Instruments, schon längst bekannt als Leuchte des Konzertsaals. Herbert Albert hat uns schon die Kenntnis manch wertvoller Neuheit verschafft, so der Nocturnes von Debussy, der Spanischen Rhapsodie von Ravel und Sinfonischer Variationen

von Henk Badings, Werke von ausgeprägter Eigenart, deren Behandlung sowohl vom Dirigenten als auch vom Orchester einen feinen Sinn für abgewogene klangliche Wirkungen verlangen und die auch in ausnehmend trefflicher Wiedergabe zu Gehör gebracht wurden. — In Wendlings-Quartettabende, deren Besuch jedem wahren Kammermusikfreund Herzenssache ist, sind nun auch Aufführungen ausländischer Vereinigungen hereinbezogen. Das Calvet-Quartett machte den Anfang, ganz geschaffen dazu, den hohen Stand und die erlesene Kultur der französischen Schule zu beweisen. Willy Kleemann bringt in seinen Kammermusikkonzerten eine schöne Auswahl von Quartettmusik und erwirbt sich viele Freunde damit. Hohen Genuß bedeutet ein Sonaten-Abend bei Max Pauer, dem Klaviermeister und Jenny Deuber (Violine), sowie ein Trio-Abend der Kölner Vereinigung Müschenborn. Die Aufzählung namhafter Solisten kann nur in fortlaufender Reihe erfolgen, brach doch die Konzertflut mit kaum sonst gleich stark gespürter Macht über uns herein. Das richtige Verteilen musikalischer Veranstaltungen — das wäre ein Segen, aber wer kann es vornehmen? Innerhalb kurzer Zeit konnte man die Klavierabende von R. Koczalski, Adrian Aeschbacher und Walter Rehberg besuchen, durfte dort lehrreiche Studien in der Physiognomiekunde bedeutender Vortragskünstler machen und diese dann fortsetzen bei der Pianistin Rosl Schmid und den Sängerinnen Marta Fuchs und Viorica Ursuleac und dem erstaunlich talentierten Geiger Barylli.

Eine besondere Stellung nehmen die Konzerte des Landesorchesters ein. Leiter dieser Körperschaft ist jetzt Gerhard Maaß. Häufig wird das Orchester von der Stadt herangezogen, seine Sonderabende — oft mit Gastdirigenten — dienen zur wertvollen Ergänzung der hiesigen Orchesterkonzerte. Einen guten Anfang haben die „Konzerte junger Künstler" genommen. Man verspricht sich von ihnen Befruchtung des musikalischen Lebens in den kleineren Städten des Landes und kann gleichzeitig dessen sicher sein, aufstrebenden Talenten einen wesentlichen Dienst geleistet zu haben. Die Stellen, die diese sozial-künstlerische Einrichtung geschaffen haben, sind der Landeskulturwalter, der Landesleiter für Musik, die Kreismusikerschaft und die Stadt der Auslandsdeutschen.

Prof. Alexander Eisenmann.

WIESBADEN. Die dieswinterliche Konzertzeit zeigt endlich allgemein, nicht nur vereinzelt, den Willen zur Aufführung zeitgenössischer Werke. Nicht zur Diskussion gestellt, wird der Schaffensdrang des Komponisten gehemmt und das Publikum zur Lethargie erzogen statt zu aktiver Mitarbeit an dem zum Leben, nicht zum papiernen Dasein, geborenen Kulturgut. Nur der Spielplan des Deutschen Theaters bleibt hinter diesen Bestrebungen etwas zurück. Wohl wurde Ernst Meyer-Olberslebens Oper „Irrwisch" (anläßlich der Uraufführung im Juni eingehend besprochen) wieder in den Spielplan aufgenommen und findet allmählich verdient breitere Basis. An einem anderen Abend wurde neben Mozarts entzückend neuinszeniertem Tanzspiel „Les petits riens", unter Leitung des jungen begabten Otto Schmidtgen, Wolf-Ferraris „Liebhaber als Arzt" herausgestellt. Die Musik, blühende italienische Melodik und Situationskomik mit der deutschen Sorgfalt polyphoner Orchestertechnik so glücklich verbindend, gab Staats-KM Dr. Ernst Zulauf Gelegenheit, die feingliedrige Genauigkeit seiner Direktive erneut zu beweisen. Mit den Bühnenbildern traf Lothar Schenk von Trapp ebenso den „Nagel auf den Kopf" (die Unrast des 1. Aktes wurde freilich durch das Treppengewirr allzusehr betont), wie Hans Springer mit der Regie und Hub Hannemann mit den Kostümen. Überlegene Leistungen boten: Erna Maria Müller (Lisette) und das „Ärzte-Quartett": Schlüter, Etterer, Nillius und Stotzem. Ein köstlicher Arnolf war Viktor Hospach, und das Liebespaar: Lotte Jacobi und Franz Fehringer. Hoffen wir, daß uns der Winter noch mehr neuere Werke bringt.

Zu Verdis 150. Geburtstag kam eine ausgezeichnete Neueinstudierung seiner Tragödie „Die Macht des Schicksals" heraus, die trotz prachtvoll durchkomponierter Massenszenen und musikalischer Einzelheiten doch ungleichwertig ist und an dem wildromantischen Stoff krankt. In den Hauptpartien zeichneten sich Daga Söderquist, Helena Braun, Waldemar Bienek und Thomas Salcher (Doppelbesetzung), ferner Ewald Böhmer und das übrige sehr gute Ensemble aus. GMD Karl Fischer, der Bühnenbildner L. Schenk v. Trapp und die Regie Hans Springers taten das Ihrige zum Erfolg. — Eduard Künnecke verrät in seiner romantischen Operette „Die hellblauen Schwestern" seine Herkunft von der Oper. Künstlerisch wertvolles Musikgut findet sich neben schlagermäßigen Einlagen und . . . der Erfolg ist gesichert, nicht zuletzt dank Marga Meyer, Erna Maria Müller, Charlotte Schütze, Otto Scheidl, Fred Raul, Heinz Schorn u. a. Nicht zu vergessen die flotte Leitung: Dr. Richard Tanner (Musik), L. Schenk von Trapp (Bild) und Max Schwarze (Regie).

Im ersten Theater-Sinfoniekonzert bewährte sich GMD Fischer als Dirigent der überschäumenden 3. Sinfonie von Brahms und Begleiter Prof. Walter Giesekings, welcher sowohl als feinzeichnender Mozart-Spieler wie als dämonischer Rachmaninow-Interpret Triumphe feierte.

Im Kurhaus gehen unterdessen die Wogen der Konzertflut hoch und höher: Das 1. Zykluskonzert leitete gastweise Prof. Oswald Kabasta, der

durch ſeine unbeirrbar feſtumriſſene Werkauffaſſung vom erſten Takt an faſzinierte. Er ſtellte neben Mozarts „Haffner"-Sinfonie Stravinskys „Feuervogel"-Suite und Richard Strauß' „Till Eulenſpiegel" in großflächiger, ſtark kontraſtierender Behandlung. Dazwiſchen vermittelte Tibor de Machula mit kraftvoll geſundem Empfinden Dvořáks urmuſikantiſches Cellokonzert. Das zweite und dritte Konzert dieſer Reihe brachte GMD Carl Schuricht wieder in die Heimat zurück, wo er mit Brahms' „Vierter" und Tſchaikowskys „Fünfter" Stürme der Begeiſterung hervorrief. Daneben vermittelte er die Bekanntſchaft mit Felix Draeſeckes Ouverture zu „Gudrun", Boris Blachers etwas problematiſcher „Concertanter Muſik", des Jung-Franzoſen Henri Barraud ſehr intereſſantes „Poème symphonique", und war Prof. Georg Kulenkampff im Tſchaikowsky-Violinkonzert und Prof. von Manowarda in einer Haydnſchen „Schöpfungs"-Arie ein ausgezeichneter Begleiter. Die Wolfſchen Lieder am Flügel mitzugeſtalten hatte MD Auguſt Vogt übernommen, welcher in der Reihe ſeiner Symphoniekonzerte ſeine unermüdliche Bereitſchaft verſchiedenen Zeitgenoſſen angedeihen ließ. So brachte er von einheimiſchen Autoren: R. C. von Gorriſſen, Hans Fleiſcher und Heinz Moehn, jeder in ſeiner ernſten, bewußten Eigenart verdient, dann Johanna Senfter und Hans Pfitzner. In der Fleiſcherſchen Uraufführung der „2. Feſtmuſik" (1926) und „Kyrie, Benedictus und Agnus Dei" hatten Elſe Fleiſcher-Matthieu (Sopran), Hermann Mertes (Bariton), Fritz Zech (Orgel) und Juſtus Ringelberg (Violine) die Soli übernommen. Li Stadelmann erwies ſich in Bachs f-moll- und Mozarts d-moll-Konzert gleich ſicher auf dem Cembalo wie dem Klavier. KM Heinrich Schacker leitete Männerchöre von Lißmann, Stürmer und Gerſtner, und Paul Krollmann ſtellte Grabners großes Chorwerk „Segen der Erde" mit den Soliſten Erna Poſtel (Sopran) und Theo Hanappel (Bariton) erfolgreich heraus. In einem Kompoſitionsabend ſtellte ſich der Bodo Wolf-Schüler Julius Klaas mit ausgezeichneten Männerchören und Klavierſtücken (Mia Rühl) vor. Seine Lieder ſang Anneliefe Landzettel mit anſprechenden Stimmitteln. In einer Morgenfeier der NSDAP (veranſtaltet von Dr. Sebrecht) gelangten an muſikaliſchen Werken außer den genannten Einheimiſchen noch Werner Wemheuer, Heinrich Pfaff und Hans Wedig mit Chorſätzen zur Aufführung. Anton Hoigt und Ernſt Schalck machten in einem Kammermuſikabend mit Caſſadós farblich ſatter „Partita" für Cello und Klavier bekannt.

Im „Verein der Künſtler und Kunſtfreunde", der traditionellen Pflegſtätte erleſener Kammermuſik, hörte man das Claudio Arrau-Trio Brahms, Ravel und Tſchaikowsky ſpielen und das Stroß-Quartett Mozart, Beethoven und als Erſtaufführung das ideell geſchloſſene, einfallsreiche zweite Streichquartett von Wolfgang Fortner; beide Vereinigungen in vollendetem Zuſammenſpiel.

Grete Altſtadt-Schütze.

# MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Mit den erſten Herbſtwochen hat nach der ſommerlichen Zeit ſtiller Sammlung neuer Schaffenskräfte eine neue, erfreulich ertragreiche Arbeitsperiode begonnen. Alle Gebiete des muſikaliſchen Schaffens und Nachſchaffens wurden mit feſſelnden, wertvollen Sendungen gepflegt. Es fehlte weder an bemerkenswerten Opern- und Operettenaufführungen, noch an trefflichen Orcheſter- und Kammermuſikkonzerten, und einem guten Herkommen gemäß wurde dabei immer wieder in erfreulicher Weiſe das Wirken lebender Komponiſten und das zu Unrecht vergeſſene Schaffen manches älteren Meiſters gebührend berückſichtigt. Wie verantwortungsbewußt die Geſtalter der muſikaliſchen Sendeplans ſich gerade mit der Löſung dieſer letztgenannten kulturellen Aufgaben befaſſen, mag am Schluſſe dieſer kurzen Überſchau über die jüngſt vergangenen Wochen ein kleiner Hinweis auf die ſoeben veröffentlichten programmatiſchen Pläne des Reichsſenders München noch dartun.

Sehr würdig und eindrucksvoll wurde der 100. Geburtstag Bizets mit einer Aufführung der „Perlenfiſcher" gefeiert. Unter Hans Adolf Winters liebevoller Führung erlebte dieſes in Deutſchland kaum bekannte, ſchon um der Fülle ſeiner ſtimmungsſtarken lyriſchen Schönheiten willen Freude weckende Werk eine lebensvolle, vor allem klanglich bezaubernde Wiedergabe. Gleich rühmenswert waren hier die Leiſtungen des Orcheſters, des Chors und der vier hervorragenden Soliſten Julius Patzak (!), Gerhard Hüſch, Gertrud Caland und Wilhelm Strienz. Nicht minder erfreulich war eine fein geſchliffene, ſtrahlend heitere Aufführung des „Wildſchütz" von Lortzing (in Müller-Ahrembergs zweckmäßiger Rundfunkbearbeitung), die gleichfalls unter Winters Leitung ſtand und eine Schar erleſener Soliſten (u. a. Willy Domgraf-Faßbender und Georg Hann) an das Mikrophon führte. Den Wünſchen der Hörer nach Opernerlebniſſen wurde ferner mit beachtenswerten Übertragungen auswärtiger Aufführungen Genüge getan, ſo vor allem mit der Sendung der faſzinierenden Dresdener Uraufführung der „Daphne" von Richard Strauß, dann auch mit einer ſehr reizvollen Wie-

dergabe von „Zar und Ziimmermann“ und mit der Übertragung einer vorzüglichen Vorstellung der prächtigen südslawischen Volksoper „Ero der Schelm“ von Gotovac aus dem Nürnberger Opernhaus (Leitung: Bernhard Conz). Von den eigenen musikalisch-theatralischen Darbietungen des Münchener Senders sei in diesem Zusammenhang endlich noch die anregende deutsche Erstaufführung des neuesten Werks von Lehár, der — für den spielopernahen, sentimentreichen Stil des ungarischen Operettenmeisters wieder sehr charakteristischen musikalischen Komödie „Giuditta“ erwähnt (Leitung: Langefeld).

Unmöglich, hier alles zu nennen, was die verschiedenen Orchesterkonzerte an fesselnden Gaben brachten. Da hörten wir z. B. unter Winters — stets mit Glück auf lichtvolle Klarheit, edle Klangprägung und werkstilgerechte Inhalts- und Ausdrucksformung bedachter — Leitung Max Trapps hervorragend schönes, meisterlich durchgeformtes Violoncell-Konzert (mit dem genialen Ludwig Hölscher als Solisten), dann Paul Seyboths feierliche, edel erfundene und empfundene „Heldische Musik“ und Karl Blessingers gedankenreiches, geistig sehr konzentriert und formal sehr prägnant gestaltetes Klavierkonzert (Solist war Erwin Koerver), ferner Glasunoffs wenig bekanntes, wirkungsvolles Geigenkonzert in der erlesenen Interpretation Florizel v. Reuters, Mussorgskys erregende Orchesterfantasie „Die Nacht auf dem kahlen Berg“, Strawinskys „Feuervogel“-Suite und Rachmaninoffs bemerkenswert stimmungsstarkes Klavierkonzert in d-moll, das die junge Wiener Virtuosin Poldi Mildner mit großartigem pianistischem Elan gestaltete. Wie man sieht, nehmen die konzertanten Werke in den Spielfolgen des Orchesters einen ziemlich bedeutenden Platz ein, wofür die Hörerschaft zweifellos stets besonders dankbar war. Zu erwähnen wäre hier auch noch eine vorzügliche Wiedergabe des Spohrschen Doppelkonzerts, das die ausgezeichneten Geigerinnen Isabella Schmitz und Margarete Klatt unter Langefelds Leitung spielten.

Besonderes Interesse weckten auch einige Dirigentengastspiele. So hörte man unter Rudolf Siegels feinsinniger Stabführung Werke von Mozart, Strauß und Berlioz sowie sein eigenes geist- und lebensvolles „Minna von Barnhelm“-Vorspiel; als eindringlicher Interpret der ersten Brahmssinfonie und der malerisch-farbigen „Castelli Romani“ von Josef Marx (Solist am Klavier war Herbert Harum) fesselte Dr. Hans Rohr; dem Komponisten Hans Chemin-Petit dankte man eine Aufführung seiner von echter, inniger lyrischer Empfindung berührten, klangfeinen Kantate „An die Liebe“, in der Margarethe v. Winterfeld eindrucksvoll die Sopranpartie sang. Sehr erfreulich war hier die leider bei neuen Werken noch nicht zum ständigen Brauch gewordene Vorlesung des Textes! Als Gast erschien endlich auch Erich Seidler mit einem ostpreußischen Komponisten gewidmeten Programm: köstlich zu hören war hier das — von Hanns Wolf rühmenswert gespielte — romantische Klavierkonzert von Hermann Goetz, interessant und anregend E. Schliepes musikantisch frische Tanzsuite aus der Oper „Marienburg“ und O. Beschs stimmungsreiches und farbiges, der heimatlichen Landschaft verpflichtetes „Ostpreußisches Bilderbuch“ (Uraufführung).

Manches Fesselnde aus dem zeitgenössischen Schaffen brachten auch die Kammermusikstunden. Mit besonderer Freude begegneten wir wieder einmal dem feinsinnigen, einfallsreichen Klaviermeister Walter Niemann als Komponisten und hervorragendem Interpreten seiner „Rokoko“-Ballettsuite, seiner „Spitzweg-Bilder“-Suite und seiner Gartenmusik. Für neue Streichquartette — für das edel empfundene und klardurchdachte fis-moll-Quartett von Sachße und für das klanglich und gedanklich sprödere, aber im langsamen Satz durch einen ganz eigenen Zug von feierlicher Ekstatik anziehende c-moll-Quartett von W. Fortner — setzte sich das Quartett der Staatsoper hingebend ein. Das Stuhlfauth-Quartett ehrte den jetzt 50-jährigen Komponisten Bodo Wolf mit einer schönen Aufführung seines romantisch stimmungsreichen, in der Erfindung und Gestaltung wertvollen E-dur-Quartetts und brachte in der gleichen Konzertstunde auch einen hübschen Streichquartettsatz nach Motiven einer bayerischen Tanzmelodie von Heinrich Eckl zum Vortrag. W. Holzschuh und Giacinta della Rocca machten mit einem für ihre Instrumente nicht undankbaren, etwas studienhaft anmutenden Duo für Flöte und Bratsche von Walther Abendroth bekannt.

Ein Abendkonzert unter Winters Leitung brachte außer einer erwünschten Wiederholung von Kurt Strohms prächtiger romantischer Lieder-Kantate „Vom Singen“ eine treffliche Aufführung der lebensvoll erfundenen und durchgeformten, von minnesängerlichem Geist erfüllten Frauentanz-Kantate von Wolfgang v. Bartels. Bei beiden Werken bewährte sich der Baritonist Theo Reuter als sehr feinsinniger Interpret des Soloparts.

Als Veranstaltungen von besonderem Wert und Reiz seien schließlich noch gebucht: der Bachabend des Berliner Collegium musicum mit Prof. Hermann Diener; das Konzert des Fiedeltrios mit Musik aus der Zeit Albrecht Altdorfers und Werken von französischen und niederländischen Meistern der Spätgotik; die erlesene Wiedergabe des Beethovenschen Geister-Trios durch das Schultz-Fürstenberg-Trio; ein Abend des Augsburger Kammerorchesters (Leitung: Max Herre) mit Schöpfungen vergessener Komponisten des Wallersteiner Hofes; eine anregende Sendung mit unbekannten, z. T. sehr reizvollen Werken (Terzette für drei Frauenstimmen) des Münchner

Altmeisters Franz Lachner (wie wäre es einmal mit Funkaufführungen seiner Oper „Catarina Cornaro" oder seiner Musik zu Sophokles' „König Oedipus"?); ein meisterliches Konzert der Kammermusikgruppe Prof. Hermann Zilcher, Gustav Steinkamp und Franz Faßbender und eine ausgezeichnete Wiedergabe des Regerschen Trios für Flöte, Geige und Bratsche durch die Nürnberger Künstler Schneider, Prögel und Kröber.

Und nun, zu allerletzt, der versprochene kurze Überblick über die weiteren, besonders bemerkenswerten musikalischen Pläne des Reichssenders München: von wenig bekannten sinfonischen Werken ist da z. Zt. geplant die C-dur-Sinfonie von Bizet, die Sinfonietta „Musikalische Bilder aus der Legende von der Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronia" von Rimsky-Korsakoff und H. Wolfs „Penthesilea", von zeitgenössischen Orchesterwerken eine Sinfonie von O. Crusius, die Orchestersuite „Alt-Danzig" von Vollerthun, die Rhapsodie op. 56 von J. Weismann, die Serenade von G. v. Westerman, die Glasbläsersuite von A. Reuß, die Gotische Suite von Graener, die sinfonischen Variationen über ein Choralthema von Jerger, zwei Suiten von Hans Grimm, die „Lilofee"-Suite von Roselius, eine „Böhmische Musik" von Sigfrid Walter Müller, die vierte Suite von A. Kusterer und die Variationen über ein deutsches Volkslied von Karl Marx. Von neuer Kammermusik wird zu hören sein das a-moll-Streichquartett von Graener, das Bläserquintett mit Klavier von Gieseking, die Serenade für Flöte, Streichtrio und Harfe von Roussel, das Streichquintett op. 10 von Ph. Jarnach und eine Serenade für zwei Geigen und Bratsche, Werk 3, von Albert Hösl. Eine besondere Pflege soll auch das Oratorium erfahren und zwar mit Aufführungen der Schwabenkantate von Paul Winter, des Chorwerkes „Saat und Ernte" von K. Thomas und des Oratoriums „Das sterbende Moor" von Th. Huber-Anderach. Endlich sind auch eine Reihe weiterer Opernaufführungen vorgesehen, die den Hörerkreis mit manchem Unbekannten vertraut machen werden: wir nennen Cherubinis „Wasserträger", „Hanneles Himmelfahrt" von Graener, „Nikodemus" von Grimm, „Luisa Miller" und „Ernani" von Verdi, „Pelleas und Melisande" von Debussy, „Was ihr wollt" von Kusterer, „Der Arzt wider Willen" von Gounod, „Die Heirat" von Mussorgski, die „Diebische Elster" von Rossini und „An allem ist Hütchen schuld" von S. Wagner.

Dr. Anton Würz.

REICHSSENDER WIEN. Seit dem Eintritt der Ostmark in das Reich ist ein täglich sichtbarer Aufschwung in jeder Hinsicht eingetreten. Man ist erfolgreich bemüht, die in den letzten Jahren stark vernachlässigte Kunst zu fördern und jeder unvoreingenommene Beobachter wird diese rasche Aufwärtsentwicklung wahrnehmen können. Dies wirkt sich erfreulicher Weise auch bereits im Reichssender Wien aus.

In der Systemzeit entsprach das Sendeprogramm im allgemeinen nicht immer den Wünschen der Hörer und das hatte einen ostentativen Austritt vieler zur Folge. Dies ist nun wieder anders geworden. Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben, das Sendeprogramm so zu gestalten, daß jedem Hörer wenigstens ein Teil seiner Wünsche erfüllt werden kann und es ist als ein großer Erfolg zu buchen, wenn es gelingt, durch richtige Sendepolitik da einen Ausgleich zu schaffen. Dieses Ziel ist in greifbare Nähe gerückt und die seit einiger Zeit sichtlich verbesserte Programmgestaltung hat bereits einen bedeutenden Zuwachs an Hörern zur Folge. Es wechseln ausgezeichnete Übertragungen aus der Staatsoper und andere, sowie Konzerte von höchst musikalischem Niveau ab. Es werden dazu auch erste Dirigenten und Solisten herangezogen. Der Kammermusik, wie auch den Solisten ist bereits eine längere Sendezeit gesichert und für den mehr die heitere Note liebenden Hörer sorgen das vorzügliche Unterhaltungsorchester unter der bestbewährten Leitung von Max Schönherr und das kleine Orchester des Reichssenders Wien mit seinem temperamentvollen Leiter Heinz Sandauer. Für musikalische Amokläufer ist endlich kein Platz mehr und gute Musik, ob es sich nun um ernste oder heitere handelt, war immer die Einheitsbasis, auf der sich in dieser Hinsicht die sehr anspruchsvollen Ostmärker immer wieder trafen. Radio Wien ist wieder gut deutsch!

Es sei nun hier ein Auszug aus dem Sendeprogramm des vergangenen Monats aufgezeigt. Die NSG „Kraft durch Freude" gab gemeinsam mit dem Reichssender Wien im Großen Musikvereinssaale bereits ihr 3. erfolgreiches Orchesterkonzert, von denen zwei unter der Leitung des GMD Leopold Reichwein mit den Wiener Symphonikern standen. Im 1. Konzert unter dem Geleitwort „Aus deutschen Opern" waren als Solisten Wanda Achsel (Sopran), August Seider (Tenor) und Herbert Alsen (Baß) erfolgreichst tätig. Das 2. Konzert war Richard Wagners Werken gewidmet unter Mitwirkung von Rose Merker (Sopran) und Josef Kalenberg (Tenor). Reichwein zeigte sich wieder als Gestalter von höchster Vollendung. Nur Meister wie dieser können es wagen, Bruchstücke aus Wagners Opern konzertant zu bringen; allerdings trug auch die geschickte Auswahl seiner Solisten viel dazu bei. Das 3. Konzert unter der Leitung von Anton Konrath, eines jetzt mit Recht wieder mehr hervortretenden Dirigenten, war in jeder Hinsicht den zwei vorangegangenen Konzerten ebenbürtig. Der in diesem Konzert mitwirkende Pianist Professor Walter Kerschbaumer erwies sich durch die Wiedergabe von Beethovens Klavierkonzert in G wieder

als ein Künstler von ganz hervorragendem musikalischen Können. Eine selten zu hörende Folge von „Elisabethinischen Liebesliedern" aus dem 16. Jahrhundert sang Moja Petrikowsky. Die Sängerin fand sich wundervoll in den Stil des Madrigalgesanges hinein und es war sicher ein musikalischer Genuß, ihre klangvolle, kultivierte Altstimme in Verbindung mit einer deutlichen Aussprache zu hören. Charles Cerné war ihr intelligenter Partner am Klavier. Werke von Brahms und Wolf wurden von zwei sehr begabten Künstlerinnen gebracht. Elisabeth Junk (Sopran) konnte mit der Wiedergabe einiger Lieder von Wolf ihre feine Gesangskultur und ausgeprägte Musikalität zeigen. Ihre Stimme ist von wunderbarer Keuschheit und zu Herzen gehend. Der Vortrag von Brahms' A-dur Sonate op. 100 gab der Geigerin Lissy Siedek Gelegenheit ihr über den Durchschnitt stehendes Können unter Beweis zu stellen. Am Klavier waltete Robert Gläser mit musikalischem Feingefühl. Karl Rosner ist heute einer unserer begabtesten Geiger und sein Spiel, welches eine seltene Vereinigung von Technik und Musikalität zeigt, ist durchaus fesselnd, was sein sorgfältig gewähltes Programm bewies. Ch. Cerné war ihm ein ebenbürtiger Begleiter. In weiterer Folge der Kammermusiksendungen hörte man auch die Uraufführung einer „Kleinen Tanzsuite" von dem bekannten Komponisten und Musikschriftsteller Prof. Victor Junk. Diese entzückende Folge für Streichquartett zeigt viel gediegenen Einfall und großen Formensinn. Die einzelnen Stücke sind mitunter sehr linear geführt und der volkstümliche Ton ist ausgezeichnet getroffen. Stimmführung und Harmonik sind klar und durchsichtig, wie es sich eben für ein Werk dieser Art gehört. Das ausführende Mildner-Quartett bewies durch seine prachtvolle Wiedergabe, daß es in der ersten Reihe unserer Kammermusikvereinigungen steht. Eine besonders glanzvolle Aufführung war das in selten vollendeter Form gespielte Klavierquartett A-dur op. 26 von Brahms durch G. Steiner (Violine), Richter-Steiner (Viola), N. Hübner (Cello) und M. Rusy (Klavier). Einen vorzüglichen Eindruck hinterließ das Spiel der Pianistin Antonie Antoniades, welche mit Überlegenheit und musikalischer Reife Chopins Sonate h-moll eindrucksvoll wiedergab; bemerkenswert ist die blühende Tongestaltung. Von Paul Graener hörte man das bei uns leider selten gespielte Streichquartett über ein schwedisches Volkslied. Dieses satztechnisch, wie auch in der Form meisterhafte Werk wurde von F. Bruckbauer (1. Violine), Vit. Borri (2. Violine), G. Gruber (Viola) und W. Winkler (Cello) über jedes Lob erhaben, in vorbildlicher Weise wiedergegeben. Zum Gedächtnis an den 150. Geburtstag des aus dem Böhmerwald (Friedberg) stammenden Komponisten und großen Kontrapunktikers Simon Sechter hatte sich in anerkennenswerter Weise der Reichssender Wien entschlossen, neu aufgefundene Werke des Meisters zu senden. Es ist dies umso rühmenswerter, als damit einem der größten Theoretiker endlich eine, wenn auch verspätete Würdigung einiger seiner Werke zu Teil wurde. Es wird wenigen bekannt sein, daß zu seinen Schülern auch Anton Bruckner, Franz Schubert und Franz Grillparzer gehörten.

Aus dem Studio wurden in diesem Monat auch zwei Opern übertragen und zwar die bezaubernden und ewig jungen Werke Lortzings „Zar und Zimmermann" und P. Cornelius' „Barbier von Bagdad". Karl Auderith und Erich Seidler leiteten mit musikalischer Intelligenz je ein Werk, welche ganz ausgezeichnet vorbereitet waren und als erfolgreiche Solisten sangen unter Mitwirkung des Staatsopernchores und der Wiener Symphoniker, Schober (Maria), Monthy (Zar), Borsos (Iwanow), Jerger (van Bett) in „Zar und Zimmermann"; im „Barbier" J. Topitz-Feiler (Margiana), W. Achsel (1. Muezzin), Monthy (Kalif), H. Gallos (B. Mustapha), A. Dermota (Nurredin), W. Jerger (Bostana) und andere.

Mit vorstehendem Berichte konnte nur über einen Teil der musikalischen Sendungen geschrieben werden und es soll gegenüber den Nichterwähnten kein Werturteil daraus gefolgert werden.

Prof. Arnold Röhrling.

# KLEINE MITTEILUNGEN

## AMTLICHE MITTEILUNGEN

In der bisherigen Fachschaft Konzertvermittler sind folgende Änderungen eingetreten:

1. Die Fachschaft ist nicht mehr der Abteilung Konzertwesen angegliedert. Sie bildet nunmehr ein selbständiges Referat innerhalb der Reichsmusikkammer und untersteht unmittelbar dem Präsidenten der Reichsmusikkammer.
2. Die Bezeichnung lautet mit sofortiger Wirkung: Fachschaft Vermittler.
3. Zum Leiter der Fachschaft wurde nach dem Ausscheiden der Herren Dr. Geutebrück und Dransmann der Leiter der Zentralstellenvermittlung für Unterhaltungskapellen, Wilh. Diem, ernannt.
4. Die neue Anschrift der Fachschaft lautet: Reichsmusikkammer, Fachschaft Vermittler, Ber-

lin SW 68, Markgrafenstr. 88, Tel. 177528/29. Geschäftsstunden sind von 9 bis 1 Uhr, Rücksprachen finden nur nach vorheriger Anmeldung statt.

5. Die Fachschaft umfaßt folgende Mitglieder: a) Gewerbsmäßige Konzertvermittler (Konzertdirektionen, Konzertagenturen), b) gewerbsmäßige Künstlersekretäre, c) gewerbsmäßige Konzertunternehmer und -besorger, d) Angestellte von Konzertdirektionen, Konzertunternehmern und -besorgern, die als Stellvertreter oder im Auftrag des Konzessionsinhabers Konzerte vermitteln, unternehmen und besorgen, e) Angestellte von Kapellenleitern (Unterhaltungskapellen), die als Sekretäre, Manager bzw. Geschäftsführer tätig sind.

Im Gau Pommern sind mit Wirkung vom 1. Januar 1939 Niggermusik und Swingtanz verboten.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Aus allen Teilen des Reiches kommen wieder Nachrichten über die eindrucksvolle Ausgestaltung des Tages der deutschen Hausmusik durch Schul- und Privatmusiklehrerschaft. Auch die deutsche Ostmark feierte in diesem Jahre erstmals den „Tag der deutschen Hausmusik". Und auch die Reichssender hatten ihre Sendungen auf guten Gleichklang abgestimmt.

Das soeben in Breslau veranstaltete erste Volksmusikfest, das dritte in Schlesien, gestaltete sich zu einer eindrucksvollen Kundgebung für die deutsche Volksmusik.

In Innsbruck tagten soeben die Führer des Deutschen Sängerbundes erstmals, um die durch die Heimkehr Österreichs ins Reich neugeschaffene Lage eingehend durchzuberaten.

Das Collegium musicum Bielefeld führte soeben unter Prof. Hermann Diener Bach-Tage durch, die den zahlreichen Teilnehmern zu einem starken Erlebnis wurden.

Im Lippischen Landestheater in Detmold fand eine Weber-Feier statt, in der die Kantate „Kampf und Sieg" durch den Schubertbund unter Leitung von G. A. Ravenschlag zur Aufführung kam. Solisten des Abends waren Elisabeth Sundermann (Sopran), Rudolf Schenkl (Bariton) sowie Annemarie Kerschbaumer (Klavier) mit dem Konzertstück in f-moll, das Bernhard Groß dirigierte.

Das 4. Internationale zeitgenössische Musikfest Baden-Baden, das unter der Leitung von GMD Gotth. E. Lessing in der Zeit vom 31. März bis 3. April 1939 stattfindet, bringt die deutsche Erstaufführung des beim Musikfest in Venedig mit großem Erfolg aufgeführten Werkes „Introduzione, Passacaglia e Finale" von Giovanni Salviucci.

Die Reichsmusiktage 1939, die unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels stehen, sind für die Zeit vom 14.—21. Mai festgelegt. Außer Orchesterkonzerten und Kammermusikveranstaltungen mit zeitgenössischen Werken sind wieder zwei Chorkonzerte, deren eines Beethovens 9. Symphonie bringt, die Aufführung einer neuen Oper, Werkkonzerte und Feierstunden der Jugend vorgesehen.

Für das Florentiner Musikfest im Mai 1939 wurde folgendes Programm festgesetzt: Alte Musik: Horazio Vecchi „Amfiparnasso" und Cimarosas komische Oper „Die Weiberlist", in Bearbeitung von Respighi. Von Rossini „Wilhelm Tell", von Verdi „Troubadour" und „Das Requiem". Von Salviucci: „Alceste", von Ravel: „l'Enfant et les sortileges" und von Strawinsky: „Persefone". Als Uraufführung wird des jungen, so früh verstorbenen Vito Frazzi Oper „König Lear" gegeben. Drei Abende sind für das Ballett von Montecarlo vorgesehen. Als Freilichtspiele werden in den Boboligärten aufgeführt: „Aminta" von Torquato Tasso mit Musik von Gluck und im kleinen Florentiner Piazza Peruzzi das Spiel „Die Hexe" von dem Florentiner Komponisten Grazzini. Das römische Augusteo Orchester gibt außer 2 Orchesterkonzerten mit dem Augusteochor den IX. Psalm von Petrassi, die „Auferstehung" von Perosi und Beethovens IX. Symphonie. Und endlich in deutscher Sprache wird Bachs Matthäuspassion und „Der fliegende Holländer" von Wagner aufgeführt. E. I. L.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der außerordentliche Aufstieg, den das Deutsche Ärzte-Orchester Berlin unter Leitung von GMD Dr. Julius Kopsch in den letzten Jahren genommen hat, führte nunmehr zur Wiederbelebung des Wiener Ärzte-Orchesters. Der Wiener Universitätsprofessor Dr. v. Jagic, der vor einiger Zeit als Gast in einem Konzert des Berliner Ärzte-Orchesters mitwirkte, hat das schon vor dem Kriege bestehende, aber seit Jahren lahmgelegte Wiener Ärzte-Orchester neu gegründet. Ein gelegentliches Musizieren des Berliner und des Wiener Ärzte-Orchesters ist in Aussicht genommen.

Das Herbsttreffen des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen fand in diesem Jahre vom 15.—17 Okt. in Wiesbaden statt. Im Rahmen der künstlerischen Veranstaltungen brachte ein Festkonzert im Kurhaus Wiesbaden unter Leitung von StaatsKM Karl Elmendorff und unter Mitwirkung der Stuttgarter Sängerin Paula Buchner Werke von Richard und Siegfried Wagner zu Gehör. Die nächste Haupttagung ist für den kommenden Mai in Gera vorgesehen.

Die Dresdener Brucknergesellschaft hielt am 8. Nov. im Saale der Kaufmannschaft ihre diesjährige Hauptversammlung ab. Nach Erledigung der üblichen Berichte, die ein sehr günstiges

Bild von der Entwicklung des Vereines gaben, erfreute Eleonore Schlauf, begleitet von Karl Albert Schmidt durch den wohlgelungenen Vortrag einer Reihe Brucknerſcher Lieder, bei denen ihre wohlklingende und modulationsfähige Stimme eindrucksvoll zur Geltung kam. Hieran ſchloß ſich als Hauptgabe des Abends ein Vortrag von Prof. Dr. Folkert Wilcken: „Von Bach zu Bruckner", eine geiſtesgeſchichtliche Entwicklung. Der Vortragende verſtand es, in einſtündigen geiſtvollen, von hohem Idealismus durchwehten Ausführungen die zahlreiche Zuhörerſchaft bis zum letzten Augenblicke zu feſſeln. Ihm ſowohl, wie auch der Sängerin wurde reichſter Beifall zuteil. Dem offiziellen Teile folgte ein geſelliges Beiſammenſein. M. M.

## HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Städtiſche Hochſchule für Muſik und Theater in Mannheim, geleitet von Direktor Chlodwig Rasberger, wurde in dem abgelaufenen Unterrichtsjahr von insgeſamt 706 Schülern beſucht. Von 14 internen und 29 öffentlichen Veranſtaltungen (darunter das 300. Orgelkonzert von Arno Landmann), die ſich der ſtattlichen Beſucherzahl von 17 184 Perſonen erfreuten, zeigten Schüler und Lehrer Proben fleißiger Arbeit und guten Könnens. Für 60 Studierende wurden in Form von Barmitteln und Freiſtellen Studienbeihilfen in Höhe von 16 601,30 Rm. gewährt. Im November bezog die Hochſchule ihr neues Gebäude, die frühere Börſe, und beſitzt damit eine der größten und ſchönſten muſikaliſchen Erziehungsanſtalten des ganzen Reiches. Stengel.

Die Staatliche Hochſchule für Muſik zu Köln veranſtaltete einen Karl Haſſe-Abend.

Der Staats- und Domchor Berlin konzertierte ſoeben unter ſeinem Leiter Prof. Alfred Sittard in Breslau, Reichenberg und Leobſchütz.

Sudetenlands Rückkehr ins Reich wurde mit einem Abend „Sudetendeutſche Spielmuſik" des Collegium musicum des Staatskonſervatoriums der Muſik Würzburg unter Leitung von Prof. Oskar Kaul gefeiert. Zur Aufführung kamen Werke von J. Caſp. Ferd. Fiſcher, Ignaz Franz Biber, Anton Rößler-Roſetti, Carl von Dittersdorf und Karl Stamitz.

Im deutſchen Volksbildungswerk in der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" (Volksbildungsſtätte Breslau) wurde die Abteilung „Muſik für Jugend und Volk" eröffnet und Heinrich Polloczek zum Leiter dieſer Abteilung beſtellt.

In der Staatlichen Hochſchule für Muſikerziehung und Kirchenmuſik zu Berlin wurde im Auftrag des Reichserziehungsminiſteriums ein Lehrgang für die Leiter und Lehrer der neu zu errichtenden Muſikſchulen für Jugend und Volk, der in Verbindung mit der RJF durchgeführt wird, mit einer Feierſtunde eröffnet. Prof. Fritz Heitmann leitete die Feier mit dem Vortrag der gewaltigen Fantaſie und Fuge g-moll von J. S. Bach ein. Darauf ergriff der Referent für Muſikerziehung im Reichsminiſterium Dr. Miederer das Wort, um die Bedeutung der neuzugründenden Muſikſchulen für Jugend und Volk und die auf ihren Leitern und Lehrern ruhende verantwortungsvolle Arbeit am Volk eingehend darzulegen. Der Direktor der Staatlichen Hochſchule, Prof. Dr. Eugen Bieder, ſprach über die Bedeutung der Muſik im Dienſt der Nation, und Bannführer Stumme als Muſikreferent der RJF über den praktiſchen Aufbau der neuen Einrichtung zur Pflege der Muſik im Volk. Bannführer Stumme dankte zugleich dem Referenten des Miniſteriums wie dem Direktor der Hochſchule für das Zuſtandekommen des Lehrgangs. Muſik beſchloß dann auch wieder die Feier. Studierende der Hochſchule trugen unter Leitung von Studentenführer Gerd Sannemüller Karl Schäfers Kantate „Deutſches Land" vor.

Die Tanzgruppe Günther-München gaſtierte unlängſt in der Kölner Meſſehalle mit Chr. W. Glucks „Don Juan" im Rahmen einer Veranſtaltung der NSG „Kraft durch Freude" mit dem Reichsſender Köln unter GMD Schulz-Dornburg und iſt von den Gauen Hannover und Breslau der NSG „Kraft durch Freude" für zahlreiche Veranſtaltungen gewonnen worden.

Die Staatliche Hochſchule für Muſik zu Weimar verſendet ſoeben einen zuſammenfaſſenden Bericht über ihren Aufbau der letzten fünf Jahre, der ein umfaſſendes Bild von der im Dritten Reich geleiſteten muſikkulturellen Arbeit der Erziehungsſtätte gibt. Unſere Leſer wiſſen ja längſt aus vielfachen Berichten von der Rührigkeit des derzeitigen Direktors der Anſtalt Prof. Dr. Felix Oberborbeck, dem Prof. Robert Reitz als Leiter der Orcheſterſchule, Prof. Karl Hänsgen als Leiter der Hochſchule, Alfred Thiele als Leiter des Seminars für Muſikerzieher, Stadtorganiſt J. G. Köhler als Leiter des kirchenmuſikaliſchen Inſtituts und Prof. Dr. Richard Münnich als Leiter des Inſtituts für Schulmuſik zur Seite ſtehen. Dieſen Hauptabteilungen ſind ferner Lehrgänge für Volks- und Jugendmuſikerzieher (Ltg. Reinhold Heyden), für Muſikzugführer im Reichsarbeitsdienſt (Ltg. Prof. Dr. Felix Oberborbeck), ferner für Chorleiter und Opernchorſänger angeſchloſſen. In der Berichtszeit hatte die Schule den Tod des bis 15. Januar 1935 als Kompoſitionslehrer tätig geweſenen Prof. Richard Wetz zu beklagen. Ein beſonderes Wort des Dankes richtet Prof. Dr. Oberborbeck an den Lehrer der Anſtalt und Hilfsreferenten im Thüringiſchen Volksbildungsminiſterium Leo Bechler, „der der geiſtige Vater mancher Hochſchuleinrich-

tungen ist, die sich heute bereits segensreich ausgewirkt haben".

## KIRCHE UND SCHULE

In seinen Oberlungwitzer Orgelvespern brachte Kantor Paul Türke Werke von J. S. Bach zu Gehör, so u. a. die Katechismusgesänge mit Vorspielen aus dem 3. Teil der Klavierübung, aus den Orgelchorälen manualiter und dem „Orgelbüchlein", ferner Teile aus der „Kunst der Fuge". Als Solistin wirkte neben dem Kirchenchor die Konzertsängerin Lisa Richter-Ruttloff (Alt) mit.

Organist Gerard Bunk von der Reinoldi-Kirche zu Dortmund machte seinen Hörerkreis mit Max Regers Phantasie über den Choral „Freu dich sehr, o meine Seele" und Karl Höllers Partita über den Choral „O, wie selig seid ihr doch" bekannt.

In einer Geistlichen Abendmusik zum Bußtag in der Regler-Kirche zu Erfurt sang Margret Loesch-Kammer (Sopran) Lieder von Hugo Wolf und Max Reger. Organist Artur Kalkoff spielte Paul Krauses „Drei Choralfantasien aus der Choral-Suite für die Helden-Orgel".

Zeitgenössische Komponisten kommen auch in den Orgelabenden von Kantor Georg Winkler in der Andreaskirche zu Leipzig ständig zu Worte; so neuerdings Karl Senn- Innsbruck mit der „Bergkapelle" für Orgel, Rudolf Müller-Eder mit einer Passacaglia und Doppelfuge für Orgel a-moll.

Mit Freude liest man in der Vortragsfolge einer Kirchenmusikalischen Andacht in der St. Bonifatius-Pfarrei zu Mannheim, daß Organist Adolf Berchtold dort u. a. die Missa de Quadragesimo für gem. Chor a cappella von Abt Vogler, dem Lehrer Carl Maria von Webers, zur Aufführung brachte.

Kulturarbeit in der Stille leistet Organist Walther Kunze in Ammendorf, der soeben mit seinem Kirchenchor Werke von Bach und Schütz zur Aufführung brachte.

Seit Österreichs Wiedervereinigung mit dem Reich begegnet man erfreulicher Weise immer häufiger Kompositionen des Salzburger Domkapellmeisters Joseph Meßner im Altreich. So veranstaltete soeben Kantor Karl Kohlmayer in der Moritzkirche zu Zwickau einen erfolgreichen Joseph Meßner-Abend, bei dem des Komponisten „Bruckner-Improvisationen", seine „Messe in B" und seine „Symphonische Festmusik" für Orgel und 10 Bläser zur Aufführung kamen. Der Freiburger Domchor brachte im Festkonzert anläßlich seines 100jährigen Bestehens Joseph Meßners „Messe in G" für Chor und Orchester unter Leitung von Domkapellmeister Stemmer zur glanzvollen Aufführung. GMD Gotthold E. Lessing hat soeben in Baden-Baden sein Werk 45 „Symphonische Festmusik" für großes Orchester aus der Taufe gehoben. In Salzburg selbst sangen die „Regensburger Domspatzen" des Komponisten Choralmotette „Ich will dich lieben meine Stärke" unter ihrem Leiter Domkapellmeister Dr. Theobald Schrems.

Der Organist Ernst Weigel-Jena brachte eine Passacaglia über B-A-C-H von Heinrich Funk-Jena erfolgreich zur Uraufführung.

Einen wertvollen Abend bot Organist Herbert Collum von der Dresdener Kreuzkirche mit den Dresdner Philharmonikern im Vereinshaus Dresdens „Vier große Meister der Musik": Bach — Mozart — J. N. David — Max Reger.

Unter Leitung von KMD Alfred Walther veranstaltete der Johanneskirchenchor Meißen anläßlich der Feier seines 40jährigen Bestehens am 30. Okt. eine Aufführung des Oratoriums „Selig aus Gnade" von Albert Becker. Die Ausführenden waren der Johanniskirchenchor mit seiner Instrumentalabteilung und Mitglieder des Städtischen Orchesters. Die Solopartien wurden von Mitgliedern des Chores, die sologesangliche Ausbildung genossen hatten, zum Vortrag gebracht. Die Ausführung wurde hohen künstlerischen Anforderungen gerecht und hatte sich der vollen Würdigung des zahlreich erschienenen Publikums sowie der Ortspresse zu erfreuen. M. M.

## PERSÖNLICHES

Der Münchener Univ.-Prof. GMD Dr. Alfred Lorenz wurde zum Leiter der Wissenschaftlichen Abteilung für deutsche Musik in der Deutschen Akademie ernannt.

Chordirigent Hans Georg Görner-Berlin wurde zum Musikdirektor ernannt.

Der langjährige 1. Kapellmeister und Dirigent der Sinfoniekonzerte in Neustrelitz Otto Miehler wurde als städtischer Musikdirektor nach Flensburg berufen.

Der sudetendeutsche Pianist und Komponist Max Pfeiffer, der in den letzten Jahren als Kapellmeister am Stadttheater Außig wirkte, wurde als Lehrer an die staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst nach Wien berufen.

Herbert von Karajan, der Aachener Generalmusikdirektor, wurde an die Berliner Staatsoper berufen, und wird seine Tätigkeit zunächst zwischen Berlin und Aachen teilen.

KM Wilhelm Franz Reuß, der Dirigent der Symphoniekonzerte in Königsberg i. Pr., konnte soeben sein 30jähriges Bühnenjubiläum feiern. Er ist der Sohn der bekannten Wagner-Sängerin Luise Reuß-Belce.

Der Potsdamer Komponist und Kirchenmusiker Fritz Werner erhielt den Titel „Kirchenmusikdirektor" in Ansehung seiner Verdienste um die Kirchenmusik.

### *Geburtstage.*

Am 20. Oktober vollendete der bekannte Komponist August Weweler sein 80. Lebensjahr. Sein Schaffen umfaßt eine größere Anzahl von

Werken: Opern, Kammermusikwerke, Chöre, Terzette, Duette. Erfreulicherweise begegnet man seiner Musik in letzter Zeit wieder öfter im Konzertsaal. Auch eine kleine Schrift „Ave musica" entstammt seiner Feder.

Am 2. November beging der frühere langjährige Tenor der Berliner Staatsoper Kammersänger Wilhelm Grüning seinen 80. Geburtstag.

Am 8. November wurde der führende norwegische Komponist und Grieg-Biograph David Monrad Johansen, ein Schüler von Wolfram Humperdinck und Hermann Grabner, 50 Jahre alt. Er ist vor allem als Komponist von Liedern und Chören bekannt geworden.

### *Todesfälle.*

† der verdiente Begründer und Leiter des Pfalzorchesters in Ludwigshafen/Rh., GMD Ernst Boehe (vgl. hierzu S. 1370).

† der Leiter des Altenburger Landestheaters, GMD und Generalintendant Dr. Ernst Nobbe im Alter von 44 Jahren. Aus Wuppertal-Elberfeld gebürtig, hat er nach seiner Kriegsdienstzeit Kapellmeisterposten in Braunschweig, Schwerin und Weimar bekleidet.

† am 16. Oktober im 77. Lebensjahre KMD Arnold Dedekind, eine bekannte Musikerpersönlichkeit Hannovers, wo er seit 1895 als Lehrer, Chorleiter und Sänger wirkte. 27 Jahre lang leitete er den Domchor in der Schloßkirche. Auch als Lieder- und Chorkomponist war der Künstler geschätzt.

† am 20. November, kurz vor der Vollendung seines 53. Lebenjahres, der bekannte Komponist Alexander Burgstaller aus Wien nach längerem Leiden in einem Sanatorium in Berlin. Sein Schaffen umfaßt Werke für Chor und Orchester (Ballettpantomime „Anemonia", „Paradies", „Der Föhn", „Das Gericht"), Klavier- und Violinkonzerte mit Orchester, Kammermusikwerke, Klavierstücke und Lieder mit Orchester- und Klavierbegleitung. Weiteren Kreisen ist er auch durch seine Vorträge im Wiener Schulfunk bekannt geworden.

† in seiner Vaterstadt Köln am 2. November nach kurzer Krankheit der weithin bekannte Organist Karl Sattler. Neben seiner hauptamtlichen Tätigkeit als Organist der Kirche St. Maria im Kapitol, wirkte er seit Jahren als geschätzter Konzertorganist und als Orgel- und Kontrapunktlehrer. Besonders gerühmt wird seine Kunst der Improvisation. Eine weit verbreitete Orgelschule entstammt seiner Feder.

† Intendant Richard Werkhäuser, der Leiter des Koblenzer Stadttheaters, im Alter von 38 Jahren.

† am 17. Oktober in Klein-Machnow, wo er seinen Lebensabend verbrachte, der hochverdiente ehemalige mecklenburgische GMD Prof. Dr. Willibald Kaehler im 73. Lebensjahre. Seit 1887 wirkte er als Theaterkapellmeister: 15 Jahre lang leitete er die Mannheimer Oper, 25 Jahre lang die Oper in Schwerin.

## BÜHNE

Das Stadttheater in Troppau ist nach Rückkehr in den Reichsverband mit stolzen Plänen in die neue Spielzeit geschritten. Als Eröffnungvorstellung wurde Beethovens „Fidelio" gewählt, der Franz Ehrenberger als musikalischer Leiter vorstand.

Das Mecklenburgische Staatstheater brachte kürzlich Robert Alfred Kirchners Tanzpantomime „Der Schelm von Flandern" (Till Ulenspiegel) zu erfolgreicher Uraufführung.

Zur Förderung junger Komponisten nahm General'ntendant Dr. Georg Hartmann soeben des Essener Komponisten Alfred Böckmann Ballett „Der Zauberer" zur Uraufführung in der Duisburger Oper an.

Prof. Dr. Karl Böhm wird nach der erfolgreichen Uraufführung von Rich. Strauß' „Daphne" und der Dresdner Erstaufführung des „Friedenstag", die „Frau ohne Schatten" und „Die ägyptische Helena" in dieser Spielzeit an der Dresdner Staatsoper zur Aufführung bringen.

Das Landestheater Coburg brachte kürzlich Haydns komische Oper „Die Welt auf dem Monde" in der Inszene von Intendant Erwin Dietrich und der musikalischen Leitung von Dr. W. Schönherr zu einer beachtenswerten Erstaufführung.

Glucks „Alceste" kam soeben erstmals an der Berliner Volksoper zur Aufführung unter der Stabführung von Hanns Udo Müller.

Das Regensburger Stadttheater hat soeben in Fortsetzung der vorjährigen Aufführung von Glucks „Iphigenie in Aulis" die „Iphigenie auf Tauris" in einer ausgezeichneten Wiedergabe herausgebracht.

Mascagnis „Cavalleria rusticana" und Leoncavallos „Bajazzo" gingen in einer vortrefflichen Neueinstudierung soeben über die Würzburger Bühne.

Hermnn Simon schrieb die szenische Musik zu Rudolf Alexander Schröders „Osterspiel", dessen Uraufführung für die nächsten Osterfeiertage in Berlin vorgesehen ist.

„Die Spinnstube" von Zoltan Kodaly, deren deutsche Erstaufführung im Vorjahre bei den Festspielen in Braunschweig unter Ewald Lindemann stattfand, kommt demnächst am Stadttheater Wuppertal unter Leitung von Fritz Lehmann heraus.

Am Staatstheater Kassel fand soeben die Erstaufführung der beiden neuen Rich. Strauß-Opern „Daphne" und „Friedenstag" unter der musikalischen Leitung von Prof. Robert Heger statt.

Die Freiheitsoper „Magnus Fahlander" von Fritz von Borries kam zur Feier des 9. November als erſtes zeitgenöſſiſches Werk im neuen Gautheater Saarpfalz-Saarbrücken zur Aufführung. Als weiteres zeitgenöſſiſches Werk wird im Laufe des Winters Caſimir von Paſzthorys Oper „Die drei gerechten Kammacher" zur Aufführung kommen.

Die Hamburger Staatsoper bringt dieſer Tage Norbert Schultzes neues Tanzſpiel „Max und Moritz" zur Uraufführung unter muſikaliſcher Leitung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg und der Inſzenierung von Helga Swedlund. Bühnenbild und Koſtüme fertigte Gerd Richter. Die geſamte Tanz- und Kindertanzgruppe des Hauſes iſt an dem Spiel beteiligt.

Die Stadt Greifswald hat nach mehrjähriger Pauſe wieder eine Oper erhalten und eröffnete die neue Opernſpielzeit mit Wagners „Lohengrin".

Die Stadt Schweinfurt hat einen Theaterneubau beſchloſſen, nachdem das alte Haus den neuzeitlichen Anforderungen in keiner Weiſe mehr genügt.

Einer ſoeben veröffentlichten Statiſtik entnehmen wir, daß Deutſchland heute insgeſamt 343 ſtändige Theater mit feſtem Standort beſitzt.

Die Tanzgruppe der Städtiſchen Bühnen Hannover — Leitung: Alice Zickler — wird auf Einladung der Volksbühne Berlin im Rahmen der „Stunde des Tanzes" ein Tanz-Gaſtſpiel geben.

## KONZERTPODIUM

Die „Wiener Konzerthausgeſellſchaft", die in dieſem Jahr ihr 25jähriges Beſtehen feiert, hatte für ihr erſtes Chorkonzert im November Prof. Günther Ramin als Gaſtdirigent verpflichtet. Ramin brachte mit dem Wiener Chor außer einer Bachkantate, das Dettinger „Te deum" von Händel, das „Stabat mater" von Verdi und den 150. Pſalm von Bruckner zur Aufführung.

Hans Chemin-Petit's Kammerkantaten „Von der Eitelkeit der Welt" und „An die Liebe" erzielten bei einer Aufführung in Leipzig unter Leitung des Komponiſten einen außerordentlichen Erfolg. Die Soliſten waren Philipp Goepelt (Leipzig) und Margarethe von Winterfeldt (Berlin).

Einen erfolgreichen Kompoſitionsabend des 82-jährigen, in Nürnberg lebenden Komponiſten Georg Blum führte das „NS-Lehrerbundorcheſter" (Leitung: Prof. Paul Hüttiſch) in der Nürnberger Meiſterſingerkirche durch. Mitwirkende waren: Magda Haderthauer (Sopran), Laura Gagſtetter (Klavier) und Karl Foeſel (Klavier). Zur (z. T. Ur-) Aufführung gelangten Lieder, Orcheſter- und Klavierwerke.

Zu Ehren des Reichsverweſers des Königreiches Ungarn fand an Bord der „Patria" ein Konzert des „Elly Ney-Trios" ſtatt, dem das Reichsverweſerpaar und der Führer ſowie die übrigen an Bord befindlichen hohen ungariſchen und deutſchen Perſönlichkeiten beiwohnten. Prof. Elly Ney, Prof. Max Strub und Prof. Ludwig Hoelſcher ſpielten mit vollendeter Meiſterſchaft Werke von Beethoven, Schubert und Chopin. Langanhaltender herzlicher Beifall dankte den deutſchen Künſtlern für ihre einzigartigen Darbietungen.

Kurt Barth, Städtiſcher Muſikdirektor der Robert-Schumann-Stadt Zwickau, dirigierte unlängſt einen „Italieniſch-deutſchen Abend" mit Werken alter und neuer italieniſcher und deutſcher Meiſter. Er brachte das reizvolle „Divertimento" von Wolf-Ferrari und das ebenſo köſtliche „Divertimento" von Paul Graener zur Erſtaufführung in Zwickau. Soliſtin dieſes Abends war die aus Rom kommende bekannte Geigerin Lilia d'Albore.

In dem Nachlaß des Münchener Komponiſten Friedrich Sander befinden ſich außer den Streicher- und großen Orcheſterwerken auch Quartette, deren zwei ihrer baldigen Uraufführung entgegengehen bzw. ſie ſoeben erlebten. Das „Quartett der Münchener Staatsoper" nahm das e-moll Quartett an. Prof. Wilh. Stroß brachte ſoeben in ſeiner Quartett-Stunde im Reichsſender München das Quartett „Andante Cantabile" zur Uraufführung.

Herbert von Karajan brachte die Kammerſinfonie A-dur von Joſeph Suder erfolgreich in Aachen zur Aufführung.

Hans Wolfgang Sachſes Streichquartett I wurde vom „Dresdner Streichquartett" in einem Konzert der Kreismuſikerſchaft Plauen i. V. geſpielt. Im Dresdner Tonkünſtlerverein ſang Petronella Boſer ſeine „Vier beſinnlichen Lieder", ſein Geſangsquartettzyklus „Der Jahreskreis" kam im erſten Einführungskonzert für Soliſten und Komponiſten in Leipzig erfolgreich zur Aufführung.

Die „Variationen über ein Choralthema" von Wilhelm Jerger wurden mit großem Erfolg unter Reichwein in Bochum geſpielt. Demnächſt findet eine Aufführung des Werkes unter Herbert von Karajan in Stockholm ſtatt. Im Dezember wird der Komponiſt die Variationen in München dirigieren.

Das Klavierkonzert von Hans Wedig gelangt in dieſem Jahre in Frankfurt a. M., Oldenburg und Saarbrücken, die Muſik für Streichorcheſter in Berlin, Breslau, Hilverſum und Witten zur Aufführung.

Der „Berliner Madrigalchor" hatte in das Programm ſeiner Rheinreiſe den C. F. Meyer-Zyklus „Stunde" von Heinrich Lemacher aufgenommen und erzielte damit einen lebhaften Erfolg.

Liegnitz erlebte einen großen Konzertabend mit einem Gaſtſpiel des Präſidenten der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, der das 129. Meiſterkonzert dirigierte. Webers „Oberon"-Ouvertüre, die „Variationen und Fuge über ein

eigenes Thema“ von Werner Trenkner, das „Konzert für Waldhorn und Orcheſter“ von Hermann Blume und als glanzvoller Abſchluß Beethovens 2. Sinfonie geſtalteten ſich unter ſeinen Händen zu einem ſtarken Erlebnis.

Das Heidelberger Bach-Quartett, das ſich in der kurzen Zeit ſeines Beſtehens und Wirkens beſonders durch die Aufführung der „Kunſt der Fuge“ von Joh. Seb. Bach über die Grenzen ſeiner Vaterſtadt hinaus bereits einen geachteten Namen errungen hat, wird im Laufe dieſes Winters in Saarbrücken, Mannheim, Worms, Mainz, Wiesbaden, Würzburg, Nürnberg, Erfurt uſw. konzertieren.

Prof. Ludwig Hoelſcher ſpielte in den letzten Wochen das von ihm uraufgeführte Cellokonzert von Max Trapp in Berlin (Philharmonie), Solingen, Osnabrück, den Sendern: Breslau, Hamburg, München. Weitere Aufführungen ſind in Neapel, Luxemburg, Breslau, Flensburg, Kaſſel und Bielefeld geplant.

Der bekannte Stimmbildner Prof. Dr. Heinrich König-Würzburg, Leiter der Geſangsklaſſe am Würzburger Staatskonſervatorium, gab nach jahrzehntelanger Lehrtätigkeit ſein erſtes Konzert, einen Liederabend mit Schubert, Schoeck und Zilcher. Er hatte entſchiedenen Erfolg. Dr. Kl.

Der MGV „Amphion“ in Rieſa bereitet eine Aufführung von Heinrich Zöllners „Hunnenſchlacht“ vor.

Dr. Karl Böhm brachte ſoeben im Sinfonie-Konzert der Dresdener Staatskapelle die vierte Sinfonie von Albert Rouſſel zur deutſchen Erſtaufführung und wird das Werk demnächſt auch im Wiener Konzerthaus dirigieren.

Hans Pfitzners neues „Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orcheſters“ Werk 43 tritt in dieſem Winter ſeinen Siegeszug durch die deutſchen Konzertſäle an, wie die vorliegenden Konzertprogramme mit bereits 24 Annahmen beweiſen.

Zwei Uhland-Geſänge Geheimrat Sigmund von Hauseggers kamen ſoeben durch die bekannte Altiſtin Johanna Egli bei Miniſterpräſident Ludwig Siebert zur erfolgreichen Uraufführung.

Das Stroß-Quartett ſpielte auf ſeiner erſten diesjährigen Konzertreiſe in den Städten Berlin, Hannover, Frankfurt, Dresden, Würzburg, Bamberg, Nürnberg, München Regers monumentales d-moll Quartett, mit welchem die Künſtler einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterließen.

Hermann Reutters neues Klavierkonzert wurde in Frankfurt a. M. mit Walther Gieſeking als Soliſten in den Muſeumskonzerten unter Franz Konwitſchny uraufgeführt.

Franz Schmidt war anläßlich einer Aufführung ſeiner 2. Sinfonie in Wien unter Oswald Kabaſta Mittelpunkt nicht endenwollenden Beifalls. In der gleichen Woche brachte Furtwängler Schmidts Zwiſchenſpiel und Carnevalmuſik aus „Notre Dame“ mit den Philharmonikern zur Aufführung. Kabaſta hat die 2. Sinfonie auch auf ſeine Münchner Programme geſetzt. Die 4. Sinfonie wird demnächſt in Graz geſpielt werden. Das abendfüllende Oratorium „Das Buch mit ſieben Siegeln“ wird in dieſem Jahr in Wien wiederholt. Die erſte Aufführung im Altreich findet in Berlin in der Singakademie unter Georg Schumann zu Beginn des nächſten Jahres ſtatt.

Das Häusler-Quartett (Erwin Häusler, Alfred Oligmüller, Fritz Geiſtfeld, Karl Fränkle), Bochum, hatte in einem ſtädtiſchen Kammerkonzert mit der Uraufführung des Streichquartetts F-dur von Hermann Henrich ſchönen Erfolg.

Im 3. Städtiſchen Konzert der Stadt Stettin unter Leitung von MD Guſtav Mannebeck fand die Uraufführung des ſinfoniſchen Heldengedichts „Alcazar“ für großes Orcheſter von Florizel von Reuter ſtatt. Die Kompoſition behandelt den Heldenkampf der Nationalſpanier in Toledo.

Anläßlich der Reichsmuſiktage 1939 wird Udo Dammert das Klavierkonzert von Werner Egk zur Uraufführung bringen.

Hermann Buchals „Wanderer“ für Bariton-Solo, Chor, Orcheſter und Sprecher wurde unter der Leitung von Prof. Max Ludwig im Gewandhaus zu Leipzig erfolgreich aufgeführt.

Zur Pflege des Konzertweſens hat die Stadtverwaltung Dommitzſch/Elbe die allmonatliche Durchführung von Rathauskonzerten beſchloſſen. In dem ſoeben ſtattgehabten erſten Rathauskonzert ſpielte das Stadtorcheſter unter MD R. Schumann Werke von Lortzing, Puccini, Verdi, Strauß und Suppé.

Die Münchner Sopraniſtin Martha Martenſen ſang mit großem Erfolg die Solopartie in Beethovens „Missa Solemnis“ anläßlich des Jubiläumskonzerts des Lehrer-Geſangvereins (Staatstheater-Orcheſter) unter Prof. Richard Trunk. Die Künſtlerin wurde ferner für die Solopartie in der IX. Symphonie unter GMD Hermann Abendroth in Augsburg und unter GMD Schulz-Dornburg in Köln verpflichtet.

Der große Erfolg der letztjährigen Internationalen Konzerte unter Leitung von MD Auguſt Vogt in Wiesbaden veranlaßt die Kurverwaltung auch im kommenden Jahre während der Sommermonate 5 internationale Konzerte durchzuführen, die jeweils einen Querſchnitt durch das Kulturſchaffen der einzelnen Länder bieten. Sie ſtehen unter dem Motto „Muſik der Völker“ und werden erſte Soliſten zur Mitwirkung heranziehen.

Paul Höffers „Altdeutſche Suite“ kommt in Koblenz und in Hof zur Aufführung.

Die Bläſer-Kammermuſik-Vereinigung des Deutſchen Opernhauſes brachte das Quintett, Werk 14, von Joachim Kötſchau zur Berliner Erſtaufführung.




## Anna Charlotte Wutzky

# Cherubin

Novellen um Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Johann Strauß, Paganini, Nicolai, Lortzing, Brahms

8⁰, 301 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 1 der „Musikalischen Romane und Novellen")

# Der Freischütz-Roman

Roman der deutschen Oper

8⁰, 365 S. Ballonleinen Mk. 4.80

Band 2 der „Musikalischen Romane und Novellen")

# Pepita
## Die spanische Tänzerin

Roman aus dem alten Berlin in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts

Mit Buchschmuck von Hans Wildermann

8⁰, 339 S. Ballonleinen Mk. 4.80

(Band 3 der „Musikalischen Romane und Novellen")

# Der Wanderer

**Ein Schubert-Roman**

Mit Buchschmuck von Hans Wildermann

8⁰, 430 Seiten, Ballonleinen Mk. 4.80

(der soeben erschienene 4. Band der „Musikalischen Romane und Novellen")

„Man begrüßt mit aufrichtiger Freude die Erzählungen Anna Charlotte Wutzkys, die mit großer poetischer Kraft und in bemerkenswert fein geschliffener, geradezu musikalisch getönter Sprache, wirklich etwas Wertvolles geschaffen hat". *Herbert H. E. Müller, im „Völk. Beob."*

**Gustav Bosse Verlag, Regensburg**

---

## Für den weihnachtlichen Gabentisch

**FRANZ RÜHLMANN**
**Richard Wagners theatralische Sendung**
Ein Beitrag zur Geschichte und zur Systematik der Opernregie. 232 Seiten mit 28 Abbildungen.
brosch. 4.75 RM . . . . . . . . . geb. 6.50 RM

**ADOLF SANDBERGER**
**Neues Beethoven-Jahrbuch**
5., 6., 7. und 8. Jahrgang je . . . . . 6.50 RM
Jahrgang 1–4 noch vorrätig je . . . . 4.— RM

**ALFRED HEUSS**
**Beethoven**
Eine Charakteristik . . . . . . . . . —.90 RM

**L. VAN BEETHOVEN**
**Sonaten für Klavier und Violine**
neu herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Rudolf M. Breithaupt und Bram Eldering . . . . . . . . 6.— RM

**FRANZ SCHUBERT**
**Lieder**
neu herausgegeben und mit Vortragsbezeichnungen versehen v. Lula Mysz-Gmeiner. Bd. I 4.— RM

**HERMANN SIMON**
**Unter Kindern zu singen**
Eine kleine Kantate in Liedern und Sprüchen für Singstimme und Klavier, Bildschmuck von Ruth Schaumann . . . . . . . . . . . 2.— RM

**GEORG STOLZENBERG**
**Weihnachten**
in alten Liedern und Legenden für mittlere Singstimme und Klavier . . . . . . . . 1.20 RM

**CARL M. v. WEBER**
**Der Freischütz**
Klavierauszug mit Text, neu herausgegeben (mit Instr.-Angaben) von Fr. Rühlmann 2.— RM

**HANS J. MOSER**
**Corydon**
Geschichte des mehrst. Liedes und des Quodlibets im Barock. Bd. I: Text. Bd. II: Werksammlung. I./II. br. 12.—, geb. 15.— RM. II. br. 8.—, geb. 9.50 RM.

*Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.*

*Ansichtssendungen stehen bereitwilligst zur Verfügung!*

**Henry Litolff's Verlag / Braunschweig**

Prof. Wilhelm Stroß spielte in Kassel das Beethoven-Konzert erfolgreich und wurde auch in Augsburg mit dem Brahms-Konzert stark gefeiert.

Das „Symphonische Konzert" von Helmut Degen gelangte unter Leitung von GMD Volkmann in Duisburg zur Aufführung.

Das Klavier-Konzert Werk 11 von Buchal erklang unter Leitung von MD Anders im August in Bad Reinerz.

Hermann Erdlens „Finnische Suite" kam in Nürnberg durch das Franken-Orchester, in Gelsenkirchen unter GMD Folkerts, in Norderney unter GMD Dr. Stoever, in Neiße, Ludwigshafen und Hof zur Aufführung und erklang auch über die Reichssender Berlin, Hamburg, Stuttgart, Königsberg.

Clara Spitta und Erwin Kerschbaumer gaben in Salzuflen einen Klavier-Violinabend und spielten mit großem Erfolg: Mozarts „Adelaide"-Konzert, Chaussons Poèm, Webers Klaviersonate in As-dur und Regers Suite im alten Stil.

Die „Kleist-Ouvertüre" von Richard Wetz kam gelegentlich der Deutschen Romantiker-Tage in Coburg zur Aufführung, sein „Violin-Konzert in h-moll" erklingt im Januar 1939 in Greiz. Das Städtische Streich-Quartett in Liegnitz wird im Rahmen seiner Kammermusik-Abende das Streichquartett von Richard Wetz zur Aufführung bringen. Werner Trenkner hat die fünf Orchester-Lieder von Richard Wetz in das Programm eines Symphoniekonzertes in Oberhausen/Rheinland aufgenommen.

Der Musikalische Verein in Gera veranstaltet auch in diesem Winter wieder 6 Anrechtskonzerte. Im 1. Konzert erklangen u. a. das Violinkonzert von Brahms, von Alma Moodie gespielt und die 7. Symphonie von Beethoven durch die Reußische Kapelle unter Prof. Heinrich Laber. Solisten sind ferner: Gertrude Pitzinger mit Prof. Volkmann, Enrico Mainardi, Marta Schilling, Willy Lorscheider, Philipp Göpelt und das Pozniak-Trio. Aufgeführt wird u. a. Bruckner: 6. Symphonie, Brahms: Vierte Symphonie und Parzengesang, Haydn: „Jahreszeiten" und als Erstaufführung: die „Leonardo-Suite" von Ernst Geutebrück. Für ein Anrechtskonzert wurde Prof. Dr. Peter Raabe gewonnen, die übrigen Orchesterkonzerte leitet Prof. Heinrich Laber.

In einem Sinfonie-Konzert der Stadt Düsseldorf gelangt dieser Tage unter der Gastleitung von GMD Rudolf Schulz-Dornburg die Originalfassung der „Penthesilea" von Hugo Wolf zur Erstaufführung.

Prof. Ludwig Hoelscher spielte erneut für den Theaterneubaufonds seiner Vaterstadt Solingen. Mit den Cello-Konzerten von Dvořák, Trapp und Haydn erzielte er einen großen künstlerischen Erfolg und konnte dem Fonds einen Reingewinn von rund Rm. 5000.— zur Verfügung stellen. Als Anerkennung der Stadt wurde ihm eine preisgekrönte Arbeit, ein handgemeisterter Brieföffner, verliehen.

Das zweite Musikvereinskonzert in Münster i. W. brachte erfreulicher Weise mehrere Werke unserer lebenden Schaffenden. So hob der Leiter des Abends GMD Hans Rosbaud die Variationen für Orchester über das Menuett von W. A. Mozarts Streichquartett in d-moll von Richard Greß aus der Taufe und machte die Münsterischen Musikfreunde erstmals mit Paul Graeners „Turmwächterlied" und den sinfonischen Variationen über den Solmisationshymnus des Paulus Diaconus für großes Orchester, Orgel und Knabenchor des blinden Komponisten Alexander Friedrich von Hessen bekannt.

Zur Feier seines 75jährigen Bestehens veranstaltete der Altenburger Männergesangverein ein Jubiläumskonzert, das neben klassischer Musik Chöre von Robert Volkmann, Friedrich Hegar, Hugo Kaun, Hans Pfitzner und Emil Rödger vermittelte.

Im Rahmen der Badischen Gaukulturwoche (22.—27. November) kamen Franz Philipps volksdeutsche Kantate „Volk ohne Grenzen" nach Worten von Gerhard Schumann und die für die Gaukulturwoche geschriebene Kantate „Deutsche Erde" von Eberhard Ludwig Wittmer in Karlsruhe zur Ur-Aufführung.

Die bekannte Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze hat soeben ein neues Werk Hermann Buchals, eine „Toccata", in einem Konzert im Peter Cornelius-Konservatorium zu Mainz aus der Taufe gehoben und setzte ihre reife Kunst auch für das Schaffen von Ludwig Roselius (Sonate h-moll, Werk 12), Hans Kummer („Norddeutsche Stimmungen", Werk 13) und Hans Fleischer („Fünf Tanzformen", Werk 10) ein.

MD Werner Richter-Reichhelm stellt je ein zeitgenössisches Werk an die Spitze seiner städtischen Symphoniekonzerte: im ersten Konzert machte er Krefeld mit der Toccata für großes Orchester, Werk 27, von Hugo Rasch, im zweiten mit dem „Turmwächterlied", Orchestervariationen über ein Gedicht von Goethe, Werk 107, von Paul Graener bekannt.

Nachdem sich die beiden großen musikalischen Vereine Gothas, Musikverein und Liedertafel, nach 70- bzw. 100jähr. selbständiger Arbeit zur „Konzertgemeinschaft der Stadt Gotha, e. V." zusammengeschlossen haben, ist die Möglichkeit zur Arbeit auf erweiterter Grundlage gegeben. Das Programm für den kommenden Winter sieht sieben Hauptkonzerte (2 Sinfonie-, 2 Chorkonzerte und 3 Solistenabende) vor. Als Solisten konnten u. a. gewonnen werden: Prof. Max Strub, Gertrude Pitzinger, Poldi Mildner, Paul Gümmer, Richard Laugs; daneben auch eine Reihe von jungen Kräften. Die Chorkonzerte brin-

gen „Die Jahreszeiten“, ferner neben Bruchs „Fritjof“ das „Schicksalslied“ und „Nänie“ von Brahms. Ein Sonderabonnement bringt drei Kammermusikabende mit dem Bruinier-Quartett, dem Dresdener Streichquartett und einem weltlichen Kantatenabend des Kammerchores (Solistin: Henny Wolff). Sonderveranstaltungen des Kammer- und des Männerchores vervollständigen das Programm. Die musikalische Leitung liegt in der Hand Walter Niemanns.

Im Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, Ortsgruppe Freiburg i. Br., war das erste Konzert der Reihe dem Schaffen des Freiburger Komponisten Prof. Heinrich Zöllner gewidmet, von dem ein Streichquartett in d-moll, Werk 150, zur ersten öffentlichen Aufführung kam. Auch eine Anzahl seiner Lieder erklang durch den Baritonisten der Freiburger Oper Permann.

Am diesjährigen ersten Kammermusik-Abend im Kleinen Theater zu Baden-Baden hörte man Paul Juons „Trio-Miniaturen“, dargeboten durch das Pozniak-Trio.

Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde“ kommt nunmehr euch in Aachen, Greiz und Dudweiler, sein „Lichtwanderer“ in Rheydt, Recklinghausen, Regensburg und Duisburg zur Aufführung.

Das Dahlke-Trio spielte in Krefeld C. H. Grovermanns Trio für Klavier, Violoncello und Klarinette erstmals.

Als Festfeier zum Totensonntag im Foyer des Reußischen Theaters hatte das Reußische Quartett unter Führung des ersten Konzertmeisters Walter Schuster folgendes Programm zusammengestellt: Quartette von Spohr und Mozart, Vier ernste Gesänge von Brahms (Solistin Anne-Gertrude Höch).

Der Gleiwitzer Musikverein machte in einem kürzlichen Chorkonzert mit einer Reihe von Werken des schlesischen Komponisten Gerhard Strecke bekannt.

Dem Gedenken für die Gefallenen der Bewegung galt das dritte Gürzenich-Konzert in Köln unter GMD Eugen Papst mit Meisterwerken von Reger, Strauß und Pfitzner.

Hugo Hartung brachte soeben mit seiner Vereinigten Musikalischen und Sing-Akademie Königsberg Joseph Haydns „Schöpfung“ zur Aufführung.

Das 3. Konzert der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin machte mit neuer Orchestermusik der Studierenden aus den Meisterklassen Max Trapp, Paul Graener und Gerhard von Keußler Paul Weihrauch, Günther Bialas, Johannes Rietz und Willi Hensel bekannt.

Im ersten Zyklus-Konzert Baden-Badens kam unter der Leitung von GMD G. E. Lessing die „Sinfonische Festmusik“ von Josef Meßner zur Uraufführung. Anläßlich der bevorstehenden Gaukulturwoche spielt das Sinfonie- und Kurorchester Baden-Baden unter Leitung von GMD G. E. Lessing die Erstaufführungen von 4 Werken badischer Komponisten: Karl Ueter: Sinfonie, Max Steidel: Rhapsodie für Solovioline und Orchester (Solist: Konzertmeister E. J. Kiskemper), Philipp Mohler: Klavierkonzert (Solist: Prof. W. Rehberg) und Gustav Schwickert: Sinfonietta.

Casimir von Paszthorys Orchesterlieder-Zyklus „Das Jahr“ wird nach seiner Münchener Ur-Aufführung nun auch in Frankfurt, Stuttgart, Köln, Breslau, Saarbrücken und am Kurzwellensender erklingen.

In der „Alemannischen Woche“ in Freiburg i. Br. kam u. a. das Adagio des 2. Streichquartetts von Heinrich Zöllner zur Uraufführung durch das Oberbadische Streichquartett von Konzertmeister Nauber.

Im Ludwigsburger Schloß erklang soeben durch Mitglieder des Württembergischen Staatsorchesters Joseph Haydns Divertimento für 6 Blasinstrumente in C-dur aus den von Geheimrat Dr. Adolf Sandberger neuaufgefundenen Haydn-Schätzen.

Die „Passacaglia und Fuge“ Werk 10 von Hans F. Schaub, die im verflossenen Konzertwinter 16 Aufführungen zu verzeichnen hatte, kommt in dieser Spielzeit zur Erstaufführung in Hamburg (Jochum), Halle (Hüneke), Freiburg (Vondenhoff), Breslau (Wüst) und Waldenburg (Kaden).

Kurt von Wolfurts Werk 27 „Musik für Streichorchester und Pauke“ kam in der neuen Fassung unter Leitung des Komponisten in einem Konzert der Preußischen Akademie der Künste in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester zur Aufführung.

Gerh. F. Wehles 3/4stündige sinfonische Kantate „Die ewigen Mütter“ für gemischten Chor a cappella, Baritonsolo und Klavier Werk 59 wurde vom Zwickauer Kammerchor unter Leitung von Kantor Paul Kröhne und Mitwirkung von Johannes Oettel-Leipzig (Bariton), sowie Heinrich Kurek-Zwickau (Klavier) zu erfolgreicher Uraufführung gebracht, sodaß sich der Komponist für die glänzende Wiedergabe persönlich bedanken konnte. Der nur zeitgenössischer Produktion (von Distler, Otto Jochum, Mattiesen) gewidmete Abend hob noch „Fünf Mädchenlieder“ für Frauenchor a cappella Werk 27 von Paul Barth aus der Taufe. Man rief den anwesenden Komponisten.

Bruno Stürmers abendfüllende Weihnachtskantate „Vom Tode zum Leben“ kam am ersten Advents-Sonntage in Oberhausen/Rhld. durch den Chor der Herz-Jesu-Kirche (Leitung: Hermann Schommer) zur Aufführung. Sein Chorzyklus „Neues Volk“ ist für eine größere Veranstaltung der NSDAP in Seesen vorgesehen.

Heinrich Spittas neue Kantate „Der Weg ins Reich" erfuhr ihre Hannoverſche Erſtaufführung durch Chor und Orcheſter der Hochſchule für Lehrerinnenbildung (Leitung: Dozent R. Junker) und durch die gleichen Ausführenden eine Wiederholung aus Anlaß des Studententages in Hannover. Aus vielen anderen Aufführungen ſeien noch genannt die zur 75 Jahr-Feier des Oberlyzeums Braunſchweig und eine unter perſönlicher Leitung des Komponiſten mit der neugeſchaffenen großen Orcheſterbeſetzung im Reichsmuſiklager der Reichsſtudentenführung zu Schloß Kleßheim bei Salzburg.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Max Högel hat eine „Meſſe in B" für ſechsſtimmigen a cappella-Chor und fünf Soloſtimmen vollendet.

Prof. Walter Niemann vollendete eine vierſätzige „Arkadiſche Muſik" für Piano solo mit Kammerorcheſter op. 150.

Ernſt Schliepe ſchrieb im Auftrage des Reichsluftfahrtminiſteriums eine „Tanzſuite über ein altes Thema" für die Muſik der Luftwaffe.

Hermann Simon hat die Partitur ſeiner „Sinfoniſchen Geſänge auf Nietzſche-Dichtungen" für eine Baritonſtimme mit Orcheſter beendet.

## VERSCHIEDENES

Beim Empfang der Kulturſchaffenden anläßlich ſeines 41. Geburtstages teilte Reichsminiſter Dr. Goebbels mit, daß er die Künſtler-Spende um weitere 1 250 000 Rm. erhöht habe. Bis zur endgültigen Regelung der Altersverſorgung der Kunſtſchaffenden werde ſomit allen geholfen werden können, die durch Alter oder Krankheit nicht mehr in der Lage ſind, ihren Beruf auszuüben.

Die Stadt Bayreuth konnte durch Kauf einer geſchloſſenen Sammlung von Wagner-Dokumenten die Bayreuther Richard Wagner-Gedenkſtätte um wertvolle Stücke bereichern.

Der bekannte Wagner-Forſcher Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther ſprach in den Ortsgruppen Magdeburg, Koblenz und Wiesbaden des Richard Wagner-Verbandes deutſcher Frauen und im Bayreuther Bund, Ortsgruppe Hamburg, über „Hans von Wolzogen nach perſönlichen Bayreuther Erinnerungen von 60 Jahren".

Die Ortsvereinigung Berlin der Goethe-Geſellſchaft eröffnete ihre dieswinterlichen Veranſtaltungen mit einem Vortrag Prof. Dr. Hermann Zilchers über „Goethe und die Muſik".

Die thüringiſche Landeskirche hat den Berliner Bildhauer Paul Bier mit der Schaffung eines Bach-Denkmals für den Vorraum der Eiſenacher St. Georgen-Kirche, in der Bach getauft wurde, betraut.

In der Muſikbibliothek zu Edinburgh wurde eine unbekannte Haydn-Sinfonie entdeckt. Sie gehört mit zwei anderen bekannten Sinfonien zum op. 10 von 1770.

Das Wiener Volkstheater, das ſoeben ſeine Spielzeit mit Beethovens „Fidelio" eröffnet hat, zeigt eine wertvolle Schau „Erinnerungsſtücke an Beethoven" aus dem Beſitz der Stadt Wien.

## MUSIK IM RUNDFUNK

Prof. Walter Niemann ſpielte im letzten Vierteljahr mit großem Erfolg in den Sendern Hamburg, Leipzig, München, Berlin (Deutſchlandſender), Stuttgart, Breslau aus eigenen Klavierwerken. Zur Aufführung gelangten außer den neueſten Werken op. 144—148 die „Alten Holländer", die Fehrs-Variationen, die Spitzwegſuite, die Gartenmuſik, ſowie — als Uraufführung am Leipziger Sender — die Sonatine „Waldmuſik" und die fünf „Seeſtücke".

Die „Kleine Tanzmuſik" für Streichquartett von Victor Junk kam im Reichsſender Wien durch das Mildner-Quartett zur erfolgreichen Uraufführung. Eine Wiederholung des ſuitenartigen Stücks in der Faſſung für Streichorcheſter iſt für Anfang Dezember in Ausſicht genommen.

Der Münchener Pianiſt Udo Dammert wurde im Rahmen des internationalen Konzertaustauſches an die Sender Rom, Zagreb, Budapeſt, Warſchau (Erſtaufführung des Tſchaikowsky-Konzertes) und Luxemburg („Jugend von Deutſchland und Frankreich": Ceſar Bresgen „Mayen-Konzert" und Jean Françaix „Concertino") verpflichtet.

Kurt Schuberts „Divertimento für Klavier, Klarinette und Cello", das vom Dahlke-Trio, dem es gewidmet iſt, bereits in mehreren Städten und ſoeben auch im Berliner Sender geſpielt wurde, wird nun auch im Reichsſender München in der Stunde der Muſik zur Aufführung gelangen.

Der Reichsſender Stuttgart brachte kürzlich in einem Nachtkonzert die Uraufführung von Hans Wolfgang Sachſes „Paſſacaglia und Scherzo" für großes Orcheſter, Werk 22.

Am Saarbrücker Sender kam ſoeben ein neues Werk von Karl Meiſter, die „Zweite Symphonie in d-moll", unter Albert Jung zur Uraufführung. Seine Erſte Symphonie erklang mehrfach in Konzerten des Pfalzorcheſters, ſowie in Sende-Aufführungen.

Der Deutſchlandſender bringt in ſeinem erſten Dezember-Programm Max Doniſchs Oper „Soleidas bunter Vogel" unter Leitung von Heinrich Steiner zur Aufführung.

Martin H. Steinkrüger ſpielt demnächſt am Deutſchlandſender zeitgenöſſiſche Klaviermuſik von Mark Lothar („Der Hirt und die Prinzeſſin", „Der Zauberer", „Elfenſpiegel"), Otto Siegl („Geneſung", „Übermut"), Eugen Bodart („Flämiſche Idyllen") und Philipp Jarnach („Zwei Humoresken").

GMD Karl Friderich machte in einem Konzert des deutschen Kurzwellensenders mit Richard Wintzers „Meerfahrt" und Erich Anders' „Heimlichen Liedern" nach Gedichten von Richard Euringer bekannt.

Der Deutschlandsender überträgt aus Rom das Geburtstagskonzert des großen Orchesters des Eiar-Rom unter Leitung von Fernando Previtali für Pietro Mascagni, der am 7. Dezember 75 Jahre alt wird.

Als Hauptveranstaltung seines diesjährigen Winterprogramms bringt der Reichssender Leipzig einen großen Verdi-Zyklus, der die Opern des italienischen Meisters „Die Lombarden auf dem ersten Kreuzzug", „Rigoletto", „Don Carlos", „Simone Boccanegra" und „Falstaff" unter Leitung von GMD Hans Weisbach vermitteln wird. Den Abschluß des Zyklus bildet sein „Requiem".

Am Deutschlandsender hörte man ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Carl Böhm mit C. M. von Webers „Freischütz"-Ouverture, Max Trapps Cellokonzert Werk 34 und W. A. Mozarts Sinfonie D-dur.

Der Deutschlandsender überträgt aus Wien ein Mozart-Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung von Oswald Kabasta.

Ernst Schliepes „Ballettszene in vier Tänzen" für großes Orchester wurde soeben am Reichssender München durch Erich Seidler aus der Taufe gehoben.

Der Reichssender Köln gedenkt des 110. Todestages Franz Schuberts mit einer Sendung in seiner Reihe „Der schöpferische Mensch", die außer dem Lebensbild des Liedmeisters schönste Proben seiner Lied- und Kammermusik vermittelt.

In einer Stunde „Neues Schaffen" des „Reichssenders Stuttgart hörte man Alex Grimpes „Trio für Flöte, Geige und Klavier", Johanna Senfters Chor mit Streichquartett „Maria vor dem Kreuze" und Ottorino Respighis „Il Tramonto" für einen Mezzosopran und Streichquartett durch Emma Mayer (Sopran), Georg Völker (Flöte), Eduard Minholz (Violine), Helmut Schöll (Klavier), das Minholz-Quartett und den Rundfunkchor (Leitung Willy Steffen).

Sechs deutsche Lieder von Louis Spohr sang Margarete Kettlitz am Deutschlandsender mit Klavierbegleitung von Gerhard Puchelt.

Der Reichssender Köln beteiligte sich an den Feiern zum Totensonntag mit einer Aufführung des „Deutschen Requiem" von Johannes Brahms. Ausführende: Elisabeth Schmidt (Sopran), Eugen Klein (Bariton), Rundfunkchor und großes Rundfunkorchester unter Leitung von MD Wilhelm Adams.

Karl List brachte unlängst am Deutschlandsender Max Trapps „Konzert für Orchester", Rudi Stephans „Musik für Orchester", Wolff-Ferraris „Divertimento" und Heinrich Spittas „Streichermusik 1937" zur Aufführung.

Hans Hermanns spielt dieser Tage am Deutschlandsender sein Klavierwerk „Variationen über einen Schubertschen Ländler".

Am Deutschlandsender hörte man ein Franz Schubert-Konzert durch das große Orchester des Deutschlandsenders unter Leitung von Karl List und Mitwirkung der Solisten Emmi Leisner (Alt) und Willi Stech (Klavier).

Einen Abend griechischer zeitgenössischer Musik veranstaltete Karl List in Berlin mit dem Orchester des Deutschlandsenders. Zur Aufführung kamen die Rhapsodie für Orchester und eine Arie aus der Oper „Der Baumeister" von Manolis Kalomiris, eine Griechische Suite und Rhapsodie von Andreas Nezeritis, eine Tanzsuite von Nico Skalbotas und eine Arie aus der Oper „Flora mirabilis" von Samara. Solistin: Anna Tassopulos vom Deutschen Opernhaus in Berlin.

Das Klavierkonzert f-moll von Hans Hermanns wurde vom Reichssender Hamburg als Ursendung gebracht. Solistin war Friedel Hermanns.

Kurt von Wolfurts Werk 28 „Serenade für Orchester" kommt demnächst im Rundfunk Helsingfors durch Dr. Haapanen zur Aufführung.

Der Chor des Wiener Volksbildungsvereins sang am Reichssender Wien Heinrich Spittas Kantate „Von der Arbeit".

Die „Musik der Bewegungen" von Paul Höffer erfuhr im Reichssender Königsberg eine zweimalige Aufführung. Zu den vielfachen Berliner Aufführungen von Höffers Serenade „Innsbruck, ich muß dich lassen" trat jetzt auch eine Wiedergabe durch den Deutschlandsender.

Paul Graeners „Vier Goethe-Lieder" kamen im Deutschlandsender zu zweimaliger Aufführung; das erste Mal mit dem Reichssender Stuttgart zusammen in der Ausgabe für Orchesterbegleitung unter Leitung des Komponisten und mit der Sopranistin Trude Eipperle, das zweite Mal mit Klavierbegleitung (W. Scholz) durch die Sängerin Marianne Ammerpohl. „Drei Klavierstücke" des Komponisten brachten die Reichssender Königsberg und Hamburg zur Aufführung.

Im Reichssender Berlin erklang das Werk 32 von Hans Weiß „Ein kurioser Kaffeeklatsch" für Klavier, Violine, Flöte und Viola, gespielt von der Kammermusikvereinigung des Deutschen Opernhauses Berlin. Zum Tage der Deutschen Hausmusik wurde das gleiche Werk in der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin aufgeführt.

Casimir von Pászthorys Orchesterlieder-Zyklus „Das Jahr" wurde nach seiner Münchener Uraufführung auch vom Deutschlandsender übertragen und in Hamburg auf Wachs aufgenommen,

um auch dort in Kürze zur Aufführung zu kommen. Seine symphonische Dichtung „Thijl Uilenspiegel" geht soeben über die Sender Königsberg, Wien und Budapest.

Der Reichssender München übertrug soeben Peter Cornelius' Liederzyklus nach Petrarca für Mezzosopran und Orchester „Vergine" in der Instrumentierung von Joseph Meßner.

Rundfunk-Sendungen von Werken des Salzburger Domkapellmeisters Joseph Meßner übernahmen: Reichssender Wien („Scherzo fugato" für großes Orchester und „Messe in G" für Chor und Orchester), Reichssender München und Rundfunk Oslo „Petraca-Gesänge" (durch Irma Drummer und Fanny Elsta), Deutschlandsender, Sender Basel und Kopenhagen („Drei Gesänge für Bariton und Orchester", Werk 43).

Das Fagottkonzert B-dur von W. A. Mozart, von Max Seiffert in der Sammlung „Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert" herausgegeben, gelangte in letzter Zeit im Reichssender Breslau, im Radio Lyon und in einem Kopenhagener Konzert zur Aufführung.

Der Reichssender Köln versendet soeben seinen Winterplan 1938/39, der über die zahlreichen in Vorbereitung befindlichen Sendegruppen interessanten Aufschluß gibt. Die erste Oper der Spielzeit ist Mozarts „Idomeneo", ihr reiht sich u. a. Glucks „Pilger aus Mekka", Wagners „Tristan und Isolde", Bizets „Carmen" an; aus dem zeitgenössischen Schaffen wird Mark Lothars „Schneider Wibbel", Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" und Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" in Aussicht gestellt. Auch alle übrigen Gebiete der ernsten sowie der heiteren musikalischen Muse werden mit zahlreichen Aufführungen vertreten sein. Unter der Fülle dieser musikalischen Darbietungen verdient besondere Aufmerksamkeit ein 10 Sendungen umfassender Zyklus über die Entwicklung des deutschen Singspiels vom ältesten erhaltenen Altdeutschen („Seelewig" von Johann Staden) über Georg Friedrich Händel („Mucio Scaevolo") bis zu Lortzing und Schubert. Als Fortsetzung der Sendereihe „Wir schlagen eine Brücke" des letzten Winters werden 7 Abende unter Leitung von GMD Rudolf Schulz-Dornburg unter dem Motto „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie" stehen. Eine weitere Sendereihe zeigt die Entwicklung der Klaviermusik von J. S. Bach bis zur Moderne. Auch der zeitgenössischen Kammermusik wird eine besondere Reihe vorbehalten.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Der Berliner Philharmonische Chor erhielt eine Einladung vom Pasdeloup-Orchester in Paris, dort im Dezember unter Leitung von G. Ramin das Weihnachtsoratorium von Bach zu singen.

Heinrich Lemachers Volkslieder-Suite op. 17 ist vom „Kölner Trio für alte Musik" (Pillney, Schwamberger, Fritsch) in das Programm seiner Amerika-Konzertreise aufgenommen worden.

Prof. Günther Ramin wurde von der „British Broadcasting Corporation" eingeladen, einen Bach-Orgelabend in London zu geben. Im November spielte Prof. Ramin ferner auf einer Konzertreise in der Schweiz Werke von J. S. Bach in Abendmusiken in Basel und Luzern.

In den Augusteokonzerten in Rom werden in diesem Winter alle Beethovensymphonien in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Zur Leitung derselben werden ausgezeichnete Beethoveninterpreten eingeladen und zwar dirigiert der Altmeister Mascagni die V., Antonio Guarnieri die I., Marinuzzi die II., Karl Schuricht die IV., Previtali die VI., Defauve die VIII., Vittorio Gui die VII. und Maestro Molinari die III. und IX. Symphonie.

GMD Karl Friderich-Berlin brachte soeben mit dem Rotterdamer Sinfonieorchester die Urfassung der 4. Sinfonie von Bruckner mit außerordentlichem Erfolg bei Publikum und Presse zur holländischen Erstaufführung.

John Julia Schefflers Chor „Kamerad Deutscher" kam kürzlich durch den Südwestafrikanischen Sängerbund, die deutsche Liedertafel Windhuk in Südwestafrika und beim 7. Bundessängerfest des „Bundes deutscher Gesangvereine in Chile" in Valdivia zur Aufführung.

Das „Kölner Kammertrio für alte Musik" (Pillney, Fritzsche, Schwamberger), welches zurzeit die Vereinigten Staaten Amerikas bereist, wurde für eine Konzertreise in die Türkei verpflichtet. Die bisherigen Konzerte in Pennsylvanien, Virginia, Indiana und Ohio (in Chikago allein 4 Konzerte) bilden eine einzige Reihe von großen Erfolgen für die Künstler.

Der Dirigent Denis Forwell hob Helmut Meyer von Bremens 2. Symphonie in New York aus der Taufe. Den Pressestimmen entnehmen wir, daß die Aufführung zu einem vollen Erfolg für den deutschen Künstler wurde.

Im Auftrage der Deutschen Akademie beendete der bekannte Dresdener Tonkünstler Alfred Pellegrini soeben eine erfolgreiche Wagner-Kulturreise durch ganz Jugoslawien (Agram, Split, Belgrad, Cetinje, Ragusa, Sarajewo) und wurde sogleich zu weiterer Wirksamkeit im Dienste der deutschen Musikkultur eingeladen.

Wilhelm Furtwängler leitete ein Konzert der Budapester Philharmoniker in Budapest.

GMD Carl Schuricht wurde nach seinen erfolgreichen Gastspielen in London und Paris zu weiteren Gastkonzerten in den beiden Hauptstädten eingeladen.

Wilhelm Kempff gab erstmals zwei Klavierkonzerte in Paris im Rahmen der Buchwoche der

Deutschen Gemeinschaft und wurde von den zahlreichen deutschen und französischen Zuhörern stark bejubelt.

Das Münchener Horn-Trio, der Pianist Udo Dammert, die Geigerin Elisabeth Bischoff und der Hornist Prof. Suttner, wurde für 8 Konzerte nach Italien und 3 Konzerte nach Warschau Anfang des Jahres eingeladen.

Der Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf, Hugo Balzer, dirigiert Ende November / Anfang Dezember im Rahmen des deutsch-italienischen Dirigentenaustausches zwei Gastkonzerte in Italien.

Klaviermusik von Kurt Schubert kam in Kairo und Alexandrien durch Dr. Hans Hickmann zur Aufführung.

Max Schönherr, der bekannte Dirigent des Reichssenders Wien, hat mit seiner „Bauernmusi aus Österreich" und einem „Perpetuum mobile" nach einer Etüde von Kreutzer einen starken Erfolg in Amerika erzielt. Die auf ostmärkische Volkslieder aufgebaute „Bauernmusi aus Österreich" wurde innerhalb weniger Wochen in Boston allein siebenmal gespielt. Fast noch größer scheint der Erfolg des „Perpetuum mobile" zu werden. Frederick Stock, der die erste amerikanische Aufführung in Chicago dirigierte, setzte sofort zwei Wiederholungen an, Mitropulos hat es in seine Programme in Minneapolis aufgenommen, das Cleveland Symphonie Orchestra wird es auf einer Konzertreise spielen und Radio City, New-York, hat bereits ebenfalls Serienaufführungen angesetzt.

Zum ersten Male seit dem Kriege gelangt im Theatro Royal in Brüssel Wagners „Nibelungen-Ring" mit deutschen Künstlern Anfang kommenden Jahres zur Aufführung.

Nachdem Prof. Elly Ney erst kürzlich vor überfüllten Sälen im Memelgebiet spielte, konzertiert sie nunmehr in mehreren Städten in Holland. Am ersten Abend spielte sie vor ausverkauftem Hause mit dem Concertgebouw-Orchester unter Prof. W. Mengelberg. Auch hier bereitete ihr das Publikum stürmische Ovationen.

Zum ersten Male kam in London die „Musik für Orchester" des im Kriege gefallenen Rudi Stephan unter Leitung von Carl Schuricht zur Aufführung und fand stärkste Beachtung.

Das zweite Gastspiel der Frankfurter Oper in Südosteuropa (Athen, Bukarest, Sofia, Belgrad) fand in Bukarest gleichzeitig mit anderen deutschen Veranstaltungen statt. Eine deutsche Wirtschaftsabordnung, die Besatzung des deutschen Kreuzers Emden und 26 Führer der Hitlerjugend weilten zur gleichen Zeit in Bukarest, in der auch eine Ausstellung zur Woche des deutschen Buches eröffnet wurde. Die Frankfurter Oper (Generalintendant Hans Meißner, GMD Konwitschny) führte in Bukarest „Götterdämmerung" und „Figaros Hochzeit" auf und hatte wie schon im Frühjahr einen überwältigenden Erfolg, der das Gastspiel zu dem Ereignis der Bukarester Theaterspielzeit machte.

Die Bukarester Staatsoper, die 1939 ihr zwanzigjähriges Bestehen feiert, eröffnete ihre Spielzeit mit „Tristan und Isolde", das damit seine rumänische Erstaufführung erlebte. Eine Einstudierung des „Siegfried" soll folgen.

Georg Jaedecke, der Landeskirchenmusikwart der uniierten evangelischen Kirche in Polen setzt sich verdienstvoll für deutsche Musik ein. Vor uns liegt das Programm eines von ihm in Posen im Monat November durchgeführten Kirchenmusikfestes, das die Kunst der deutschen Großmeister der Orgel und einer ganzen Reihe lebender deutscher Komponisten in großzügiger Weise vermittelte. Den Auftakt bildete am Sonnabend, den 12. November, ein Orgelkonzert mit Werken von Buxtehude, Pachelbel, Bruhns, J. S. Bach und Max Reger. Den Sonntag-Morgen leitete ein Posaunenblasen auf dem Kirchplatz der Kreuzkirche zu Posen ein. Im anschließenden Festgottesdienst hörte man Choralsätze von Heinrich Schütz und Michael Prätorius. Ein Kammermusikkonzert zur Mittagsstunde ließ nochmals die alten Meister Rosenmüller, J. S. Bach, Philipp Telemann und Karl von Dittersdorf sprechen, während in einer spätnachmittäglichen Feierstunde Kurt Thomas, Hermann Simon, Günther Ramin und Armin Knab als Vertreter der lebenden Generation zu Worte kamen. Das abendliche Festkonzert war wieder den Altmeistern vorbehalten. Um die Wiedergabe der Werke hatten sich der Posener Bachverein, die Solisten Gertrud Pirscher (Klavier), Elli Mosch (Klavier), Renate Hentzelt (Sopran), Herta Schulz (Alt,) Hugo Boehmer (Bariton), Gerhard Engel (Tenor), Georg Zeidler (Violoncello), Margarete Köhler und Karl Schulz (Orgelbegleitung), verdient gemacht. Die gesamte musikalische Leitung lag in den Händen von Georg Jaedeke, der auch die Orgelsoli der verschiedenen Veranstaltungen selbst übernahm. Der Posener „Deutschen Rundschau" entnehmen wir, daß das Fest zu einem vollen Erfolg für die deutsche Kunst und die ausübenden Künstler wurde. Georg Jaedeke vermittelt auch auf seinen zahlreichen Konzertreisen durch das Land Polen als Orgelsolist zeitgenössische deutsche Orgelmusik (David, Fortner, Ramin, Distler). Mit dem Bachverein Posen und Bromberg studiert er zur Zeit Bruckners f-moll-Messe für eine Aufführung zur Passionszeit mit reichsdeutschen Solisten. In der vorigjährigen Passionszeit kam Bachs Matthäuspassion zur Aufführung.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 3. Vj. 1938: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# Namen-Verzeichnis zum 105. Jahrgang 1938

## 1. und 2. Halbjahresband

Zuſammengeſtellt von Dr. Johannes Maier, Regensburg.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch Schrägdruck der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

# DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Begründet und herausgegeben von Gustav Bosse

1. Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen . . . . . . . . . . . . 2.50
2. Arthur Seidl: Hellerauer Schulfeste . . 2.50
3. A. B. Marx: Wege zu Beethoven . . . . . 3.—
4. August Weweler: Ave Musica! . . . 3.—
5. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst . . . . . . . . . . 4.—
6. Albert Lortzing: Gesammelte Briefe 4.—
7. Bruno Schuhmann: Musik und Kultur. Aufsätze von Ehlers, Hausegger, Marsop, Niemann, Prüfer, Steinitzer, Stephani, Storck u. a. . . . 4.—
8. Arthur Seidl: Straußiana . . . . . 3.50
9. Hans Weber: Richard Wagner als Mensch 2.50
10. Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze . . 3.—
11. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 1: Die Werke . . . . . . . . . 4.—
12. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 2: Kreuz- und Querzüge . . . . . . 5.—
13. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 3: Zur Wagnergeschichte . . . . . . 4.—
14. Theodor Uhlig. Musikalische Schriften 5.—
15. Carl Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu pielen (in Vorb.)
17. C. M. v. Weber: Ausgewählte Schriften . . 5.—
18. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler, Band 1 . . . 6.—
19. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler, Band 2 . . . 6.—
20. Franz Gräflinger: Anton Bruckner 3.50
21. Max Arend: Zur Kunst Glucks . . . . 3.50
22. Alfred Helle: Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen . . . . . . . 3.—
23. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze. Band 1 . . . . . . . 5.—
24. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze. Band 2 . . . . . . . 5.—
25. Otto Nicolai: Tagebücher . . . . . 5.—
26. Joh. Seb. Bach: Gesammelte Briefe . . . 3.50
30. Hans v. Wolzogen: Großmeister deutscher Musik . . . . . . . . . . . . 4.—
31. Hans v. Wolzogen: Musikalische Spiele („Wohltäterin Musik“, „Flauto solo“ u. a.) 4.—
32. Hans v. Wolzogen: Wagner und seine Werke . . . . . . . . . . . . . . 4.—
33. Hans Teßmer: Anton Bruckner . . . . 3.50
34. Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf . . . . . . . . . . . . . . 3.—
35. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien . . . . . . . . . . 3.50
36. August Göllerich: Anton Bruckner. Band 1 . . . . . . . . . . . . . . 5.—
37. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner. Band 2
    1. Teil: Textband . . . . . . . . . . 6.—
    2. Teil: Notenband . . . . . . . . . . 11.—
38. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner. Band 3
    1. Teil: Textband . . . . . . . . . . . 13.—
    2. Teil: Notenband . . . . . . . . . . 11.—
39. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner. Band 4
    1. Teil: Text mit Noten . . . . . . . . 13.—
    2. Teil: Text mit Noten . . . . . . . . 13.—
    3. Teil: Text mit Noten . . . . . . . . 13.—
    4. Teil: Text mit Registern u. Stammtafel . . 5.—
40. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik . . . . . . . . . . . . . 3.50
41. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten . . . . . . . . . . 3.—
42. Helene Raff: Joachim Raff . . . . . 5.—
43. Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater 5.—
44. Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut. Musikalische Märchen . . . . . . . 3.50
45. Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften . . . . . . . . . . . 7.—
46. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius. Band 1 . . . . . . . . . . . . 5.—
47. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius. Band 2 . . . . . . . . . . . . 5.—
48. Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang 3.—
49. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe 3.50
50. Hans Teßmer: Der klingende Weg. Ein Schumann-Roman . . . . . . . . . 3.50
51. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus . . . . . . . . . . . . . 3.50
52. Hans von Wolzogen: Lebensbilder 3.—
53. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf . . . . . . . . . . . . 3.—
54. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker . . . . . . . . . . . . . 4.—
55. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge . . . . . . . . . . . . 5.—
56. Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in fünf Novellen . . . . . . . . . 3.50
57. Ludwig Schemann: Martin Plüddemann und die deutsche Ballade . . . . . . 4.—
60. Heinrich Werner: Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein . . . . 3.50
61. Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner . . . . . . . . . . . . . 7.—
63. Wilhelm Fischer-Graz: Beethoven als Mensch . . . . . . . . . . . 6.—

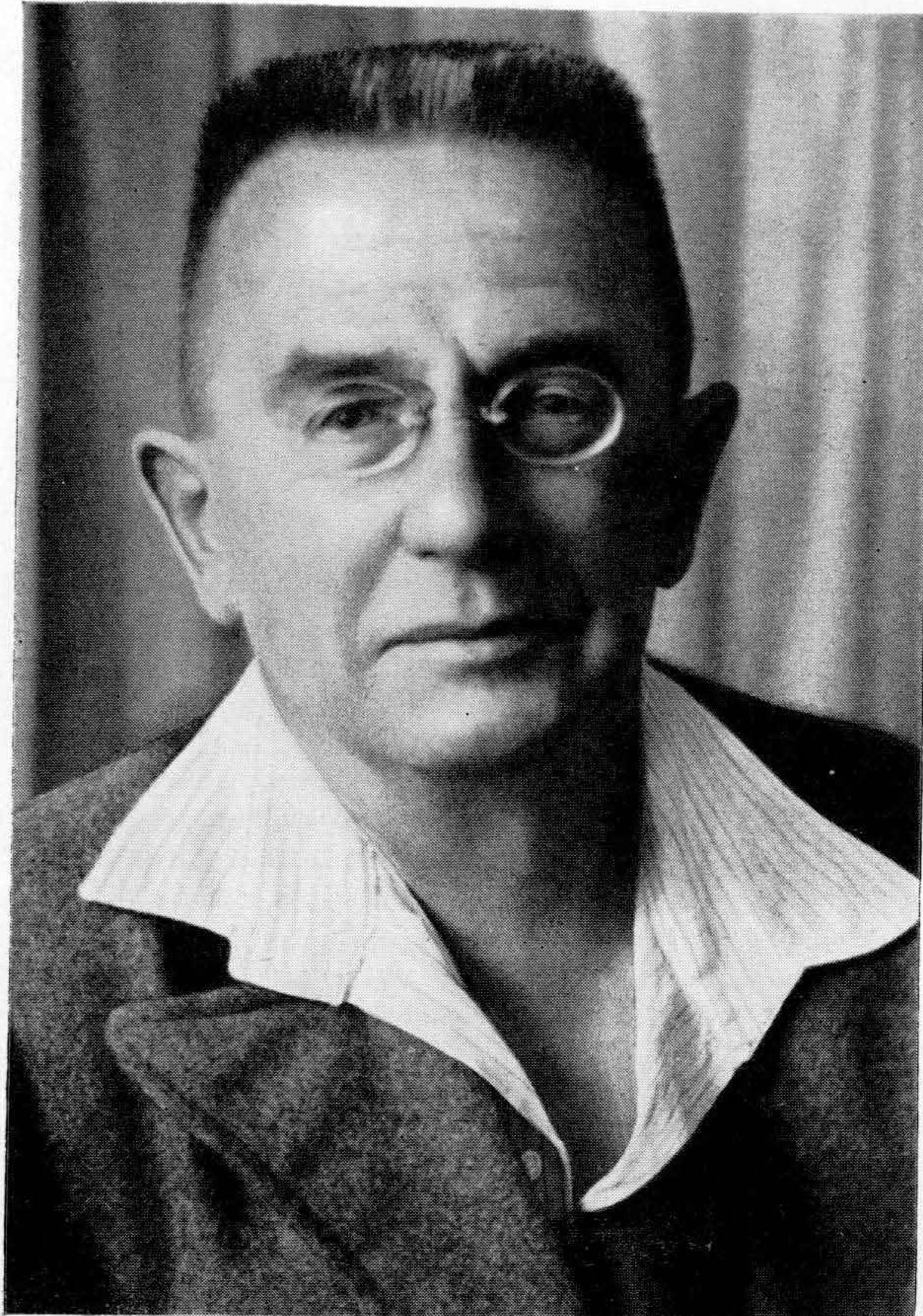
*

Almanache
der Deutschen Musikbücherei

1. Almanach auf das Jahr 1921 . . . . . 2.—
2. Almanach auf das Jahr 1922 . . . . . 2.—
3. Almanach auf das Jahr 1923: „Das deutsche Musikdrama nach Richard Wagner“ . . . . . . . 2.—
4. Almanach auf das Jahr 1924/25: „Die deutsche romantische Oper“ 4.—
5. Almanach auf das Jahr 1926: „Wiener Musik“ . . . . . . . . 7.—
6. Beethoven-Almanach auf das Jahr 1927 . . . . . . . . . 7.—

Die Preise verstehen sich für schöne Ballonleinenbände mit Goldprägung
Alle Preise verstehen sich in Reichsmark

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG



ZFM Archiv

Franz Schmidt



ZFM Archiv

Franz Schmidt
mit den Wiener Philharmonikern

(10. Februar 1935)



Volksmusikkapelle bei einem Charrofeste in Mexiko




Beethoven-Denkmal in Mexiko

(Aufnahmen von Dr. Arno Fuchs, Mexiko zum Musikbericht aus Mexiko Seite 91)



ZFM Archiv

Ludwig van Beethoven

(Nach einer Bleistiftzeichnung von Louis Letronne, Stich von Blas Höfel 1814)

2 Briefe L. van Beethovens an Joseph Sonnleithner.

Zu dem Aufsatz von Dr. Max Unger: „Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Beethovens Oper Leonore"



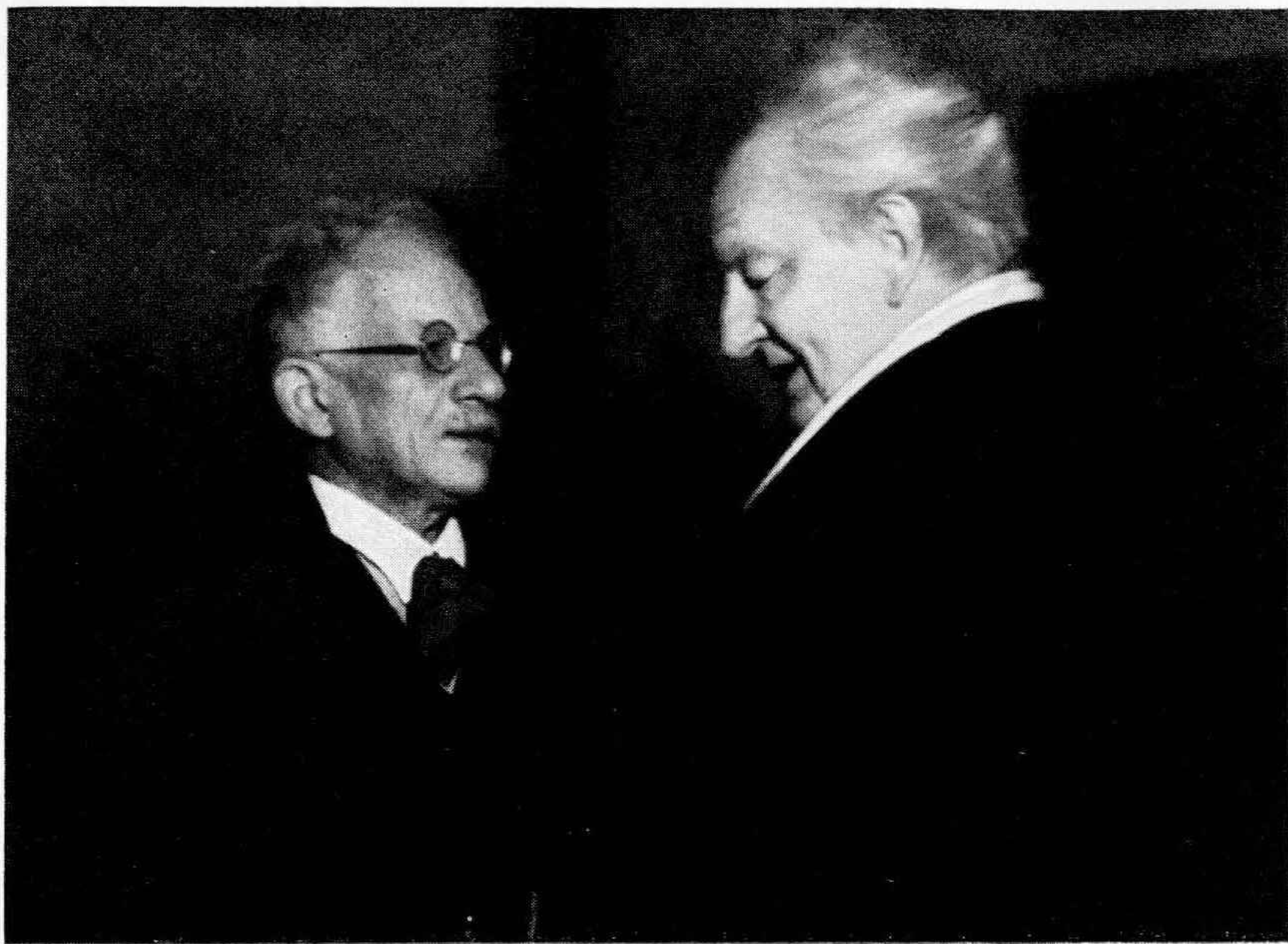

Titel der „Lebewohl"-Sonate von L. van Beethoven.




Titel des Erstdruckes von L. van Beethovens Vertonung des Goetheschen Liedes „Die Sehnsucht".

(Aufnahmen Österr. Lichtbildstelle, Wien)

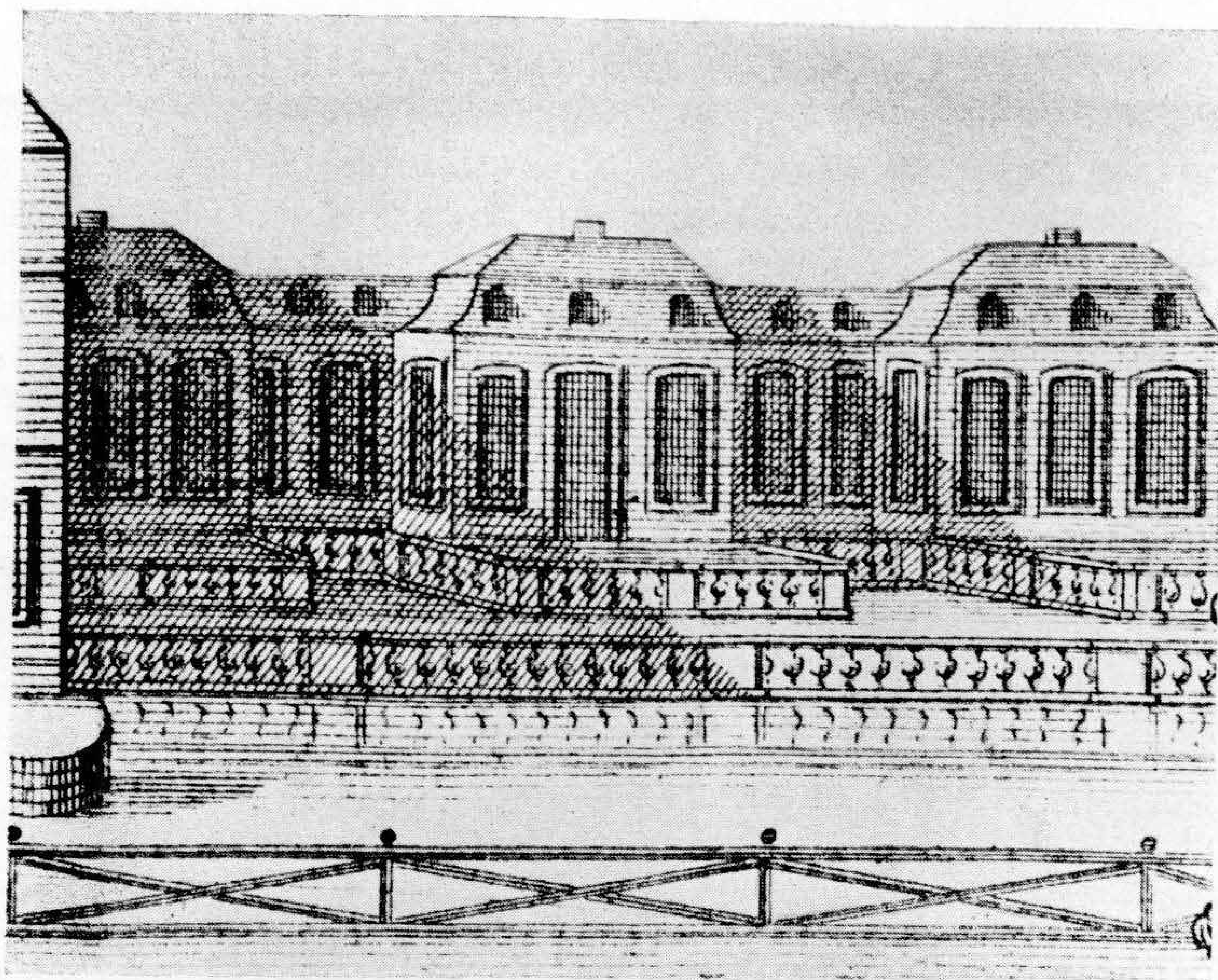
Zu dem Aufsatz von Dr. Max Unger: „Zu den Erstdrucken einiger Werke Beethovens"



Aufnahme Ellinger

Hans Pfitzner und Gerhart Hauptmann in Salzburg.
Dezember 1937.

Zu dem Salzburger Bericht von Prof. Karl Neumayr



Heimatmuseum Mergentheim: La Sala terrena.

(Aus einem zeitgenössischen Stich)



Das Breuningsche Beethoven-Haus in Mergentheim.
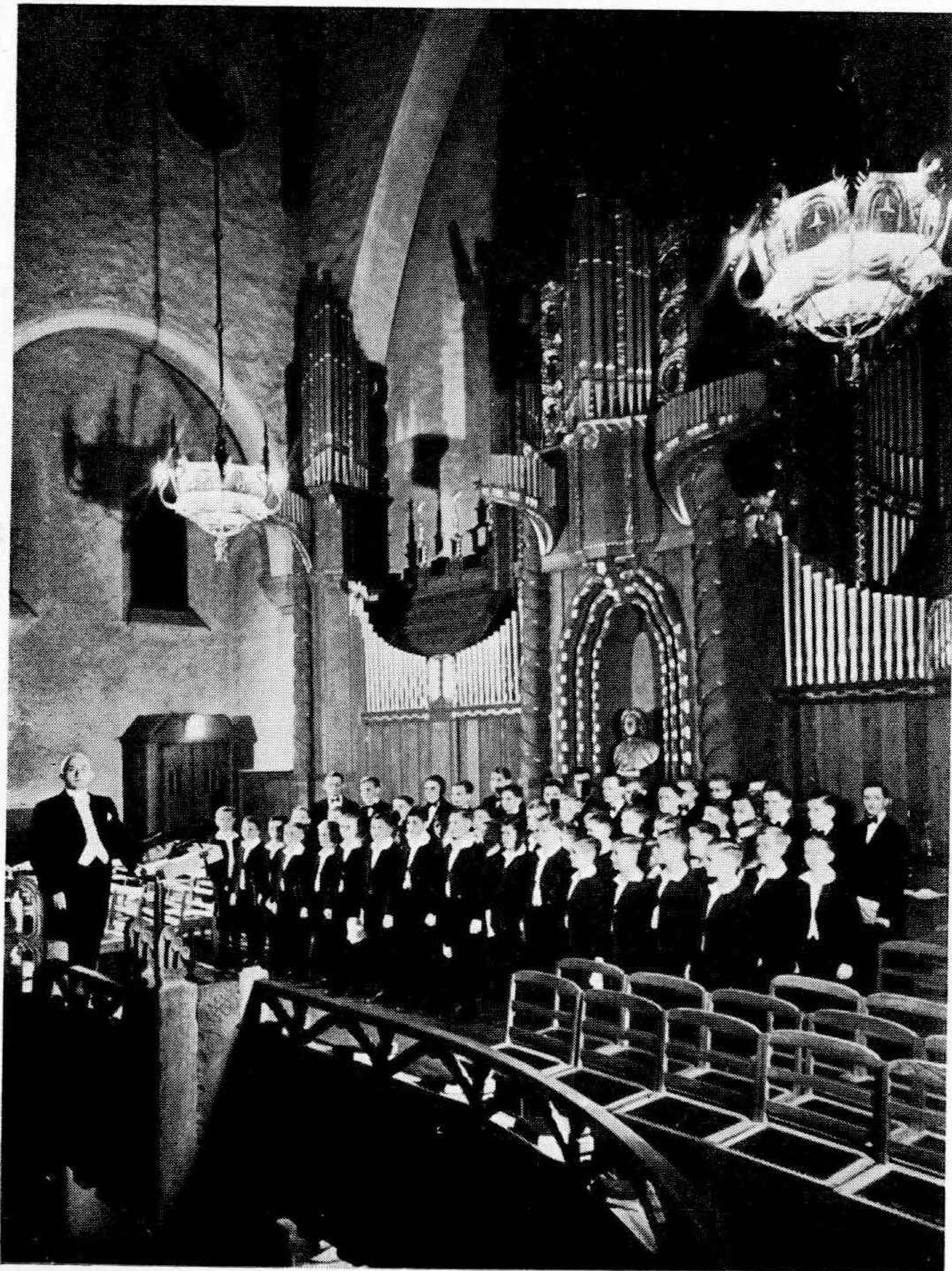
Aufnahmen von August Pohl, Köln

Zum Aufsatz „Beethovens Reise nach Mergentheim" von August Pohl



Die Kruzianer vor der Abreise.
(Im Hintergrund das Kreuzgymnasium, Dresden)

Aufnahme C. Pietzsch



ZFM Archiv

Konzert in der Engelbrechtskirche in Stockholm.

## Die Kruzianer auf Reisen

Zum Aufsatz von Johannes Böhm: „Konzertreisen des Dresdner Kreuzchores“



Aufnahme W. Kaune

Die Kruzianer auf hoher See.



Aufnahme Richter

„Land in Sicht!"

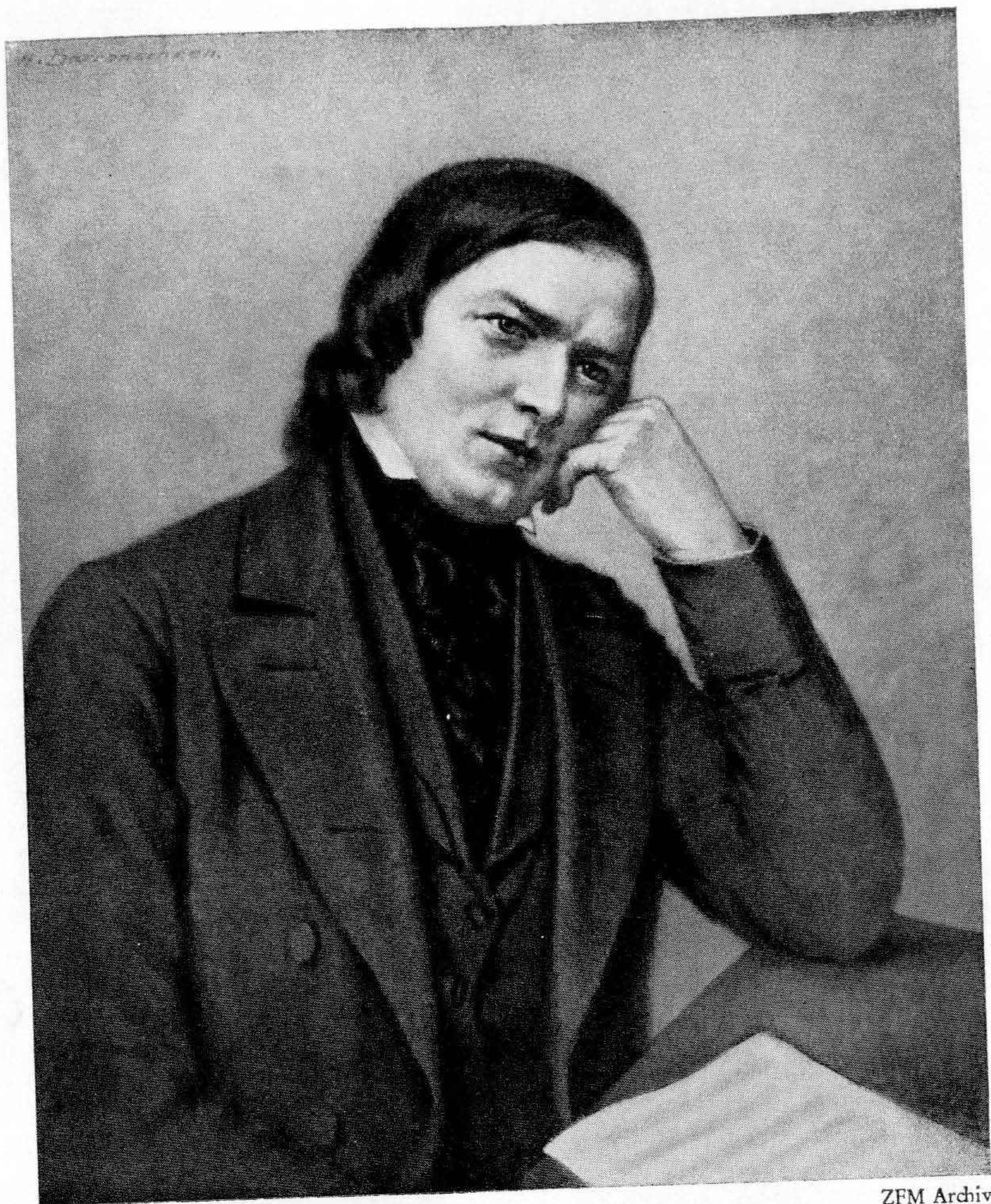


Aufnahme Böhm

Der kleinste Kruzianer erheitert die Reisegesellschaft im Nordischen Park von Stockholm.

## Die Kruzianer auf Reisen

Zum Aufsatz von Johannes Böhm: „Konzertreisen des Dresdner Kreuzchores"



ZFM Archiv

Robert Schumann

Nach einem Gemälde von Hermann Barrenscheen-München (1934)



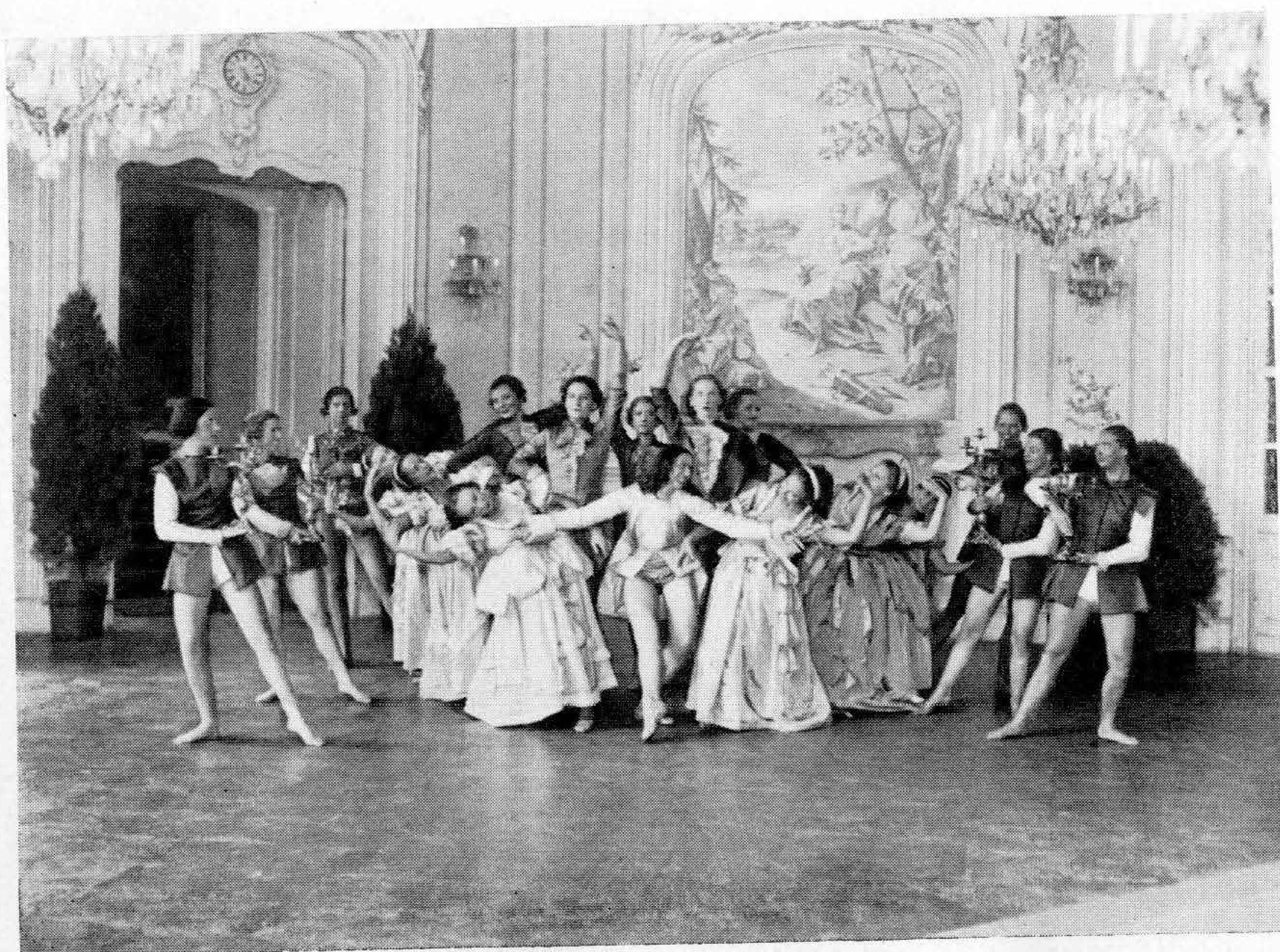
Aus Chr. W. Glucks „La Danza“
(Tirsi: Rosalie Chladek, Nica: Hana Plichtora)



Aus Chr. W. Glucks „La Danza“
Schule Hellerau-Laxenburg bei Wien
(Aufnahmen Willinger-Wien)
Zu dem Aufsatz von Ernst Ferand: „Gluck in Laxenburg“



Aus Chr. W. Glucks „La Danza“

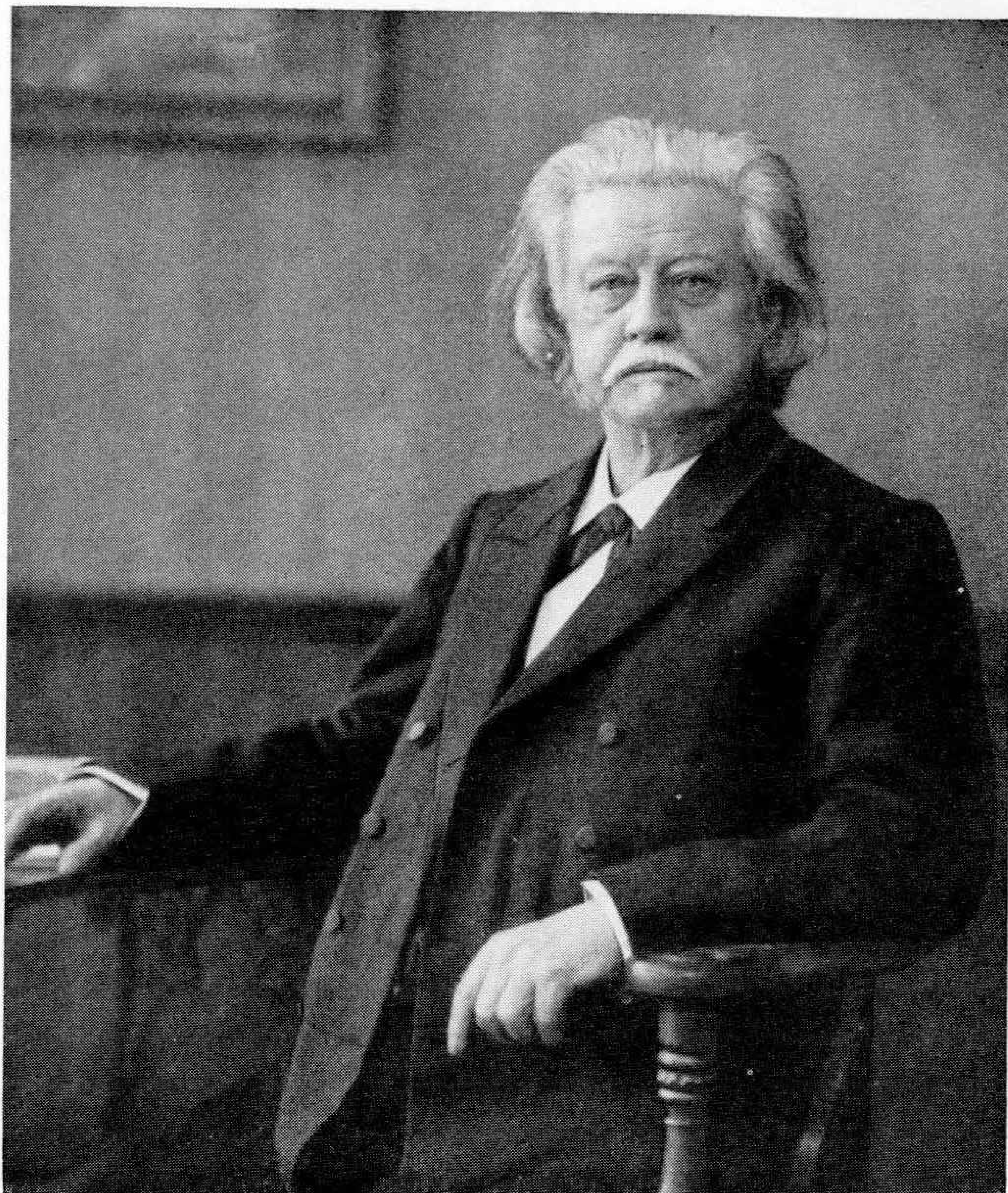


Aus Chr. W. Glucks „La Danza“

Schule Hellerau-Laxenburg bei Wien

(Aufnahmen Willinger-Wien)

Zu dem Aufsatz von Ernst Ferand: „Gluck in Laxenburg“



ZFM Archiv

Wendelin Weißheimer

Geb 26. Februar 1838

Gest. 16. Juni 1910




„Das Landeskonservatorium"




„Oper und Lied"

Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt"

(Aufnahmen Atelier Helionovum, Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Horst Büttner: Richard Wagner-Gedenkjahr Leipzig 1938

„Die Thomaskantoren“



„Das Gewandhaus“

Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt“

(Aufnahmen Atelier Helionovum, Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Horst Büttner: Richard Wagner-Gedenkjahr Leipzig 1938



Szenenbild zu Richard Wagner „Die Hochzeit" im Neuen Theater in Leipzig

(von links nach rechts: Lora — Lilly Trautmann, Ada — Ilse Schüler, Arindal — Heinz Daum, Harald — Hanns Fleischer, König Hadmar — Friedrich Dalberg, Cadolt — Theodor Horand, Admund — Paul Reinecke)

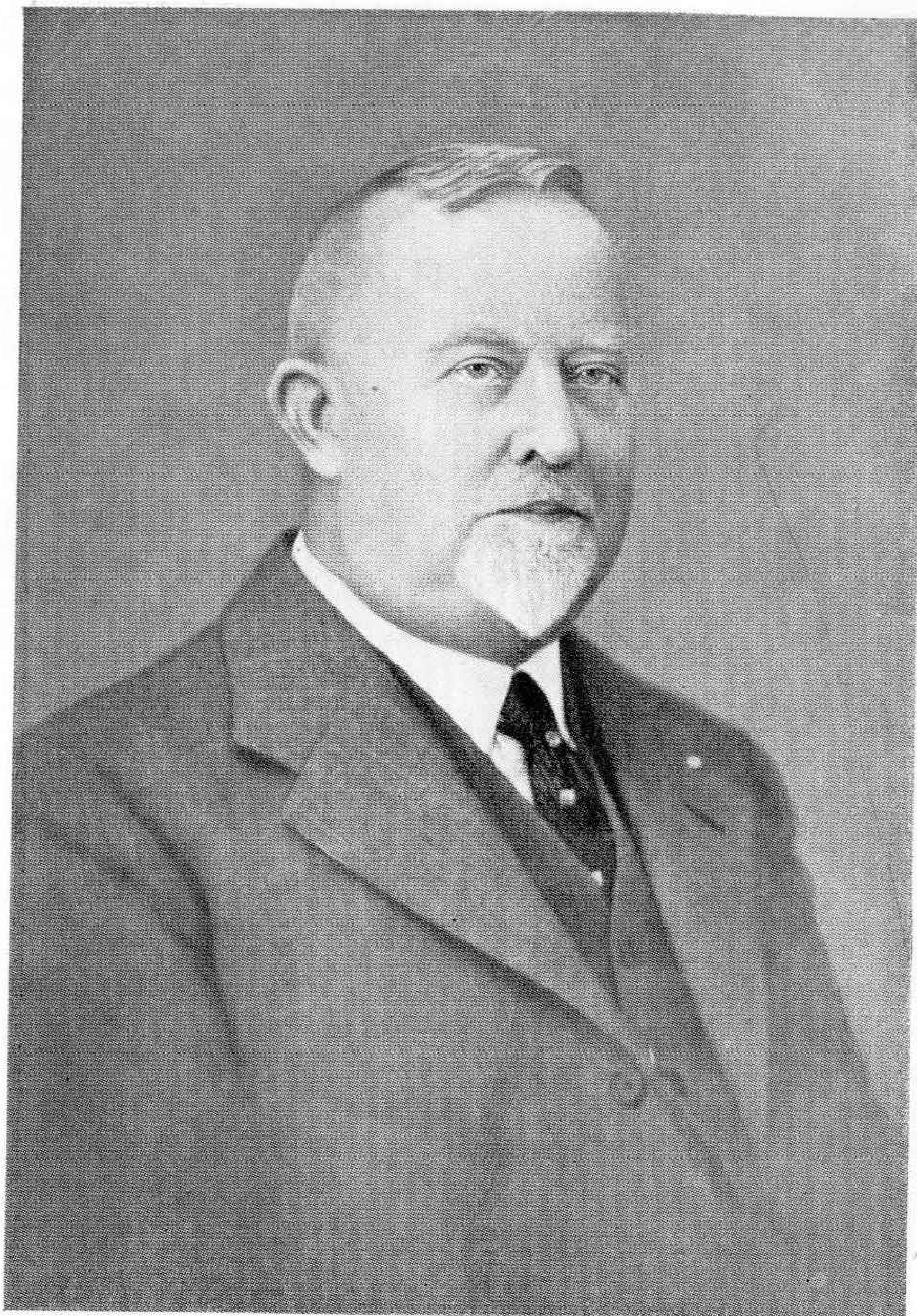


Szenenbild zu Richard Wagner „Die Feen" im Neuen Theater in Leipzig

(Mittelgruppe: Arindal — August Seider, der Feenkönig — Friedrich Dalberg, Ada — Gretl Kubatzki)

(Aufnahmen E. Hoenisch-Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Horst Büttner: Richard Wagner-Gedenkjahr Leipzig 1938



ZFM Archiv

Prof. Dr. Max Seiffert

Geb. 9. Februar 1868



Aufnahme Obek

GMD Dr. Rudolf Siegel

Geb. 12. April 1878



Singſchule der Meiſterſinger von Memmingen

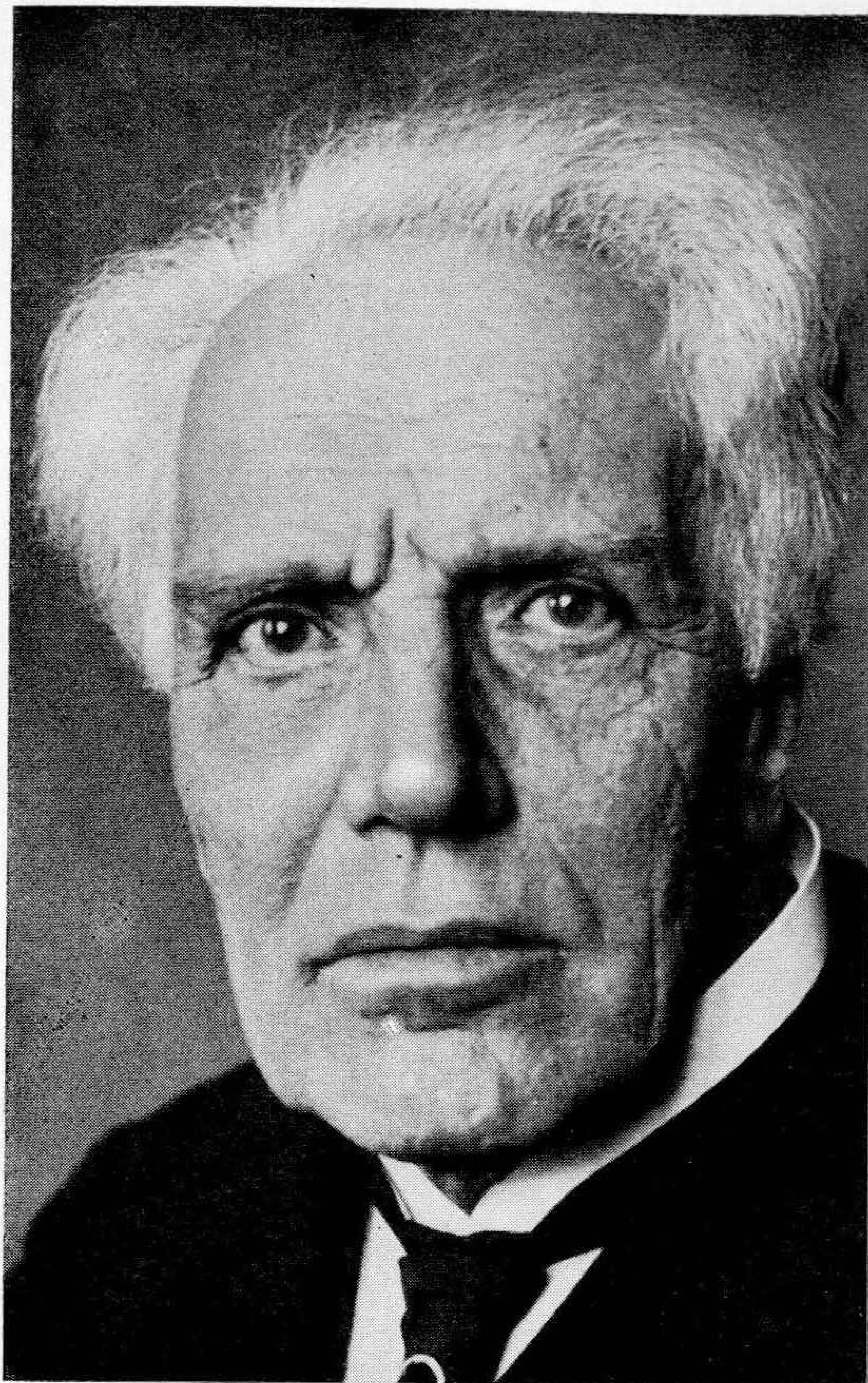



Gafori (1451—1522) im Schülerkreiſe

(Aus F. Gafori, De Larmonia muſicorum inſtrumentorum opus 1518)



Muſikergruppe aus der ſog. Maneſſiſchen oder großen Heidelberger Handſchrift

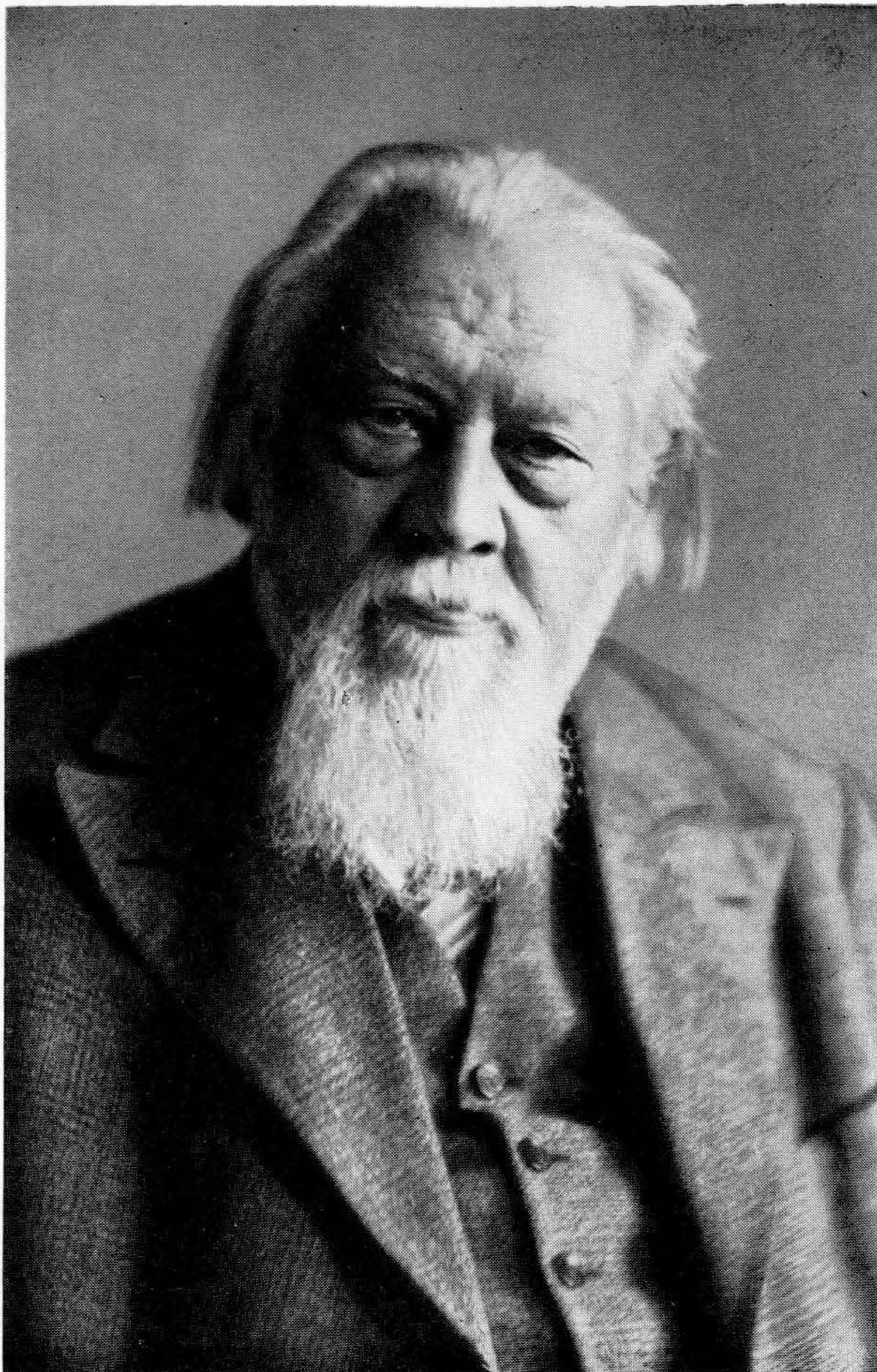


ZFM Archiv

Wer immer strebend sich bemüht — —
(Goethe)
Ludwig Wüllner
März 1918

(Albumblatt im Besitze von August Pohl, Köln)

Prof. Dr. Ludwig Wüllner. Geb. 19. August 1858, gest. 19. März 1938



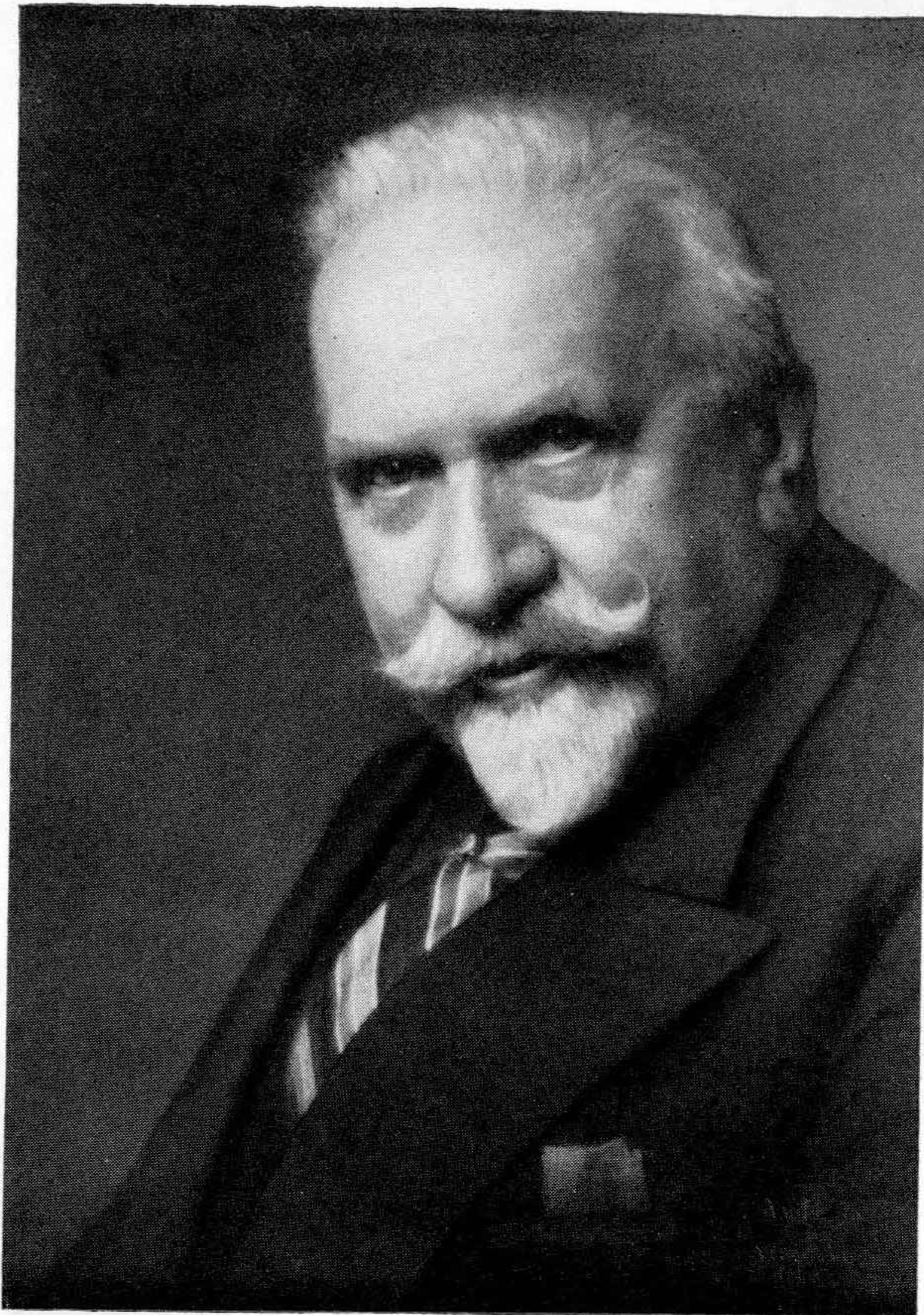
ZFM Archiv

Prof. Josef Reiter

Inhaber des Goldenen Ehrenzeichens der NSDAP

Besitzer der vom Führer verliehenen Goethe-Medaille

Inhaber des Beethovens-Preises



ZFM Archiv

Hofrat Max von Millenkovich-Morold

der Textdichter Josef Reiters



Prof. Carl Ehrenberg

Geb. 6. April 1878

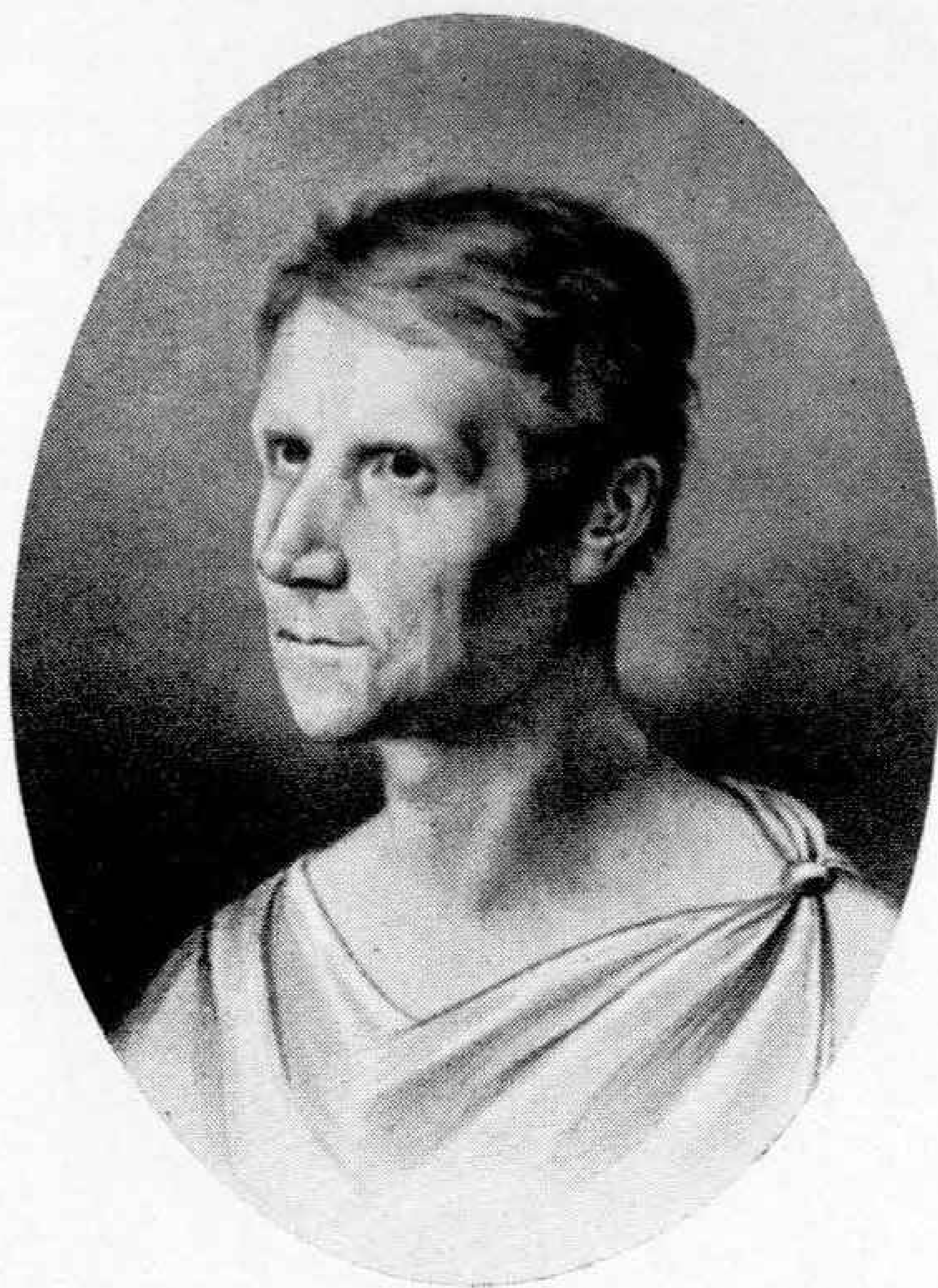


Richard Wagner

im Alter von 49 Jahren

Ölbild von Cäſar Willig

im Beſitz des Stadtgeſchichtlichen Muſeums Leipzig



Adolf Wagner
Richard Wagners Onkel

Lithographie von Gießmann



Richard Wagner 1840

Zeichnung von Kietz



Rosalie Wagner
Richard Wagners Schwester

Ölgemälde von G. Kühne 1826

Originale im Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, z. Zt. in der Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt.“

(Aufnahmen Helionovum, Leipzig)

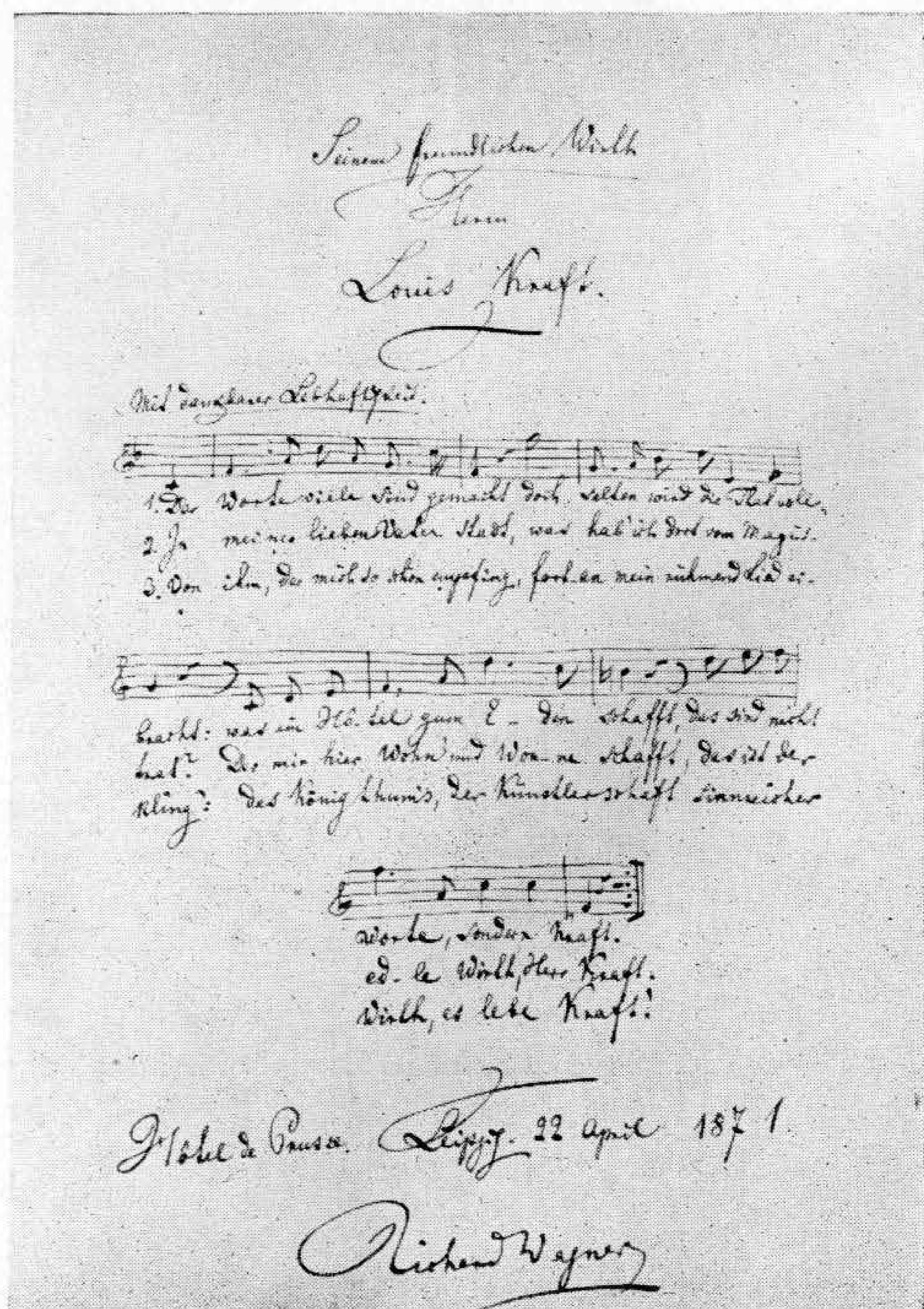


Thomaskantor Christian Theodor Weinlig
Richard Wagners Lehrer

(Zeichnung im Besitz des Dresdner Stadtmuseums)



Richard Wagners Geburtshaus,
Leipzig, Brühl „Zum weißen und roten Löwen"
(abgebrochen 1856)

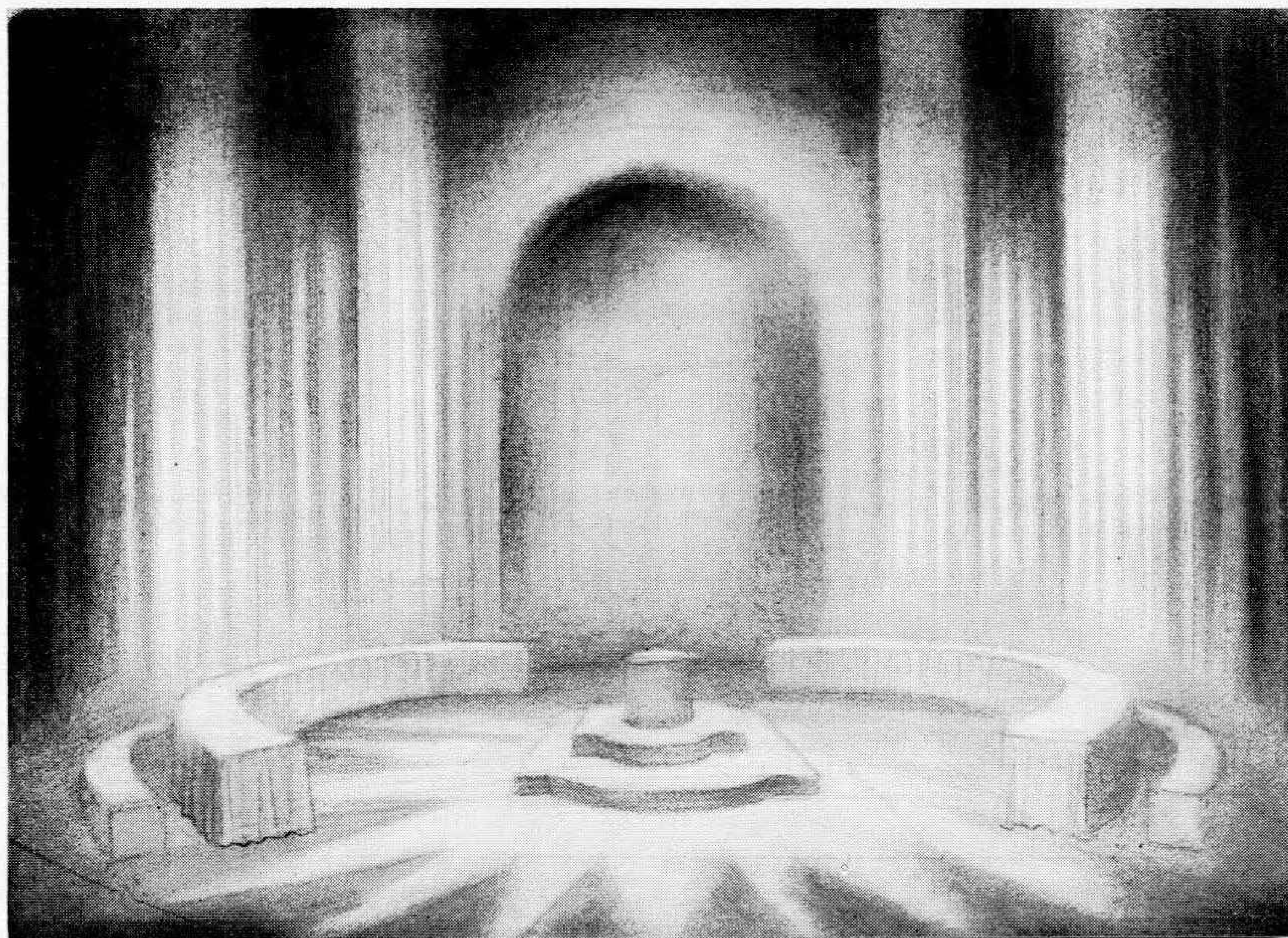



Richard Wagner-Handschrift
des dem Wirt Louis Kraft im Hotel de Prusse, Leipzig
gewidmeten Liedes (Leipzig 22, April 1871)

(Aufnahmen Helionovum, Leipzig)



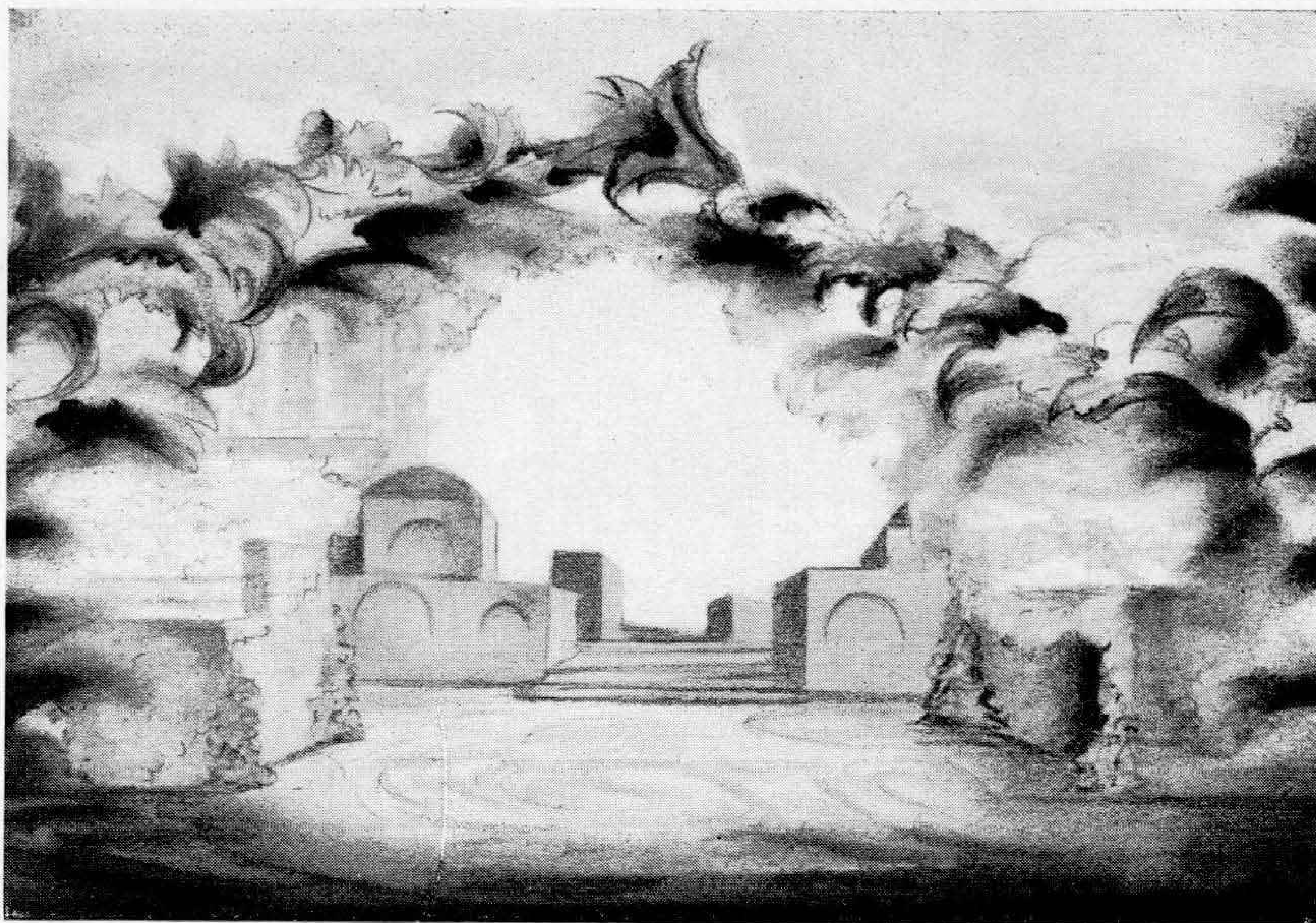
„Parſifal“, 1. Aufzug: Wald mit See



„Parſifal“: Gralstempel

Richard Wagner's „Parſifal“ in Breslau

(Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann)



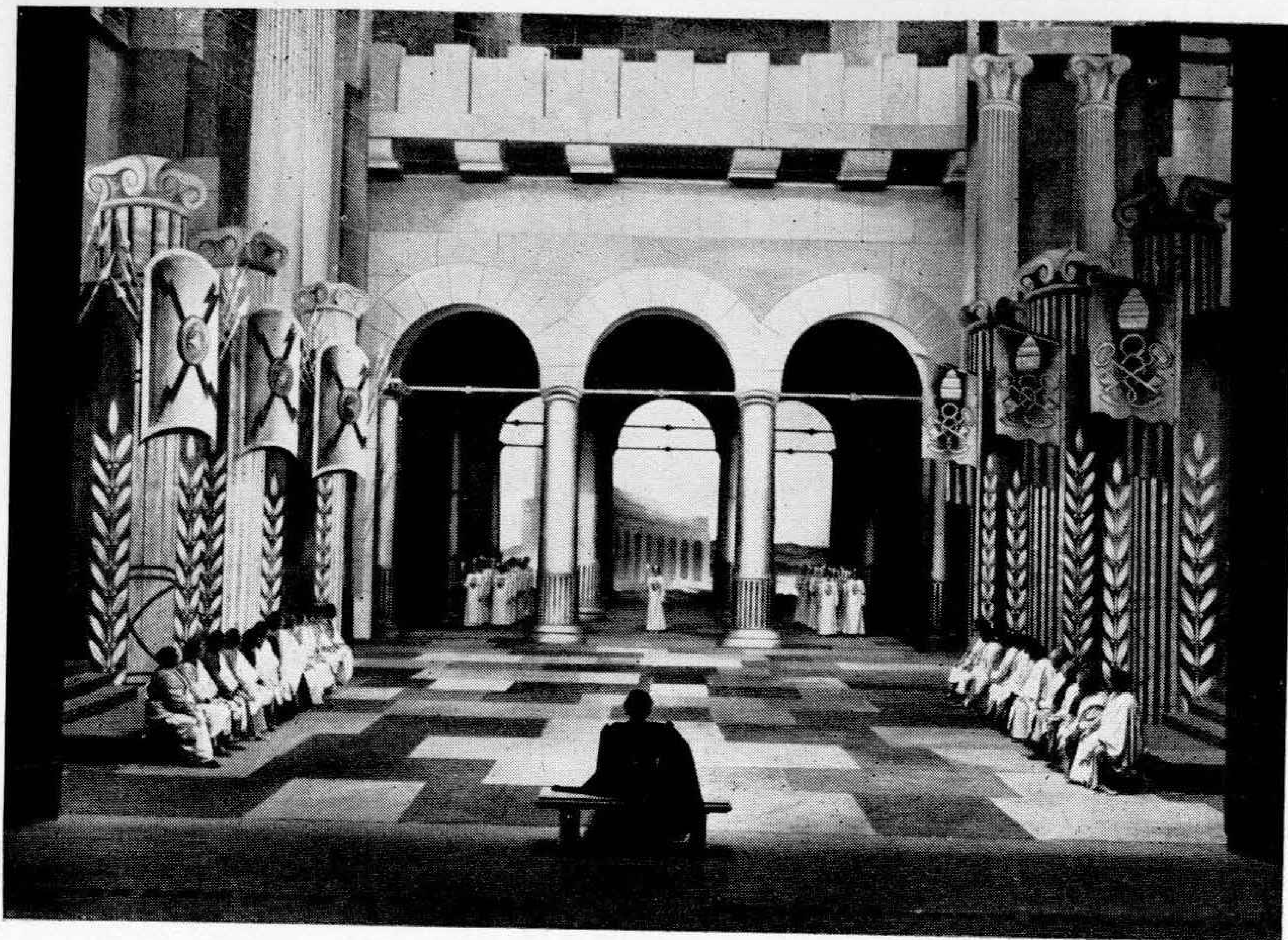
„Parsifal“, 2. Aufzug: „Klingsors Zaubergarten“



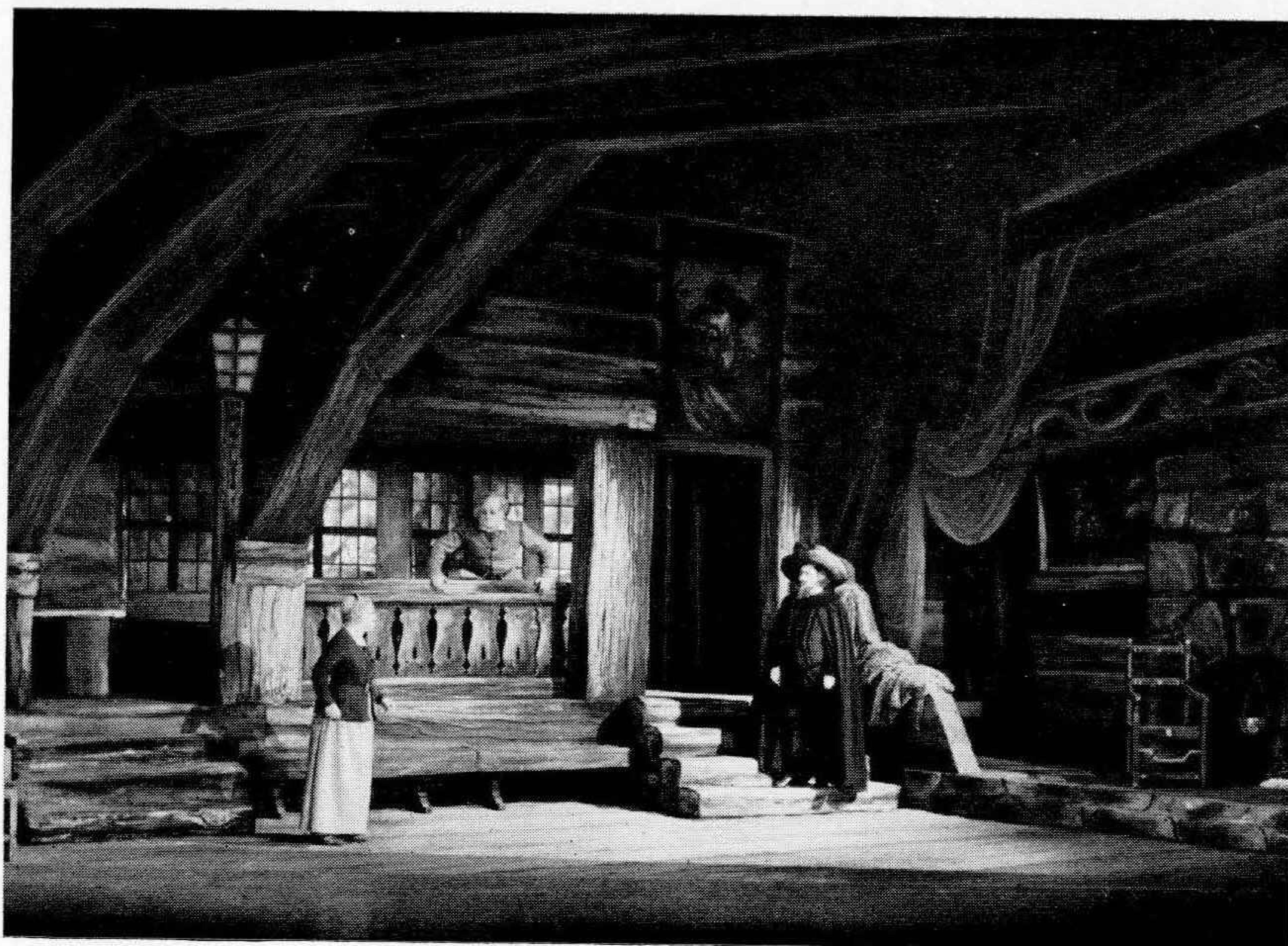
„Parsifal“, 3. Aufzug: „Blumige Aue“

Richard Wagner's „Parsifal“ in Breslau

(Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann)



„Rienzi"



„Der Fliegende Holländer"

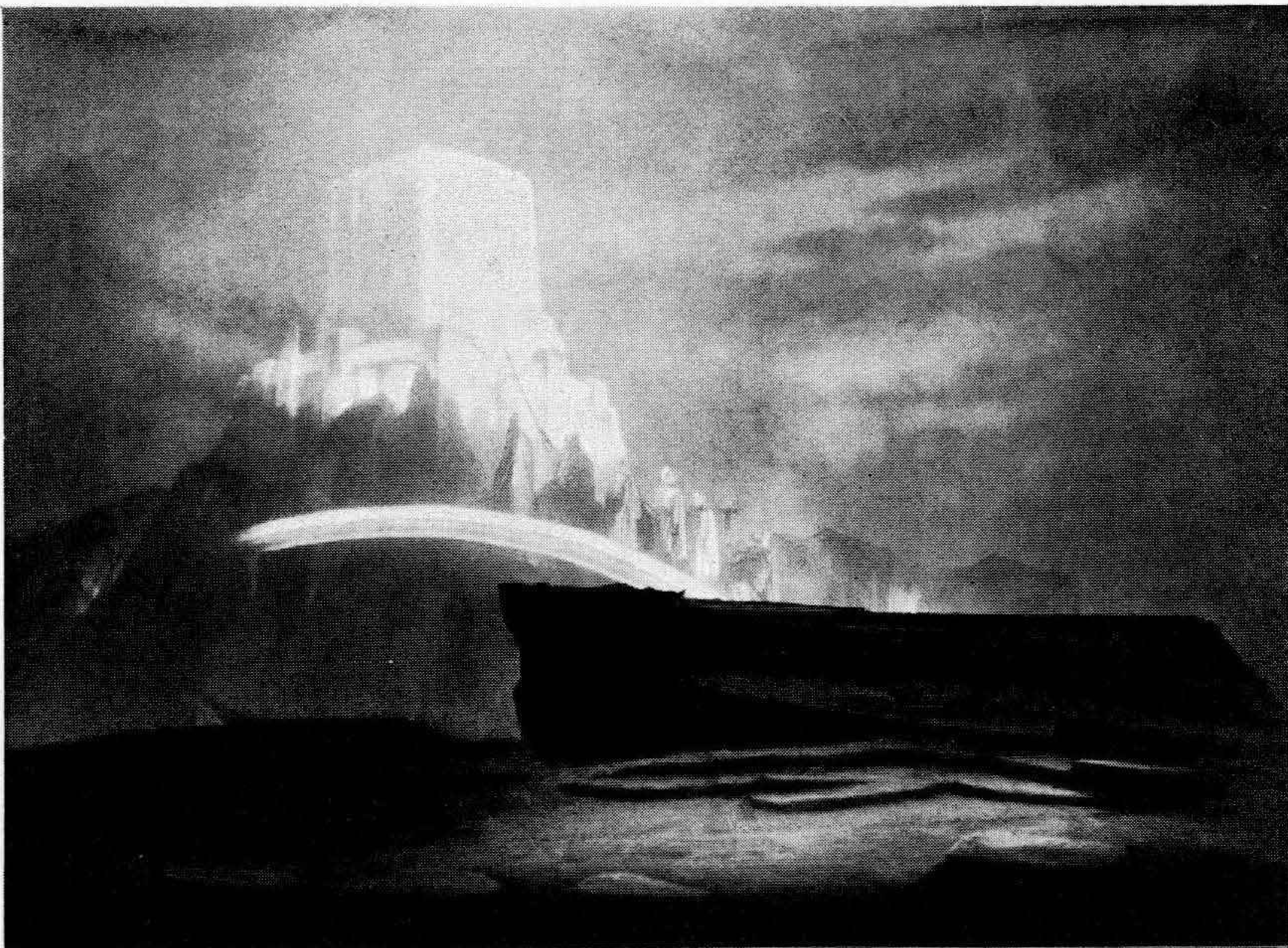
Richard Wagner-Festaufführungen im Neuen Theater zu Leipzig

(Vergleiche Auffatz von Wolfram Humperdinck und Bericht von Dr. Horft Büttner)

(Aufnahmen E. Hoenisch-Leipzig)



„Tannhäuser"



„Rheingold"

Richard Wagner-Festaufführungen im Neuen Theater zu Leipzig

(Vergleiche Auffatz von Wolfram Humperdinck und Bericht von Dr. Horst Büttner)

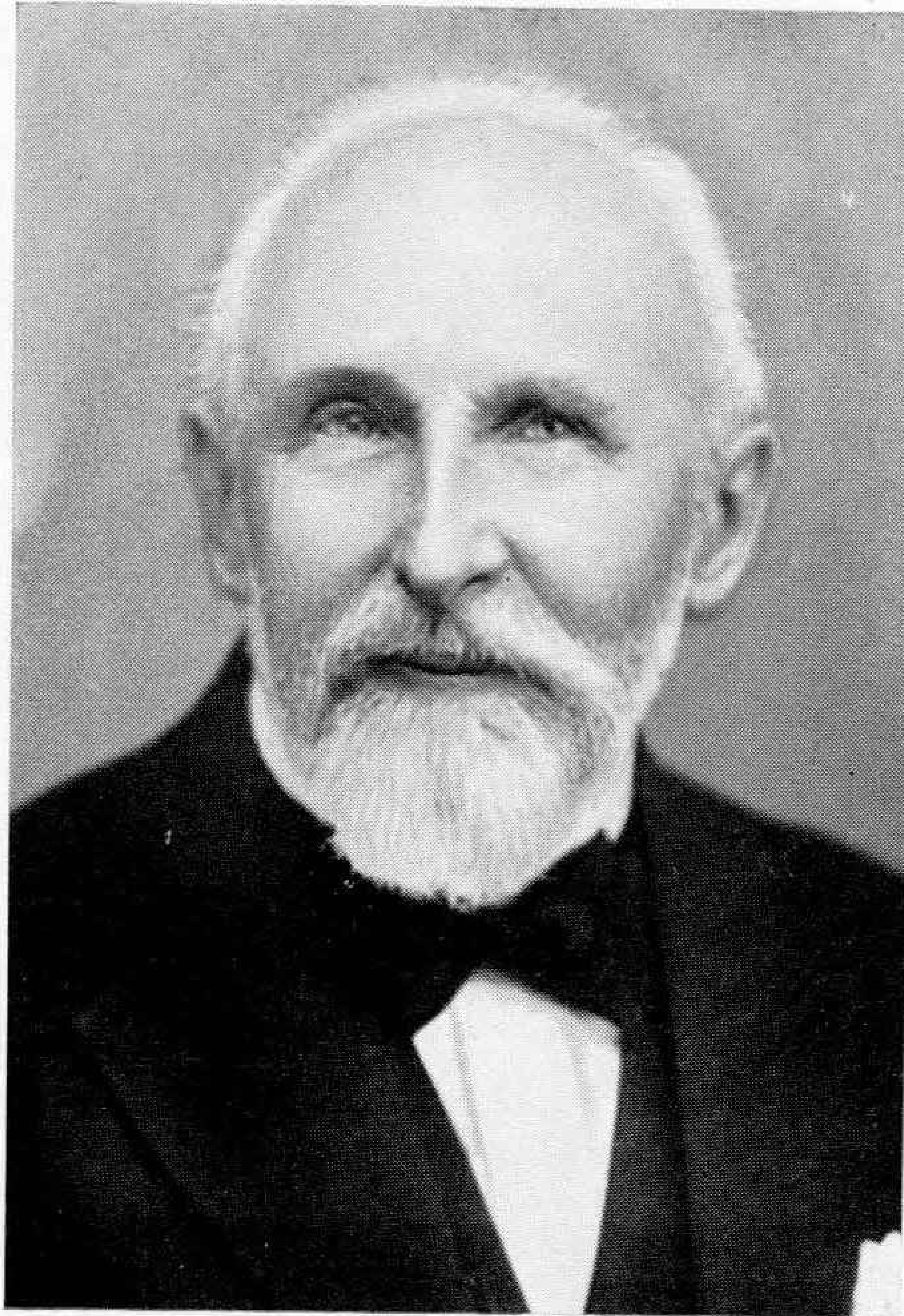
(Aufnahmen E. Hoenisch-Leipzig)




ZFM Archiv

Simon Sechter

Geb. 11. Oktober 1788, gest. 10. September 1867



Aufnahme Emmer

Kamillo Horn



ZFM Archiv

Theodor Veidl



ZFM Archiv

Iſidor Stögbauer



ZFM Archiv

Johannes Bammer



ZFM Archiv

Felix Petyrek



Altmeister E. N. von Reznicek
dirigiert im Werkkonzert
bei der Kronprinz A.-G., Solingen-Ohligs



Prof. Dr. Paul Graener
spricht während der Werkpause
bei der Kronprinz A.-G., Solingen-Ohligs



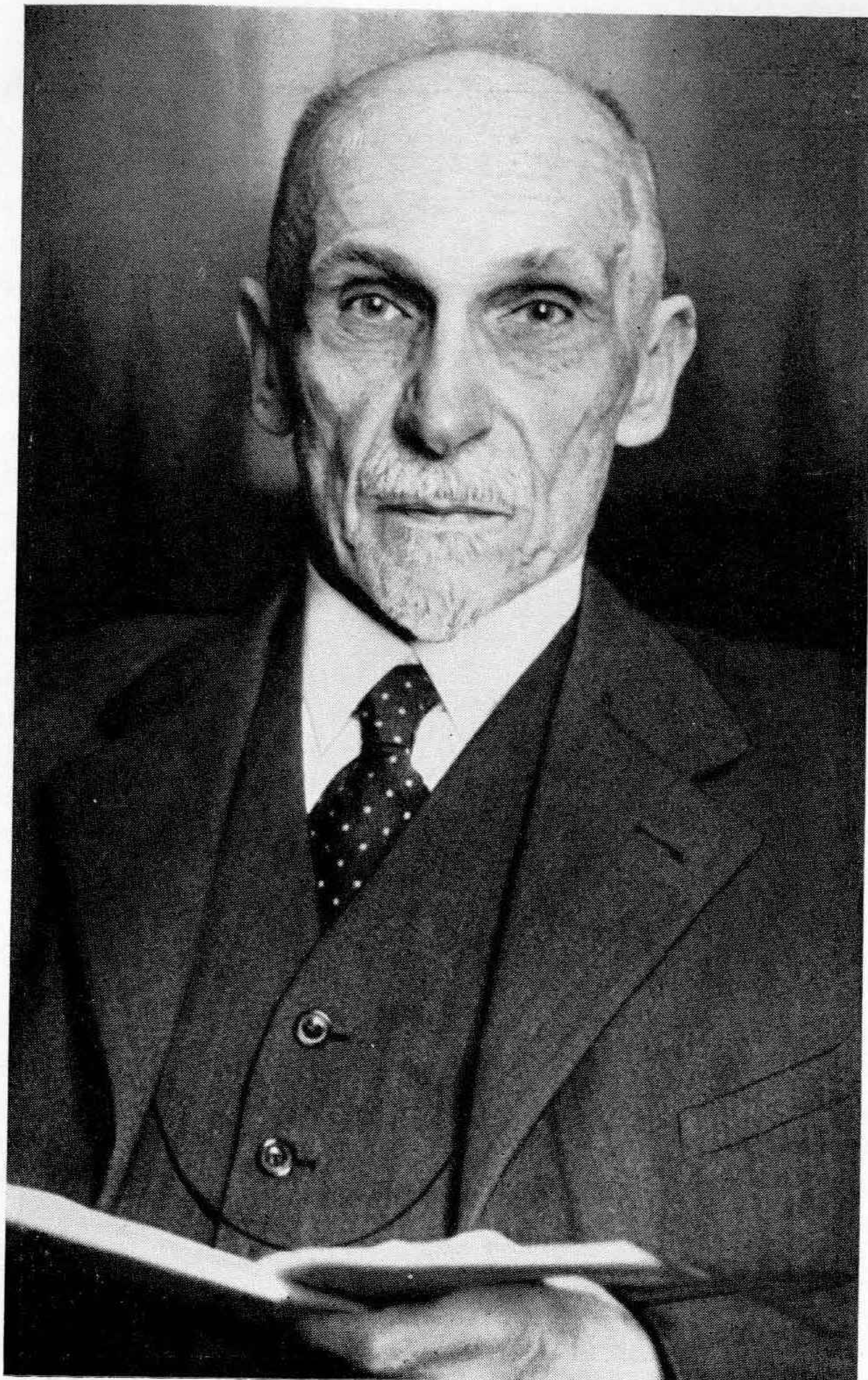
Während der Werkpause
in der Kronprinz A.-G., Solingen-Ohligs

v. l. n. r.: Gauleiter Krüger, E. N. von Reznicek, Frau Graener, Prof. Dr. Paul Graener, Bürgermeister Dr. Brückmann-Solingen, Geschäftsführer der RMK Seeger, Gauwart Hoßfeld

## 3. Tagung der Fachschaft Komponisten in der RMK auf Schloß Burg

(Aufnahmen R. Schubeus-Solingen)

Zu dem Bericht von Dr. Horst Büttner-Leipzig



ZFM Archiv

Geh. Rat Univ. Prof. Dr. Wolfgang Golther

Geb. 25. Mai 1863



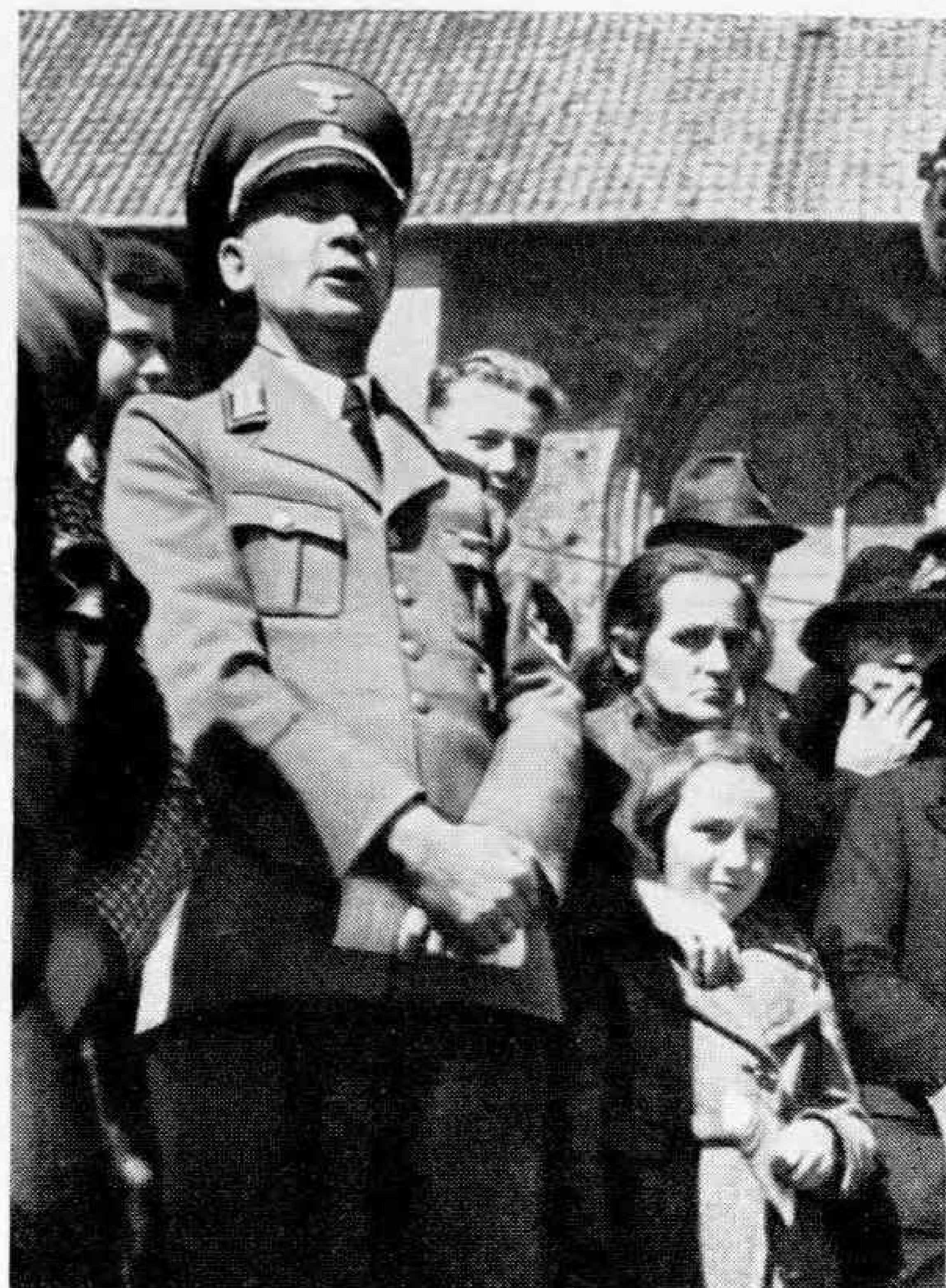
ZFM Archiv

Hugo Rasch

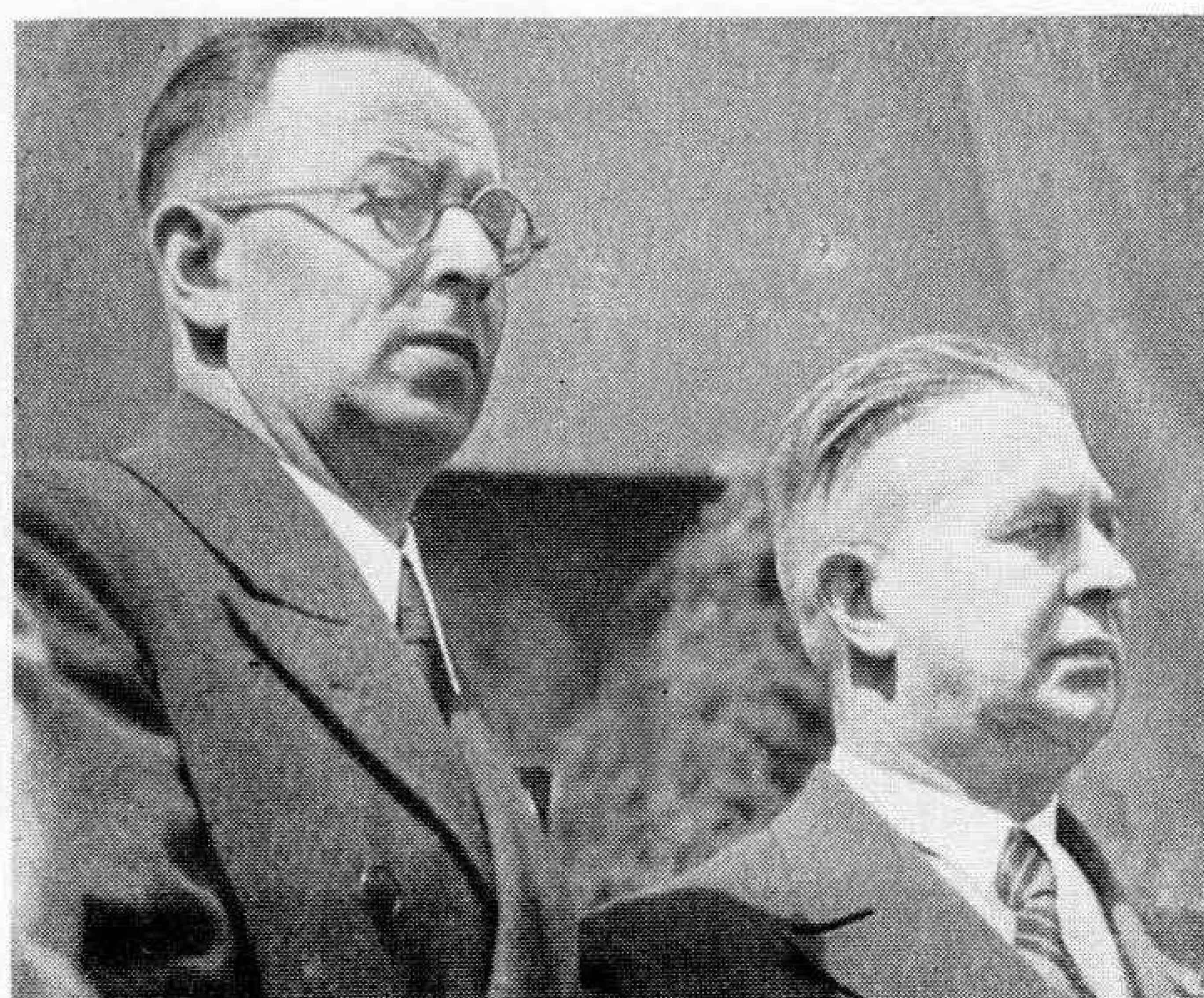
Geb. 7. Mai 1873



Dr. Heinz I h l e r t
ſpricht zu den Feſtteilnehmern



Oberbürgermeiſter Dr. K r a ch t
begrüßt die Feſtgäſte



Prof. Dr. Friedrich B l u m e, der Leiter des Chorfeſtes
rechts: Prof. Bernhard I v e r ſ e n - Kiel



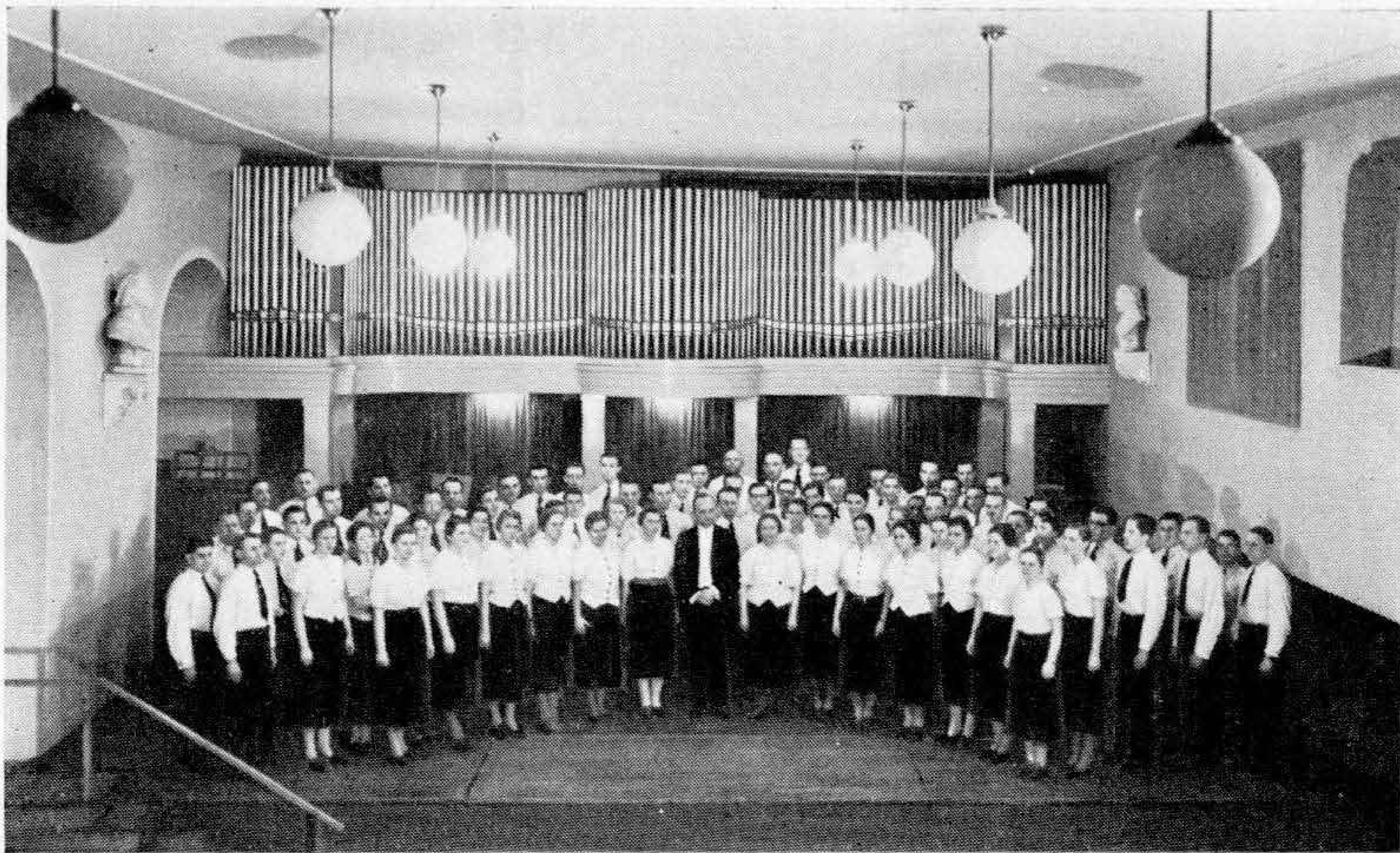


Sonntagskonzert im Freien

## Feſt der Chöre in Schleswig-Holſtein

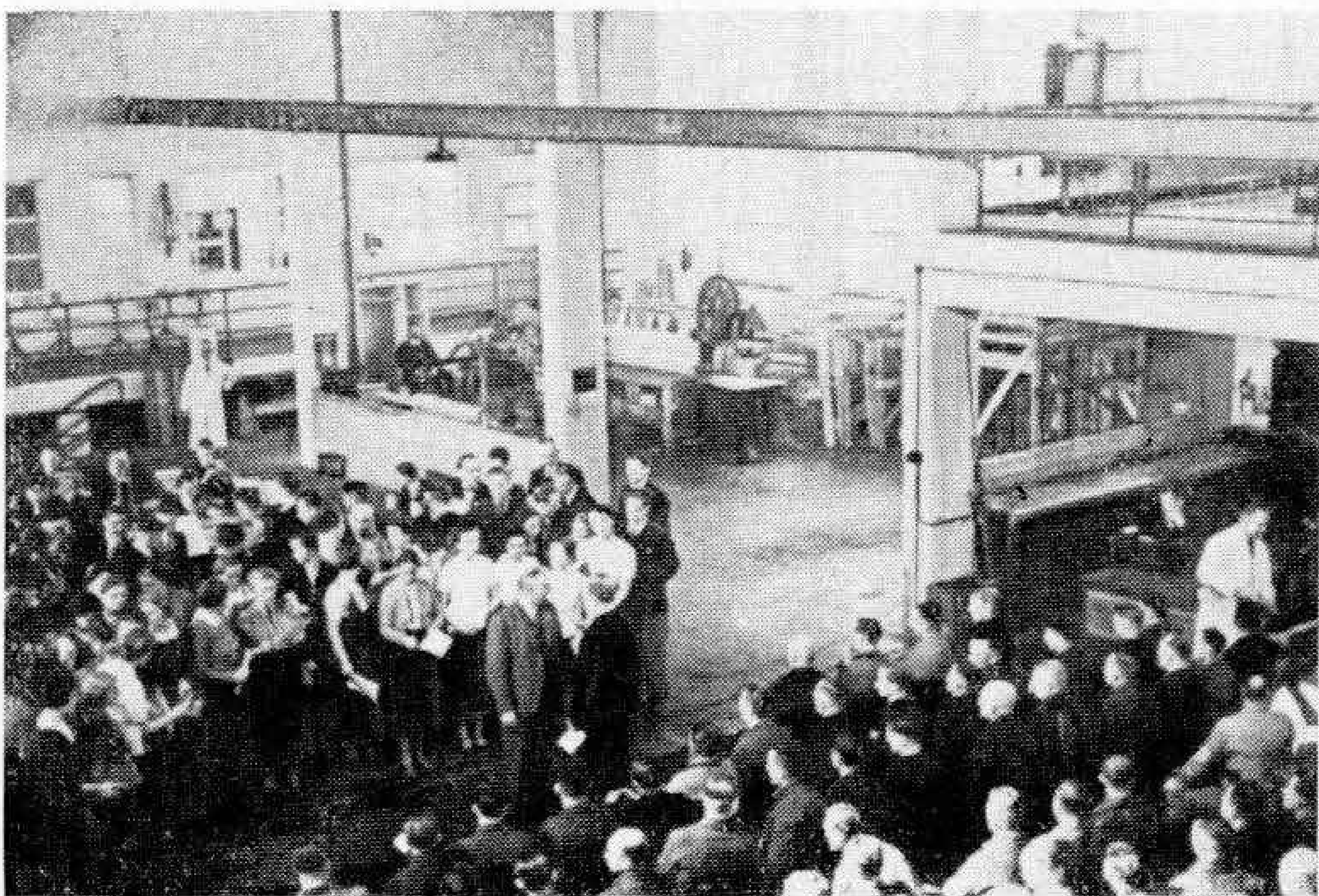
Aufnahmen Lund-Flensburg

Zu dem Bericht von Erich Hoffmann-Flensburg



Aufnahme Held

Chor der Musikhochschule Weimar
nach dem Semesterschlußkonzert, dem Abschluß der Thüringenfahrt 1938



Werkkonzert in der Möbelfabrik Lang, Zeulenroda



Abschied von Waltershausen



Werkkonzert in der Mechanischen Weberei Brösel in Greiz

Thüringenfahrt 1938 der Weimarer Musikhochschule

Aufnahmen K. H. Hooge-Eisenach

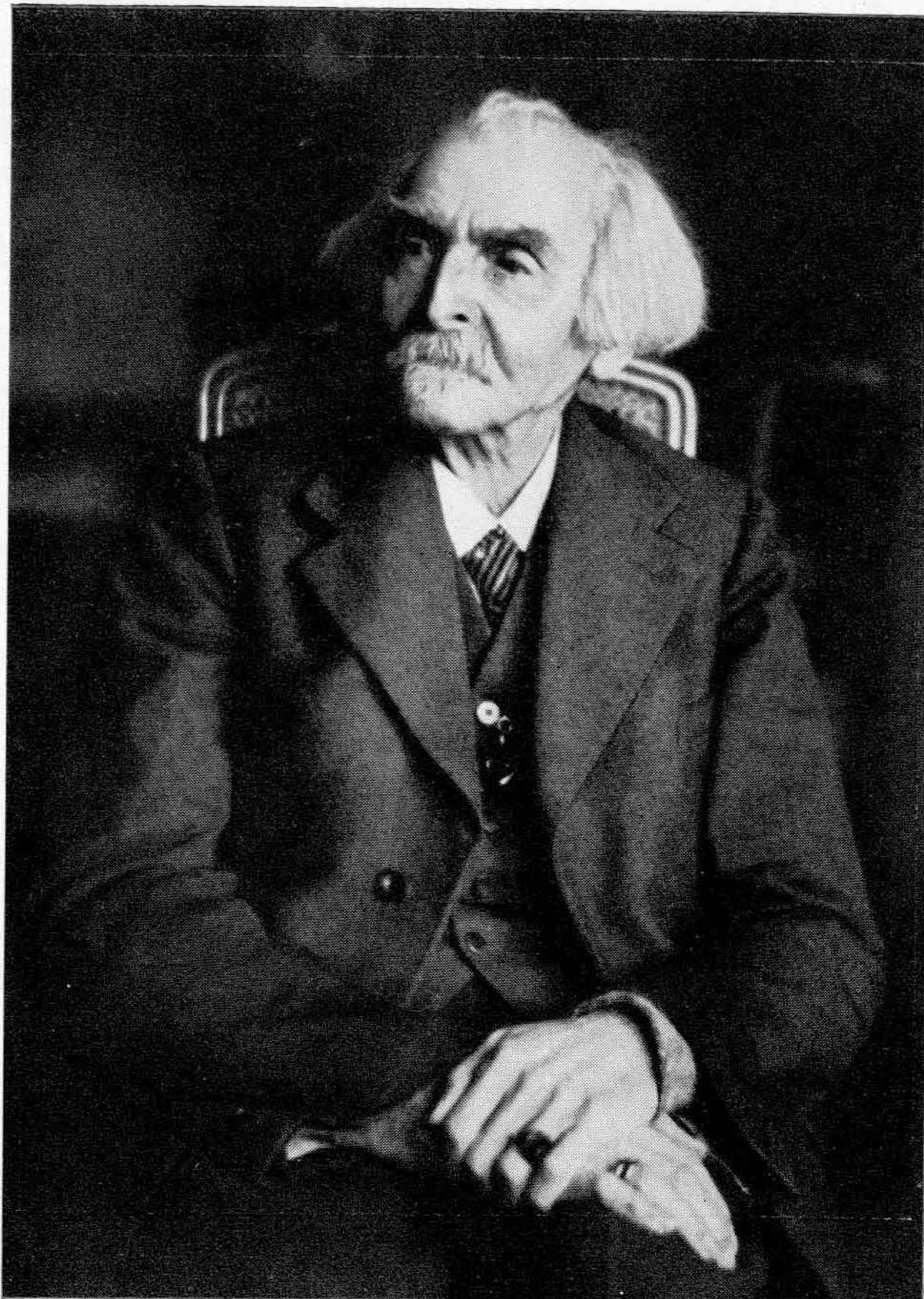
Zu dem Bericht von O. Eckardt: „Glückhafte Musikantenfahrt"



ZFM Archiv

## Wolfgang von Bartels

geb. 21. Juli 1883, gest. 19. April 1938



ZFM Archiv

Hans von Wolzogen

geb. 13. November 1848, gest. 2. Juni 1938



Univ. Prof. Dr. Alfred Lorenz

Herzogl. Generalmusikdirektor i. R.

geb. 11. Juli 1868

(nach einem Ölgemälde von Oskar Michaelis, München)



Obergebietsführer C e r f f, Frau Prof. E l l y N e y und Bannführer S t u m m e



Frau Prof. E l l y N e y im Gespräch mit Obergebietsführer C e r f f und Bannführer S t u m m e

B e e t h o v e n f e s t d e r H i t l e r - J u g e n d i n B a d W i l d b a d. M a i 1 9 3 8

Aufnahmen: Reichsbildstelle der HJ



MD Arthur Haelffig mit dem Staatlichen Kurorchefter



Von links nach rechts: Der Führer des Gebietes Württemberg Gebietsführer Sündermann, der Chef des Kultur- und Rundfunkamtes der Reichsjugendführung Obergebietsführer Cerff, der Führer des Gebietes Baden Obergebietsführer Kemper

Beethovenfeft der Hitler-Jugend in Bad Wildbad. Mai 1938

Aufnahmen: Reichsbildftelle der HJ



Richard Strauß und Reichsminister Dr. Joseph Goebbels



Richard Strauß dirigiert



Werkkonzert des Reichsſinfonieorcheſters

(Aufnahmen Martin Knauer, Düſſeldorf)

Reichsmuſiktage in Düſſeldorf

(Zu dem gleichnamigen Auſſatz von Dr. Horſt Büttner)



Wolfgang S t u m m e spricht bei der musikalischen Morgenfeier der HJ



Die deutschen Musikstudenten proben für die Abendfeierstunde



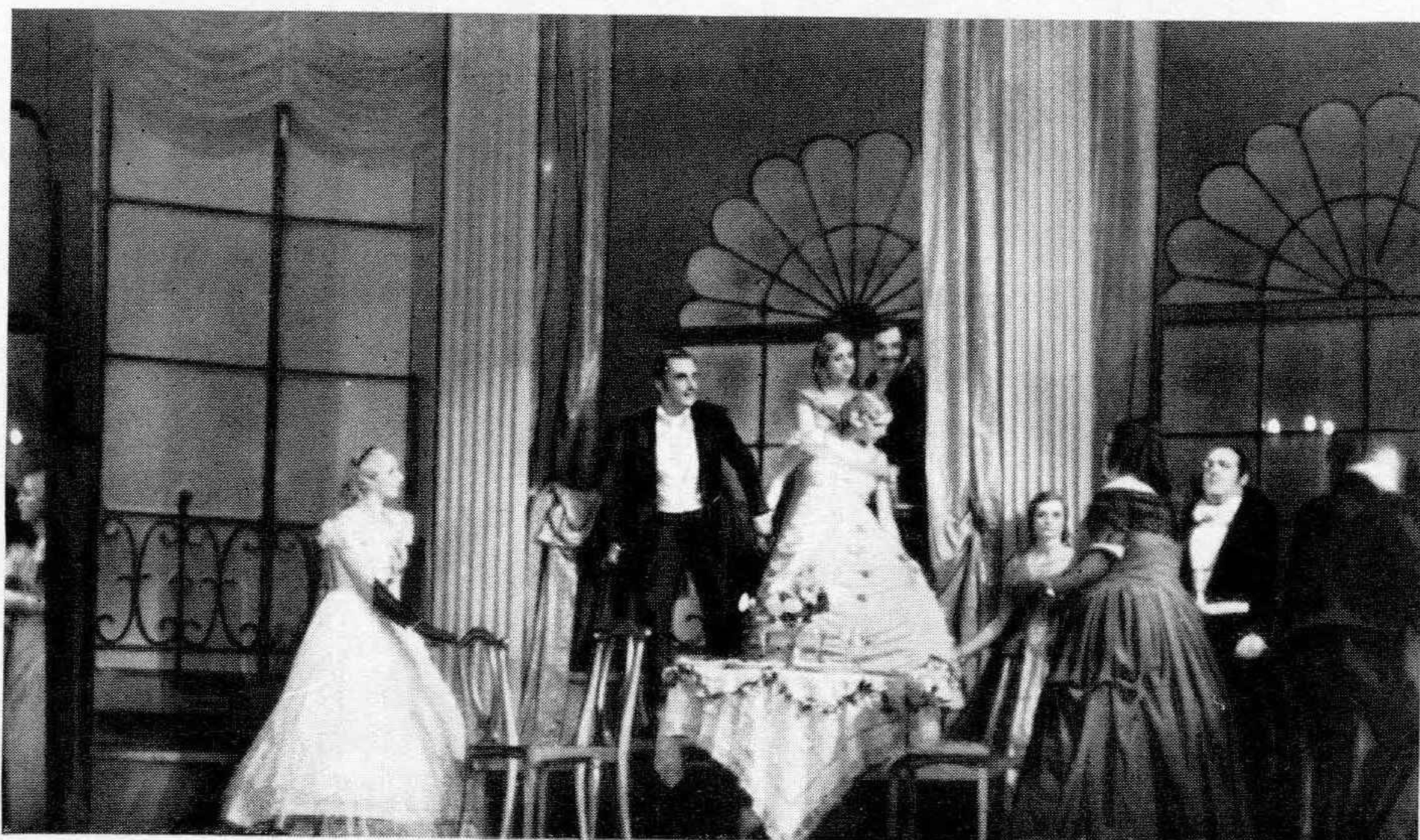

Blick in die Ausstellung „Entartete Musik“
(Aufnahmen Heinz Fuhrmann, Hamburg

R e i c h s m u s i k t a g e  i n  D ü s s e l d o r f

(Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Dr. Horst Büttner)



Szenenbild zu Paul Graener „Don Juans letztes Abenteuer"
Cornelia: Lotte Wollbrandt — Giovanni: Alfred Poell



Szenenbild zu Richard Strauß „Arabella"

(Aufnahmen E. Retzlaff, Düſſeldorf)

Reichsmuſiktage in Düſſeldorf

(Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Dr. Horſt Büttner)



Heidelberger Singſchüler in Erwartung des Führers



Schlußſingen 1938 der Heidelberger Singſchule
(Leiter Oskar Erhardt)

(Aufnahmen A. Rupp, Heidelberg)



3 Heidelberger Singſchüler überreichen dem Führer Blumen (1938)

(Aufnahme Holzbach, Heidelberg)





Schlußſingen der Heidelberger Singſchule 1938

(Aufnahmen Bergmayer, Heidelberg)

(Zu dem Bericht von Prof. Otto Jochum-Augsburg)



Aufnahme R. Scherber

Cesar Bresgen




Max Reger auf dem Totenbett

Zeichnung von Max Klinger

(Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig)

Zu dem Aufsatz von Konrad Huschke: „Max Klinger und die Musik“



Das Wagner-Haus in Tribſchen am Vierwaldſtätterſee

(Aufnahme Niedecken, Weggis)

Zu dem Auffatz von Alfred Pellegrini: „Das Richard Wagner-Mufeum in Tribſchen bei Luzern"



„Das ist der neue Volkserzieher Adolf Hitlers"
ruft Reichsminister Dr. Rust den 200 Amtsträgern nach den Vorträgen der Studenten zu
(linke Seite: Dr. Ley, Prof. O. Spreckelsen, Reichsminister Dr. Rust)



Die Studierenden der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg i. P.
(Ltg. Prof. O. Spreckelsen) singen auf dem Marktplatz zu Lübeck

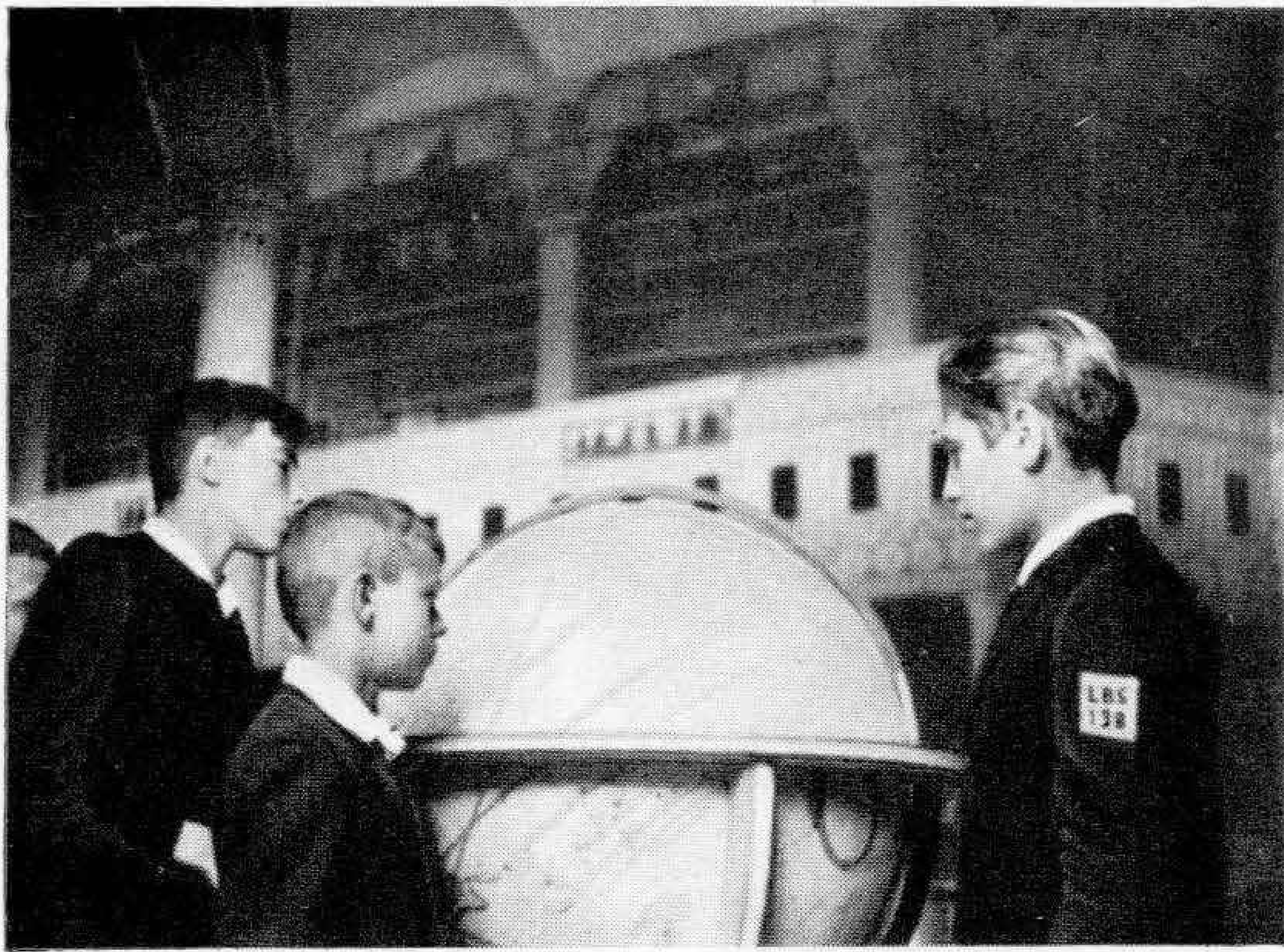
Zu dem Aufsatz von Prof. Otto Spreckelsen: „Volksmusikalische Breitenarbeit"



Prof. F. X. Dreßler mit der 1. Kantorei



Vor dem alten „Miſſale" im Dom zu Karlsburg (Rumänien)



In der Dombibliothek Karlsburg (Rumänien)



Nach der Probe in der Straßburger Kathedrale (Straßburg am Miexena in Siebenbürgen)



Beim Mittagstiſch im Bethlem-Kollegium zu Groß-Engyed (Rumänien)



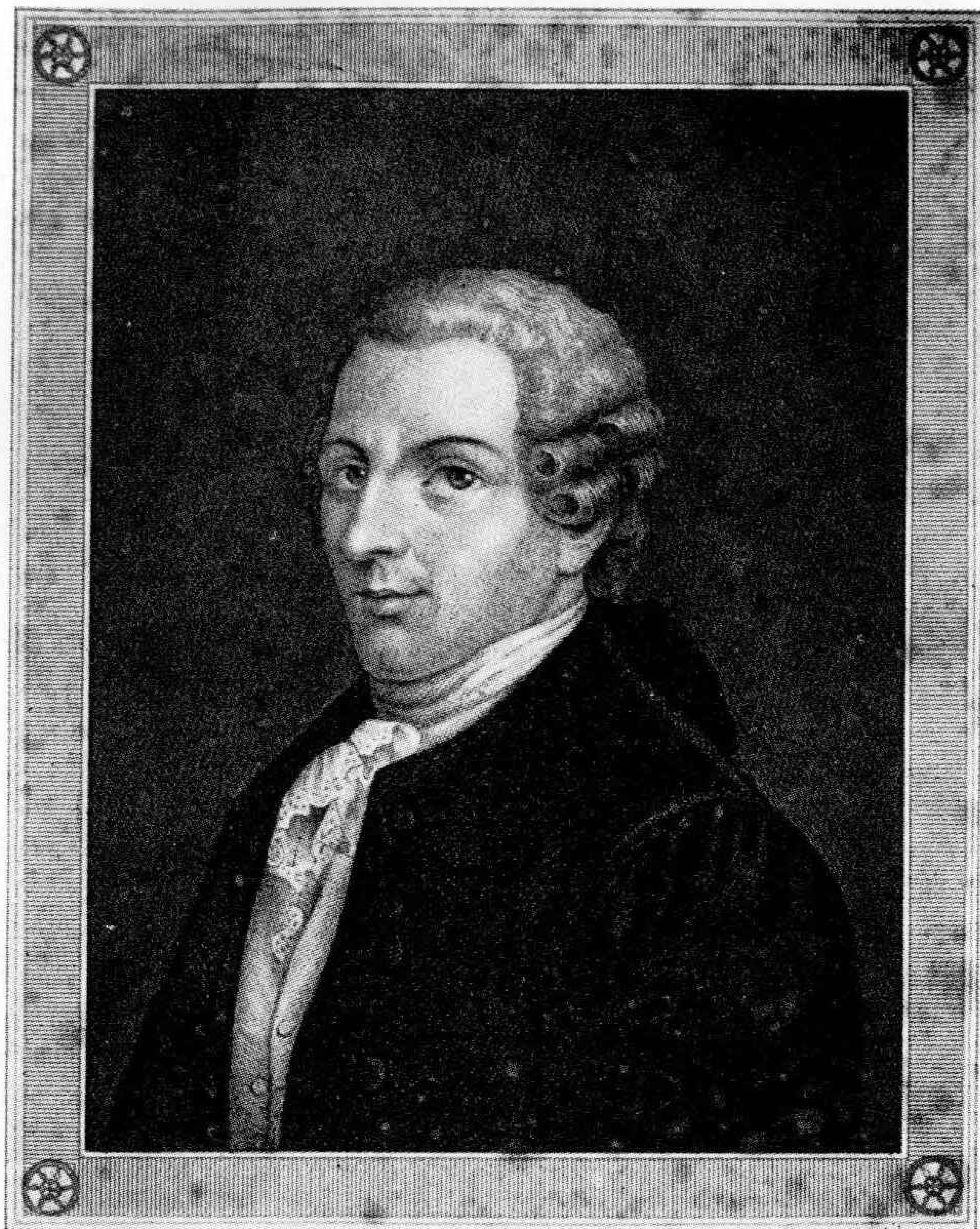
„Die Jüngſten"

Der „Brukenthal-Chor" (Hermannſtädter Chorknaben) auf Reiſen



Aufnahme E. Hoenisch, Leipzig

Johann Nepomuk David



ZFM-Archiv

Der junge Haydn

Nach einem zeitgenössischen Stich

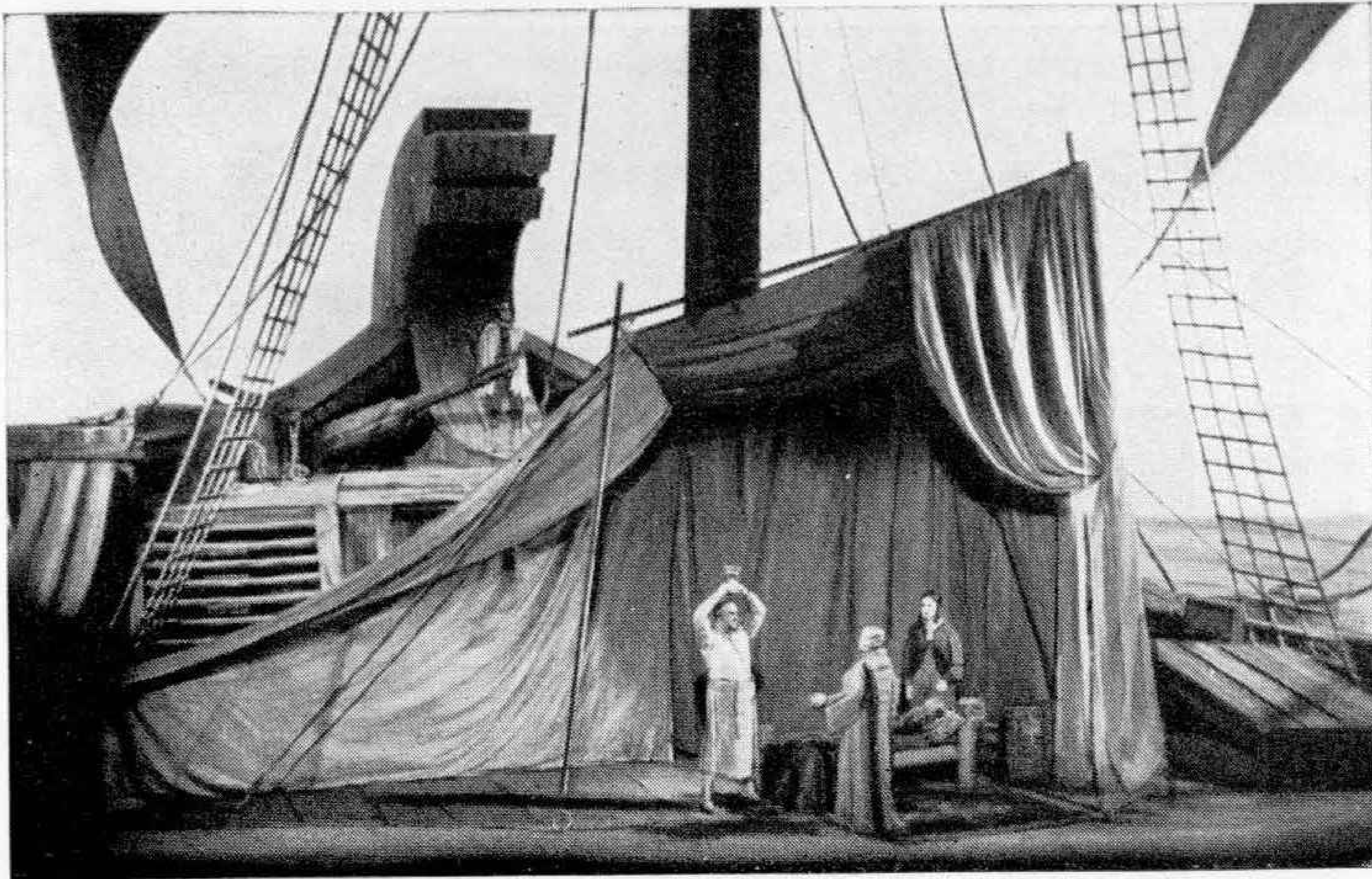


ZFM-Archiv

Maria Anna Mozart

Unbezeichnetes Ölbild um 1770 im Salzburger Mozartmuſeum

Zu dem Auffatz von Auguft Pohl: „Maria Anna Mozart"



„Triſtan und Iſolde", 1. Akt



„Triſtan und Iſolde", 2. Akt



„Triſtan und Iſolde", 3. Akt

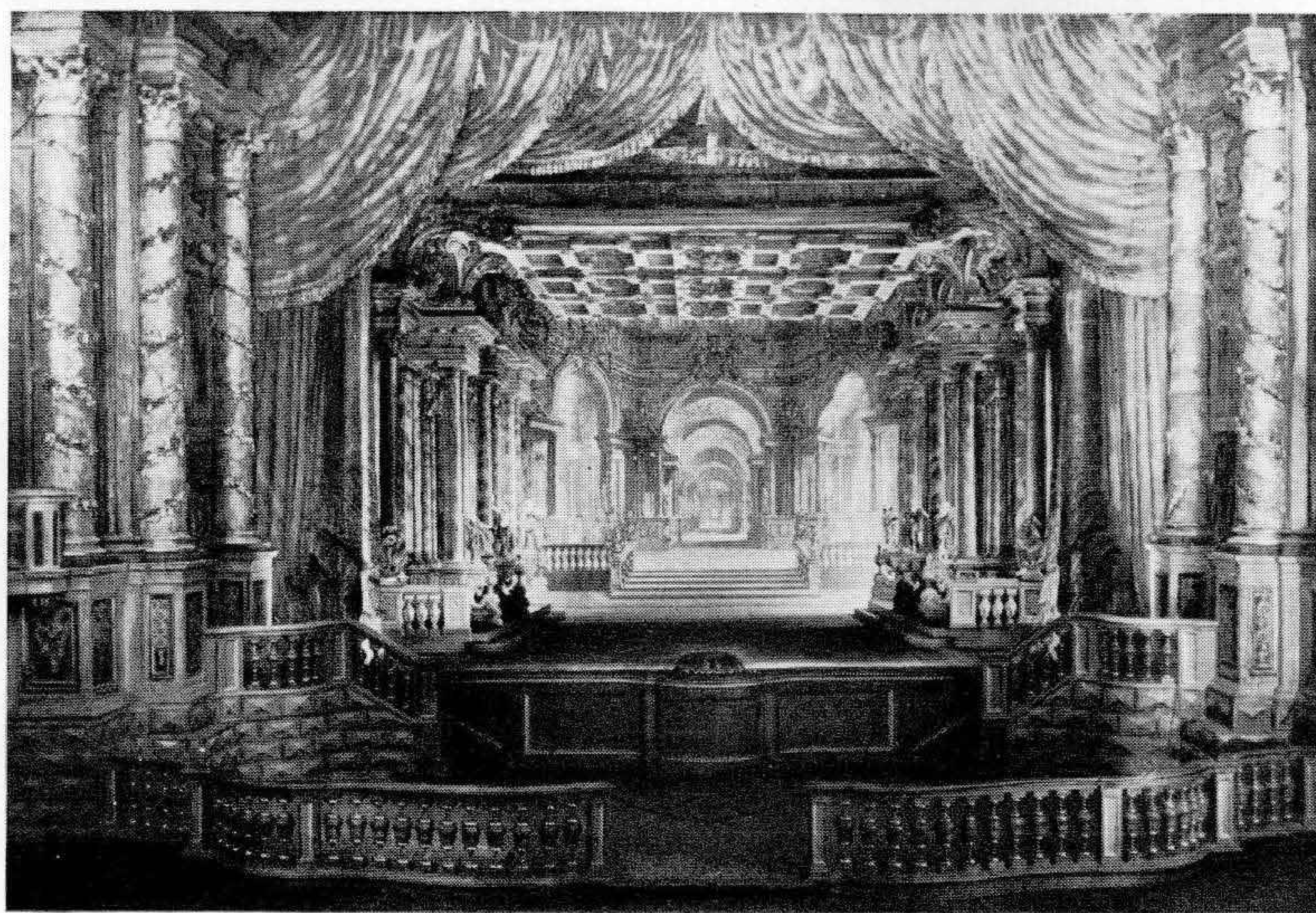
Bühnenbilder von Emil Preetorius

Bayreuther Bühnenfeſtſpiele 1938

Aufnahmen Weirich, Eiſenach



Das Markgräfliche Opernhaus, Bayreuth
Fürstenloge



Das Markgräfliche Opernhaus, Bayreuth
Blick auf die Bühne

Aufnahmen von Müller, Bayreuth

Zu dem Aufsatz von Heinz Beyer: „Das Markgräfliche Opernhaus"

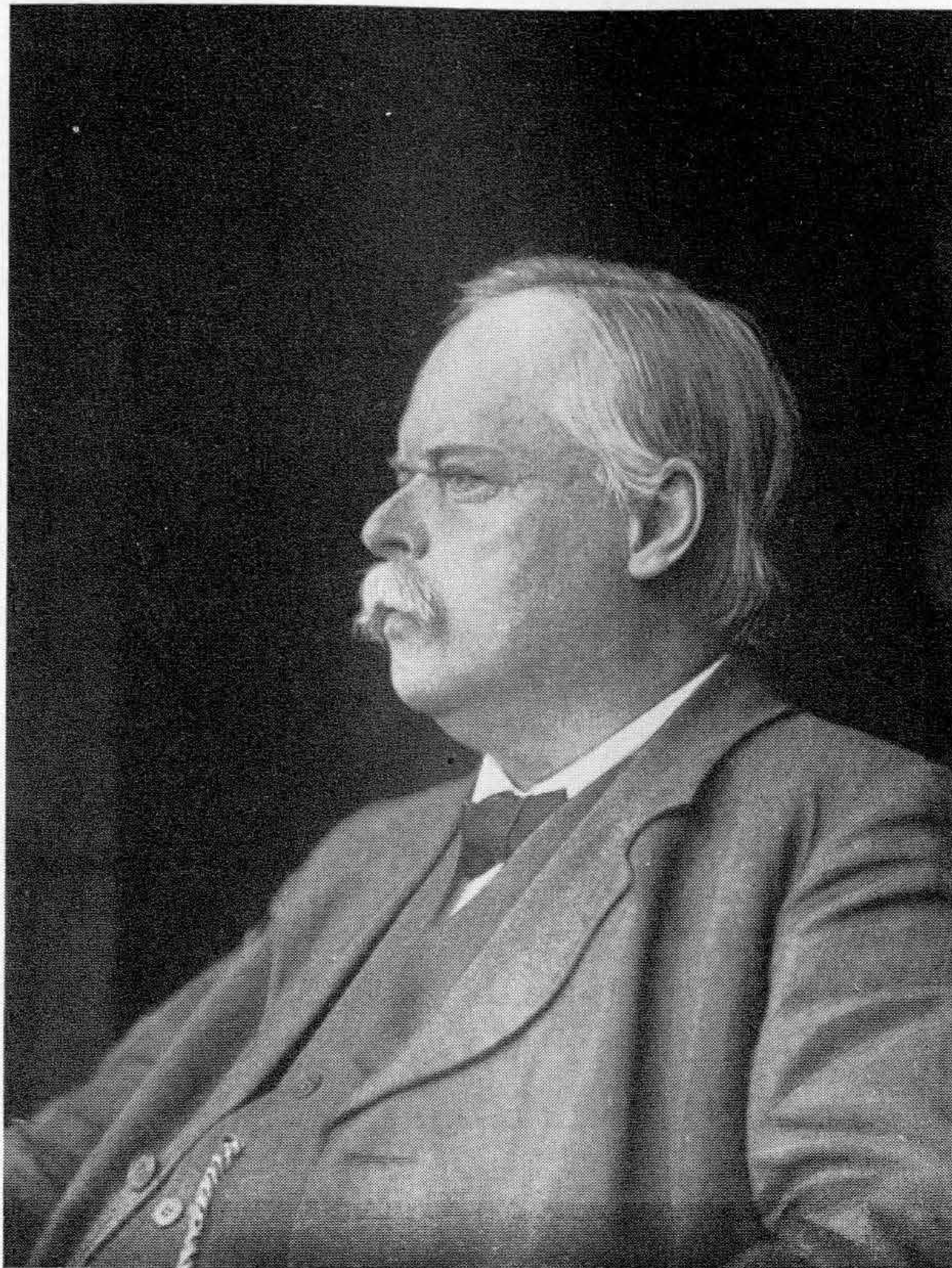


Domenico Cimarosa

Nach einem zeitgenössischen Stich

im Besitz der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek, Berlin

Zu der Erzählung von Friedrich Rücker: „Heimliche Ehe"



ZFM-Archiv

Carl Maria Cornelius

Geboren 21. Juli 1868



Mathilde Roß als „Oktavian“



Maria Cebotari und Esther Rethy

Aus „Rosenkavalier“ und „Die Hochzeit des Figaro“

bei den

Salzburger Festspielen 1938

Aufnahmen Ellinger, Salzburg



Erich von Wymetal (Regiſſeur), Wilhelm Furtwängler,
Maria Reining (Eva), Erich Zimmermann (David)



Wilhelm Furtwängler im Geſpräch mit Maria Reining

Aus der Probenarbeit zu den „Meiſterſingern“

der

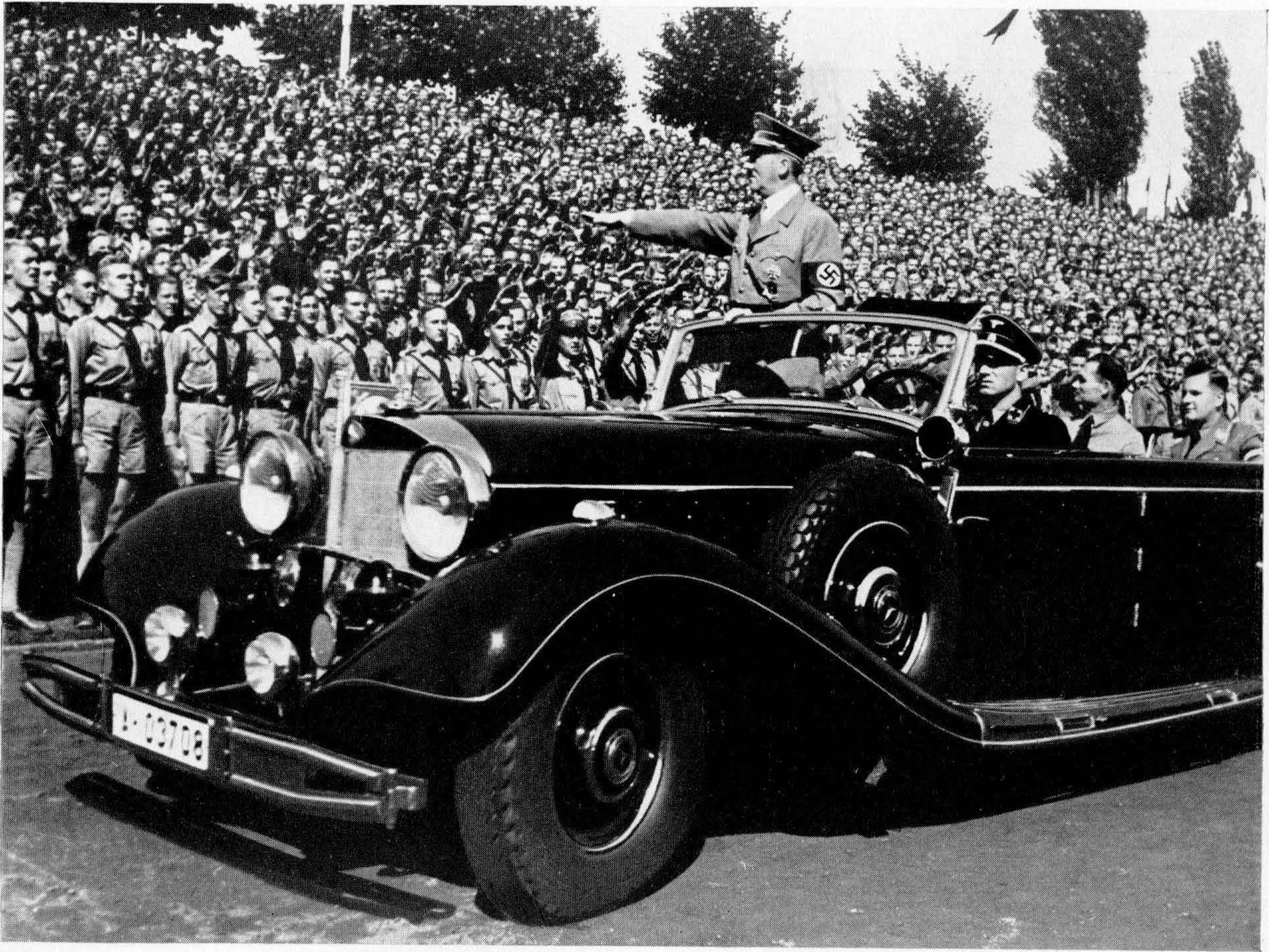
Salzburger Feſtſpiele 1938

Aufnahmen Ellinger, Salzburg



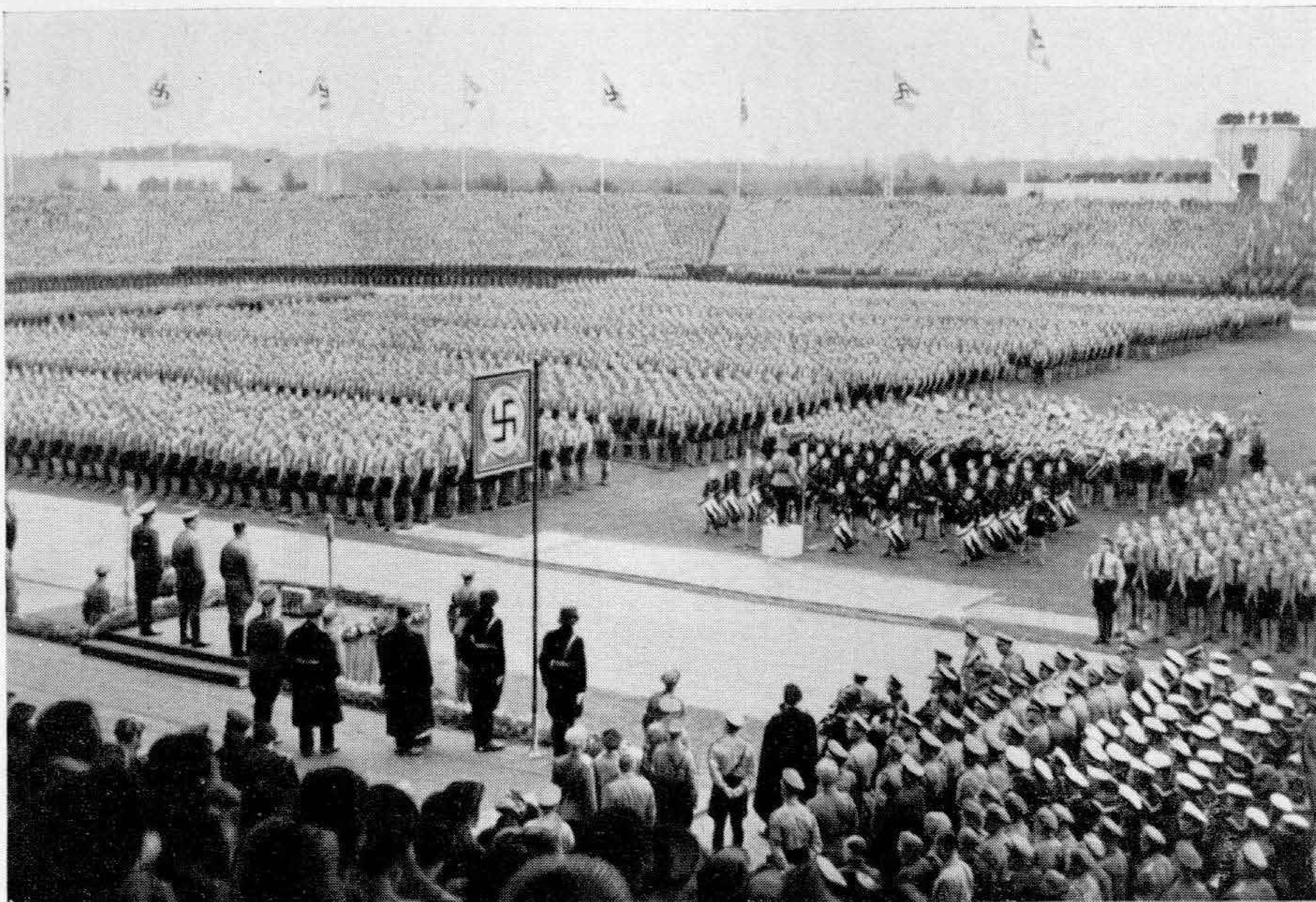
Der Führer mit dem Reichsjugendführer Baldur von Schirach
auf der Tribüne des Nürnberg-Stadions

(Reichsbildstelle der HJ)




Der Führer bei der HJ

(Reichsbildstelle der HJ)



Die HJ ist vor dem Führer angetreten



Der Führer begrüßt den Reichsjugendführer Baldur von Schirach

(Reichsbildstelle der HJ)



Reichsbildstelle der HJ

Obergebietsführer Karl Cerff

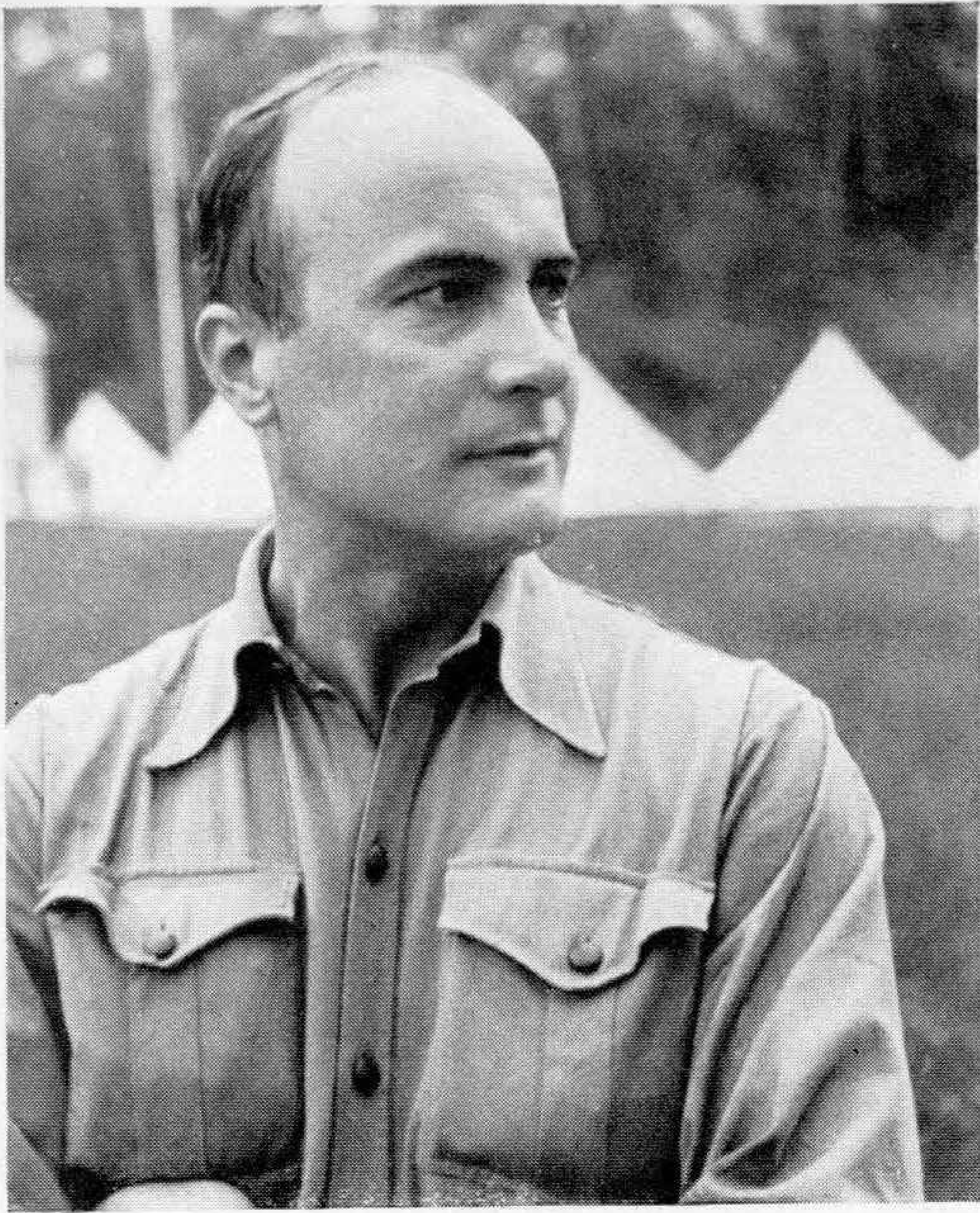
Chef des Kulturamtes der Reichsjugendführung



Reichsbildstelle der HJ

Bannführer Wolfgang Stumme

Hauptreferent für Musik im Kulturamt der Reichsjugendführung



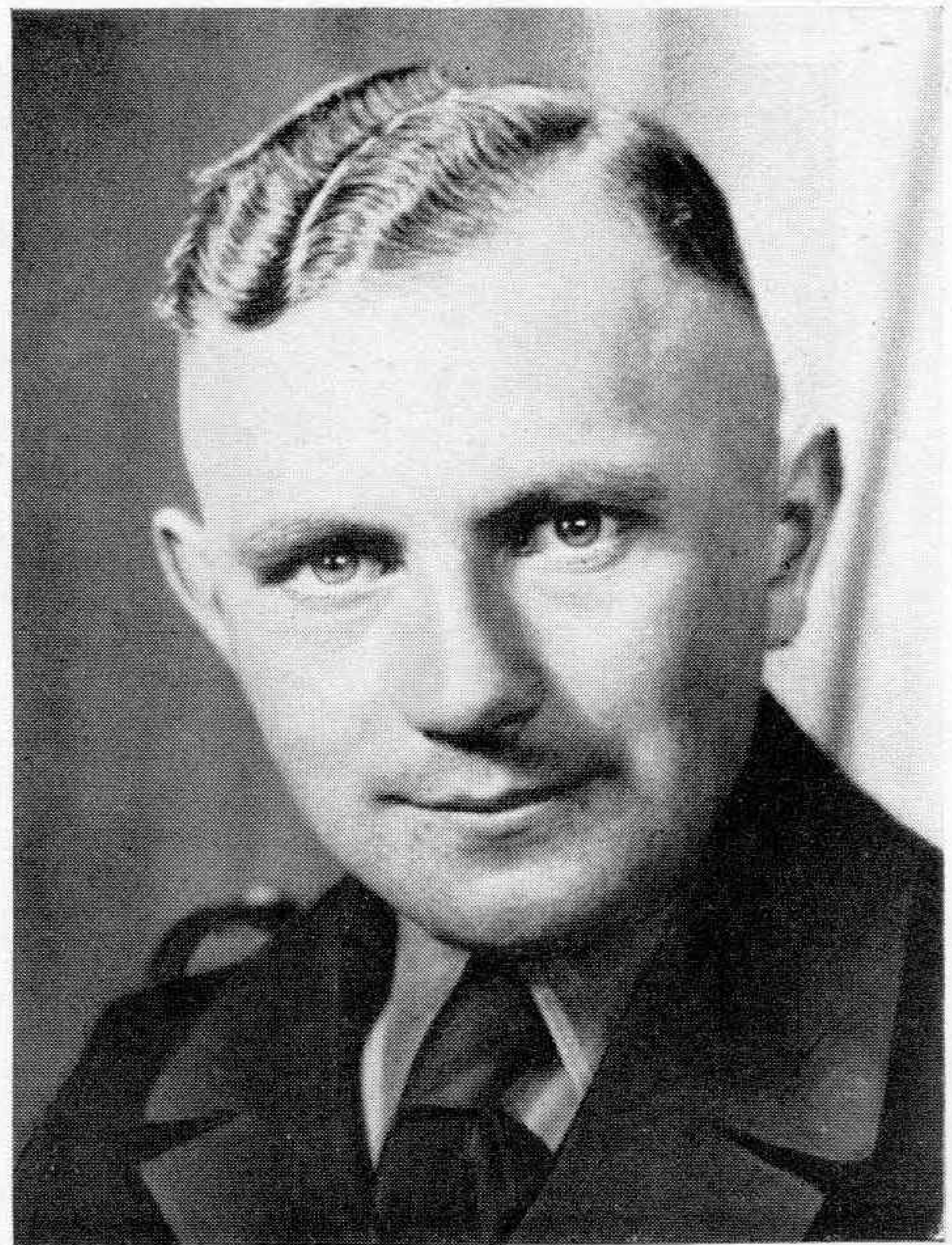
Dr. Heinrich Spitta



Gerhard Maaß



Georg Blumensaat



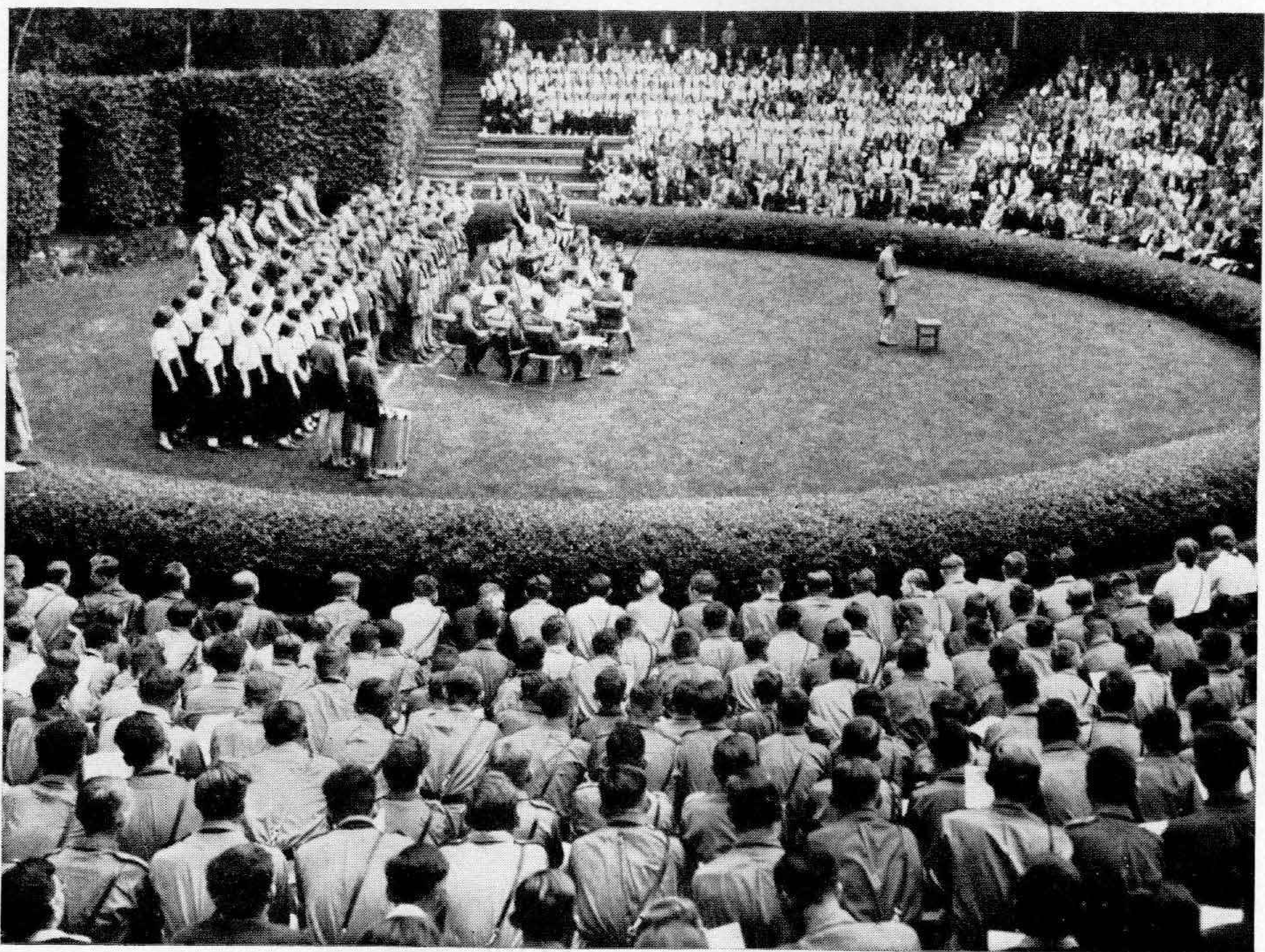
Hans Baumann

(Reichsbildstelle der HJ)

Junge Komponisten in der Hitler-Jugend



Fanfaren und Landsknechtstrommeln der Pimpfe auf dem Nürnberger Reichsparteitag



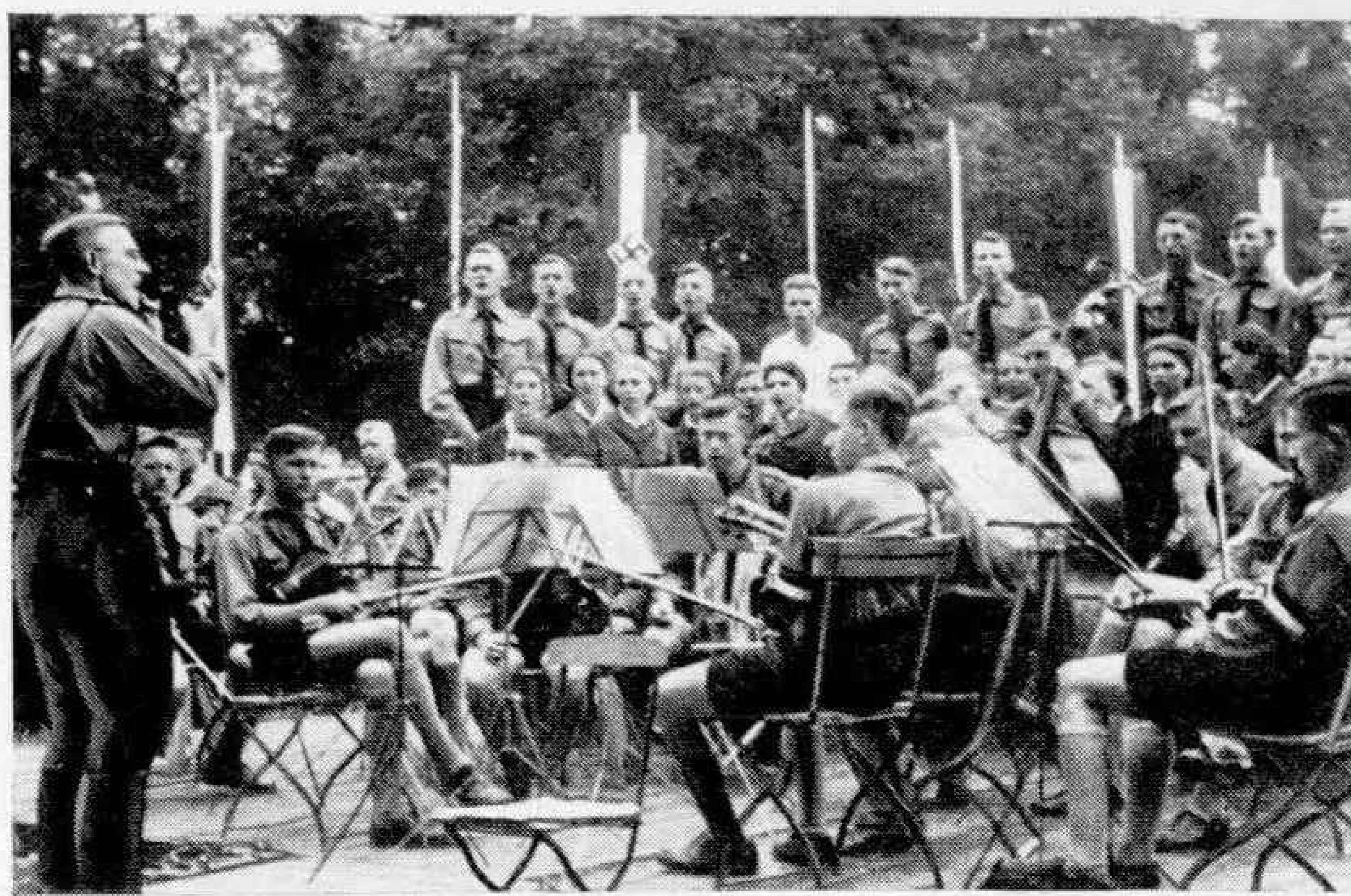
Berliner Spielschar auf einer musikalischen Veranstaltung

(Reichsbildstelle der HJ)

Spielscharen in Tätigkeit



Musikschulungslehrgang des Gebietes Saarpfalz



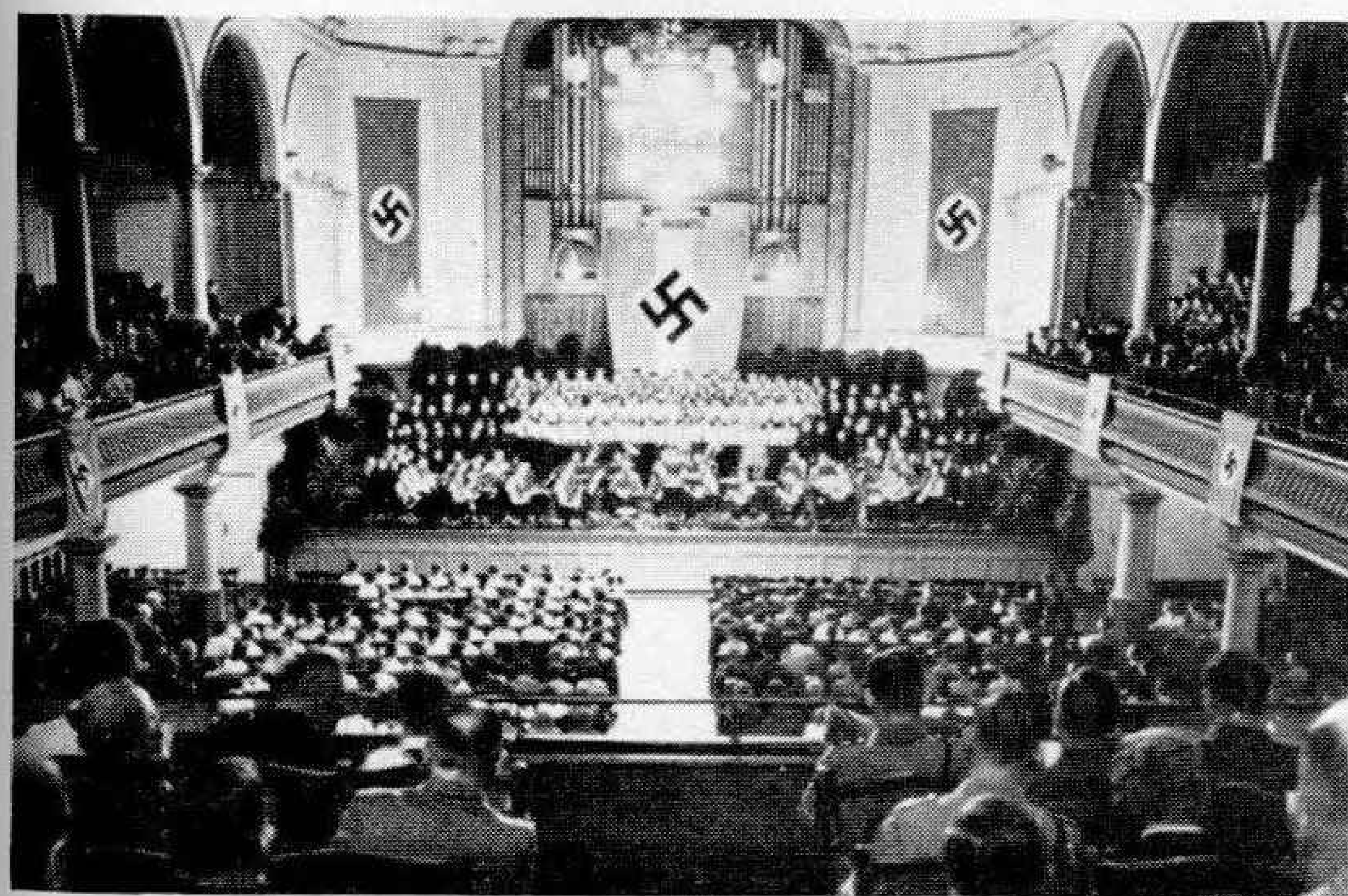
Hellmuth Seidler
übt mit der Münchener Rundfunkspielschar



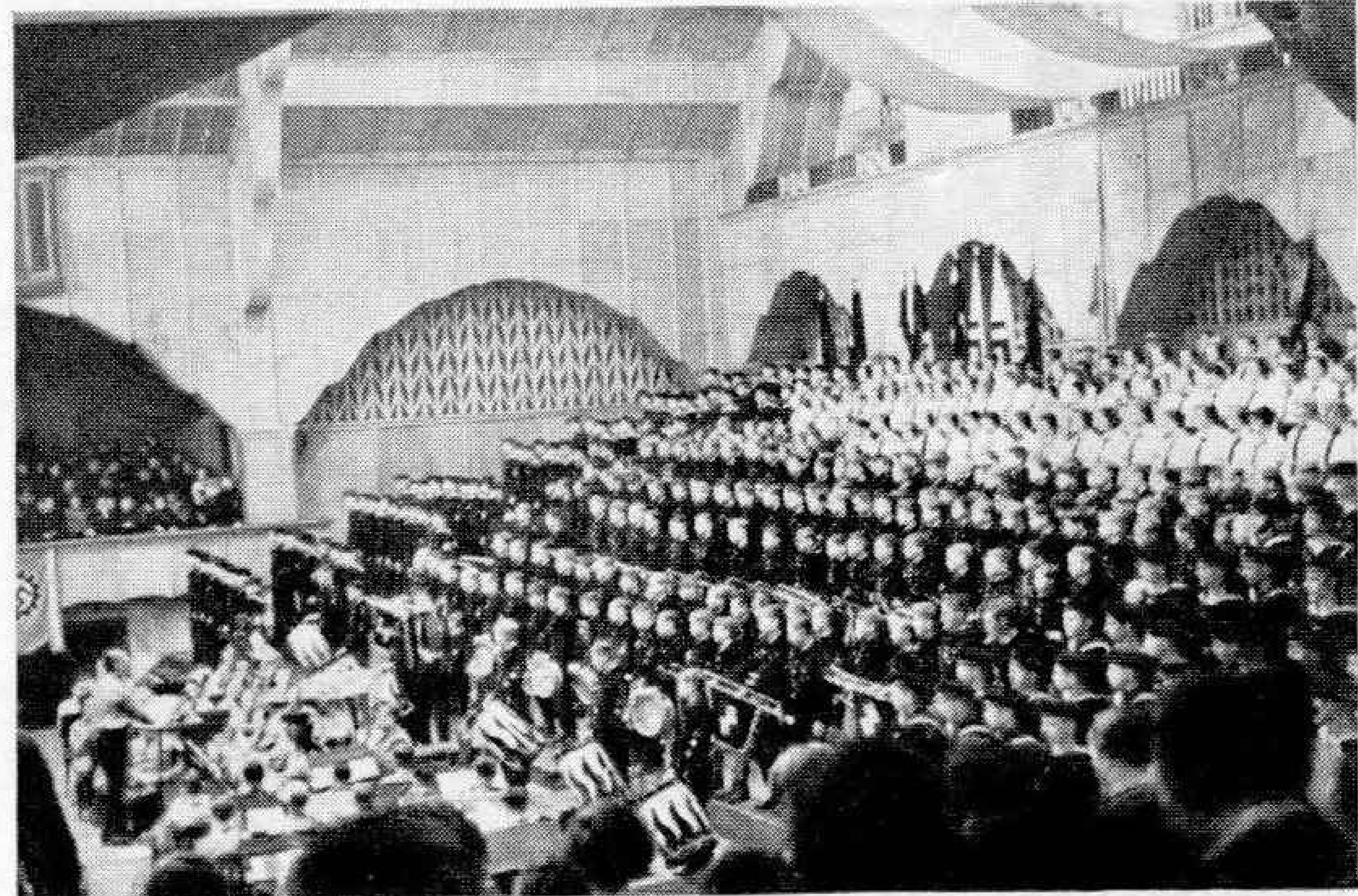
Mädel beim offenen Volksliedsingen



Das Karlsruher Bannorchester



Feierstunde der HJ



Kundgebung der HJ

(Reichsbildstelle der HJ)



Deutsche Musik in deutscher Landschaft



Mädel-Streichergruppe



Mädel machen Hausmusik



Fröhliche Freizeit beim Reichskulturlager in Heidelberg



Im Kulturpolitischen Lager der Reichsjugendführung in Weimar



Der Reichsjugendführer überzeugt sich bei seinem Besuch im Weimarer Kulturlager von der Leistungsfähigkeit der Spielscharen

(Reichsbildstelle der HJ)



Einſatz der Spielſchar auf einem KdF-Schiff



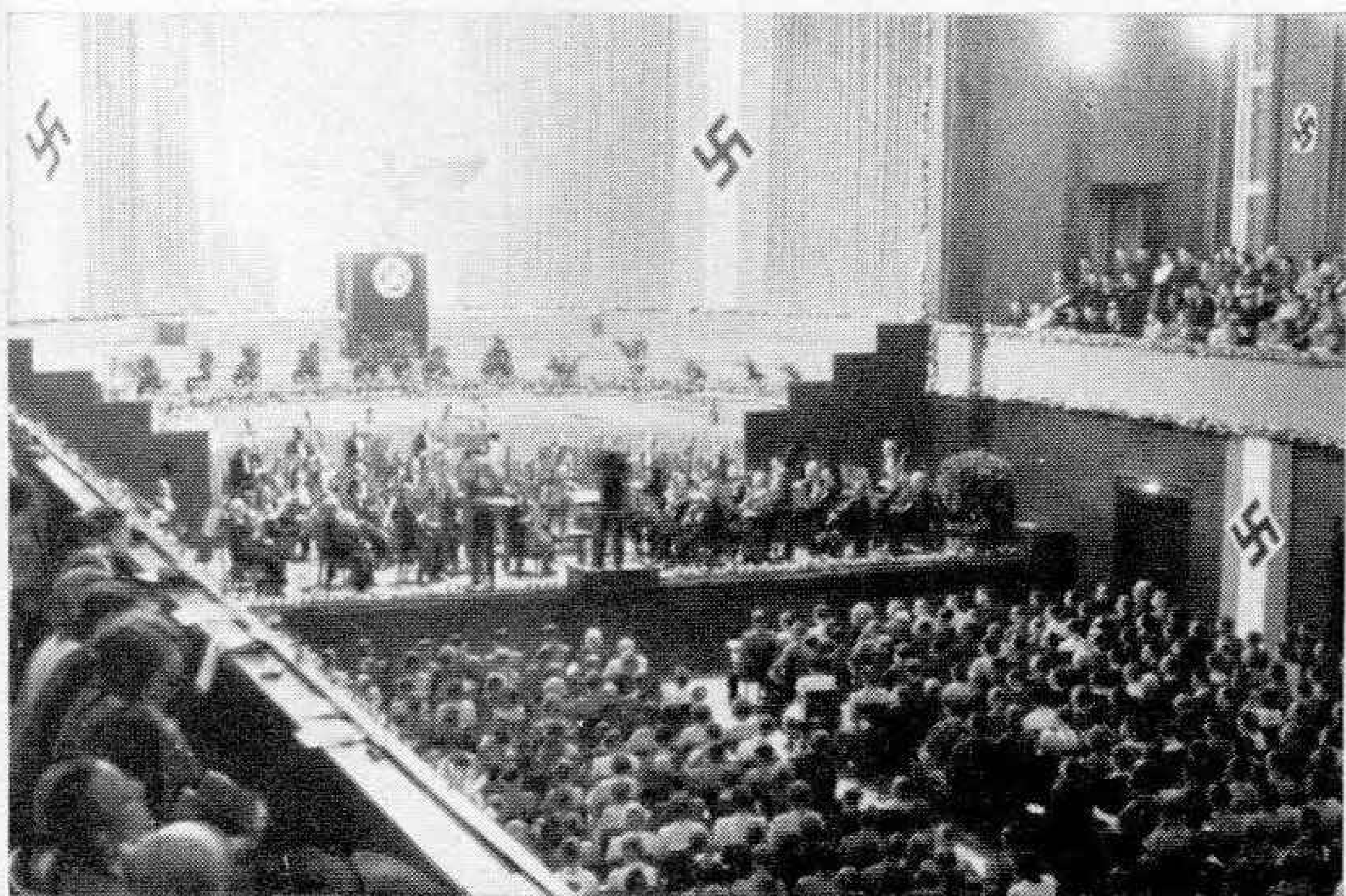
Streichergruppe der Mädel



Auch die Einzelſtimme wird gepflegt



Blockflötenmuſik iſt beſonders bei den Mädeln beliebt



Meiſterkonzert mit Eugen Jochum, Georg Kulenkampff und Gerhard Hüſch im Reichskulturlager Weimar 1938



Konzert der HJ (mit der Leibſtandarte Adolf Hitler) in der Berliner Deutſchlandhalle vor dem Führer

(Reichsbildſtelle der HJ)



Wolfgang Stumme
probt mit ſeiner Spielſchar auf hoher See
(Finnlandfahrt 1936)



Die beliebte Blockflöte

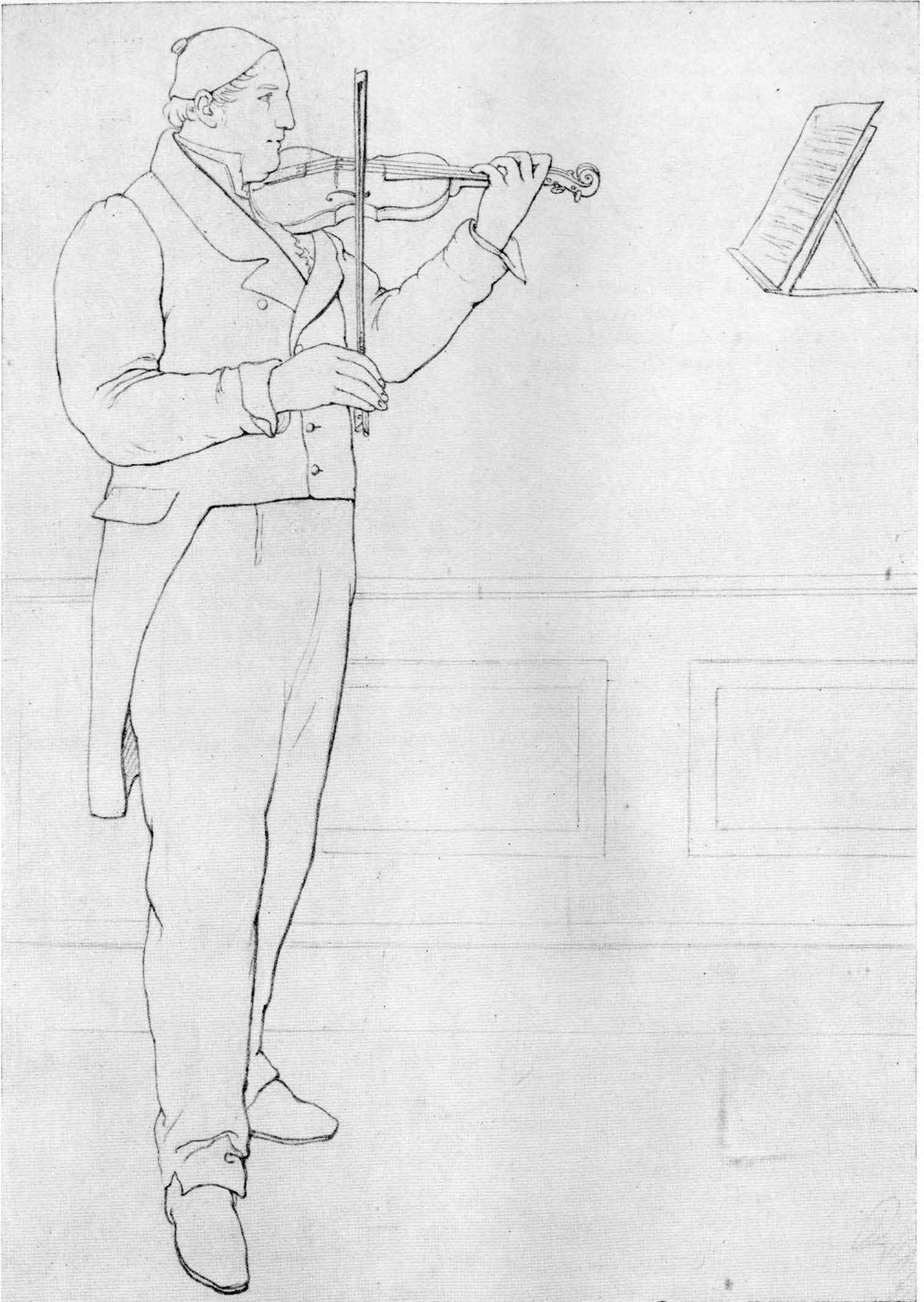


„Alles macht mit!"
beim Volksliederſingen der HJ
in Stuttgart



Wolfgang Stumme
leitet die Werkfeierſtunde mit Weimarer
Arbeitern

(Reichsbildſtelle der HJ)



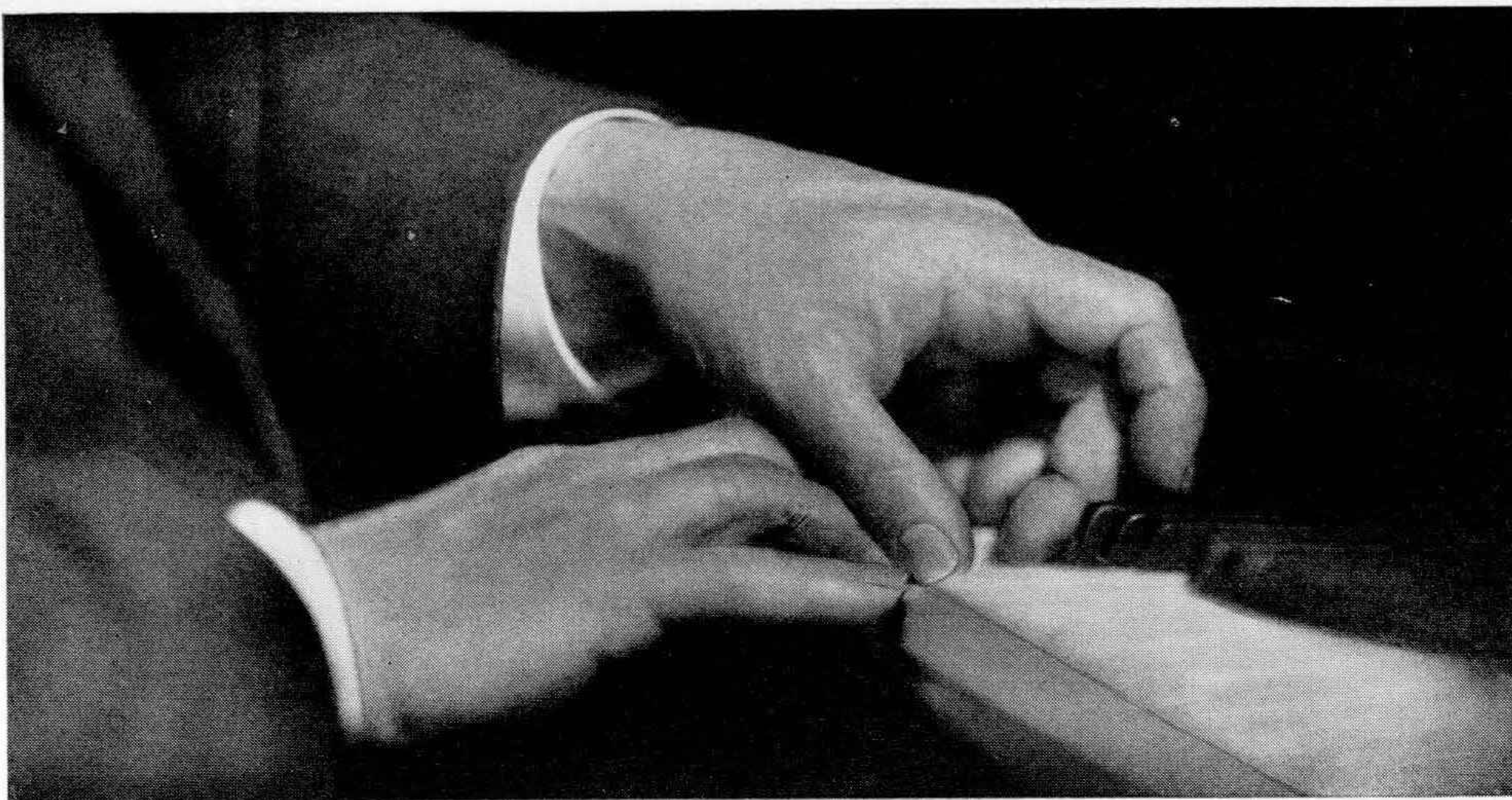
Ludwig Spohr

Nach einer Zeichnung im Besitz von Dr. Wittich in Dresden



ZFM-Archiv

Prof. Josef B. A. Klein



Die Hände des Pianiſten Frederic Lamond



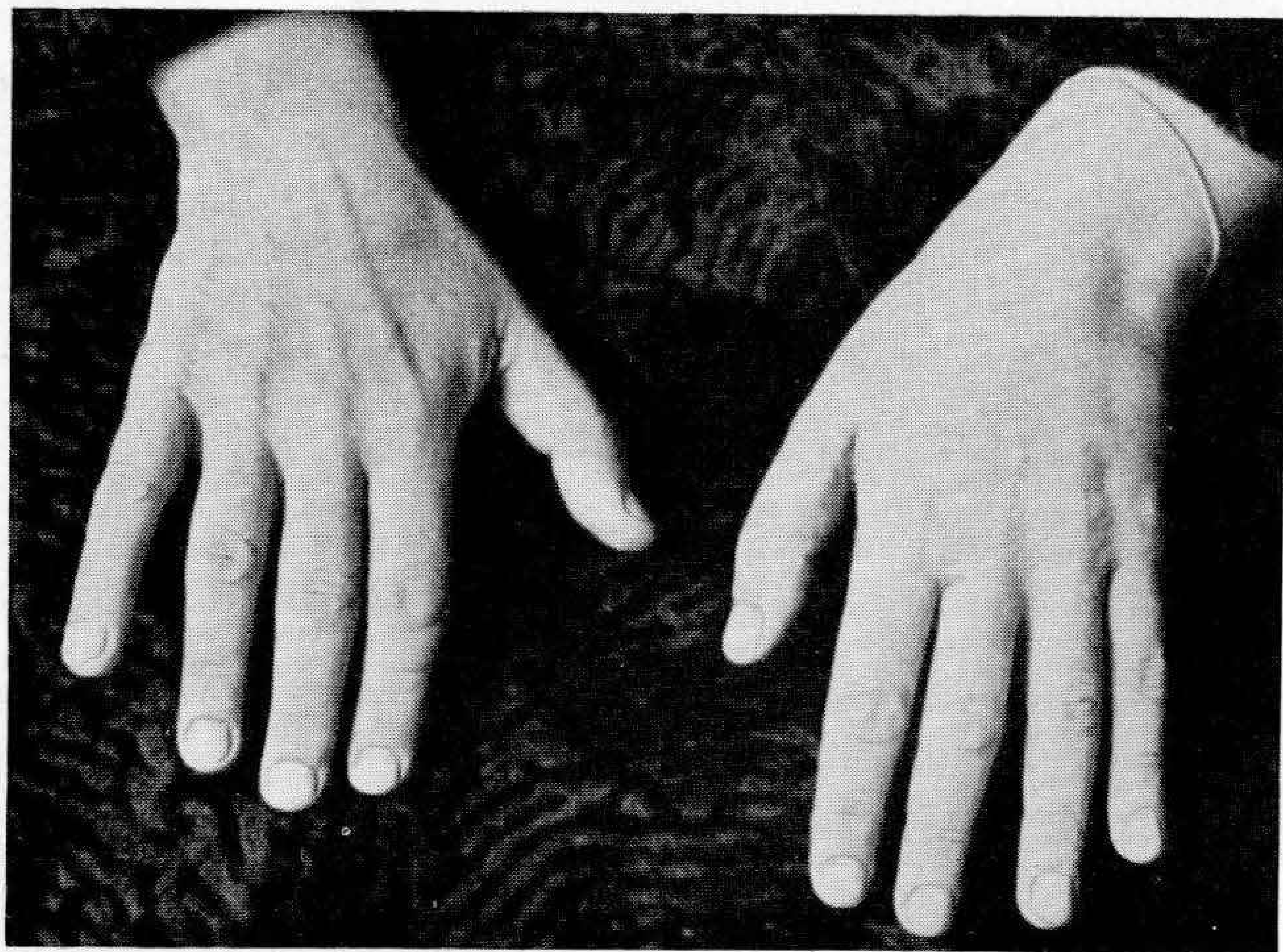

Die Hände Ferruccio Buſonis

(mit Genehmigung des Hauſes Bechſtein)

Zu dem Auſſatz von R. Wimmers „Muſikerhände"



Die Hände des Geigers Georg Kulenkampff



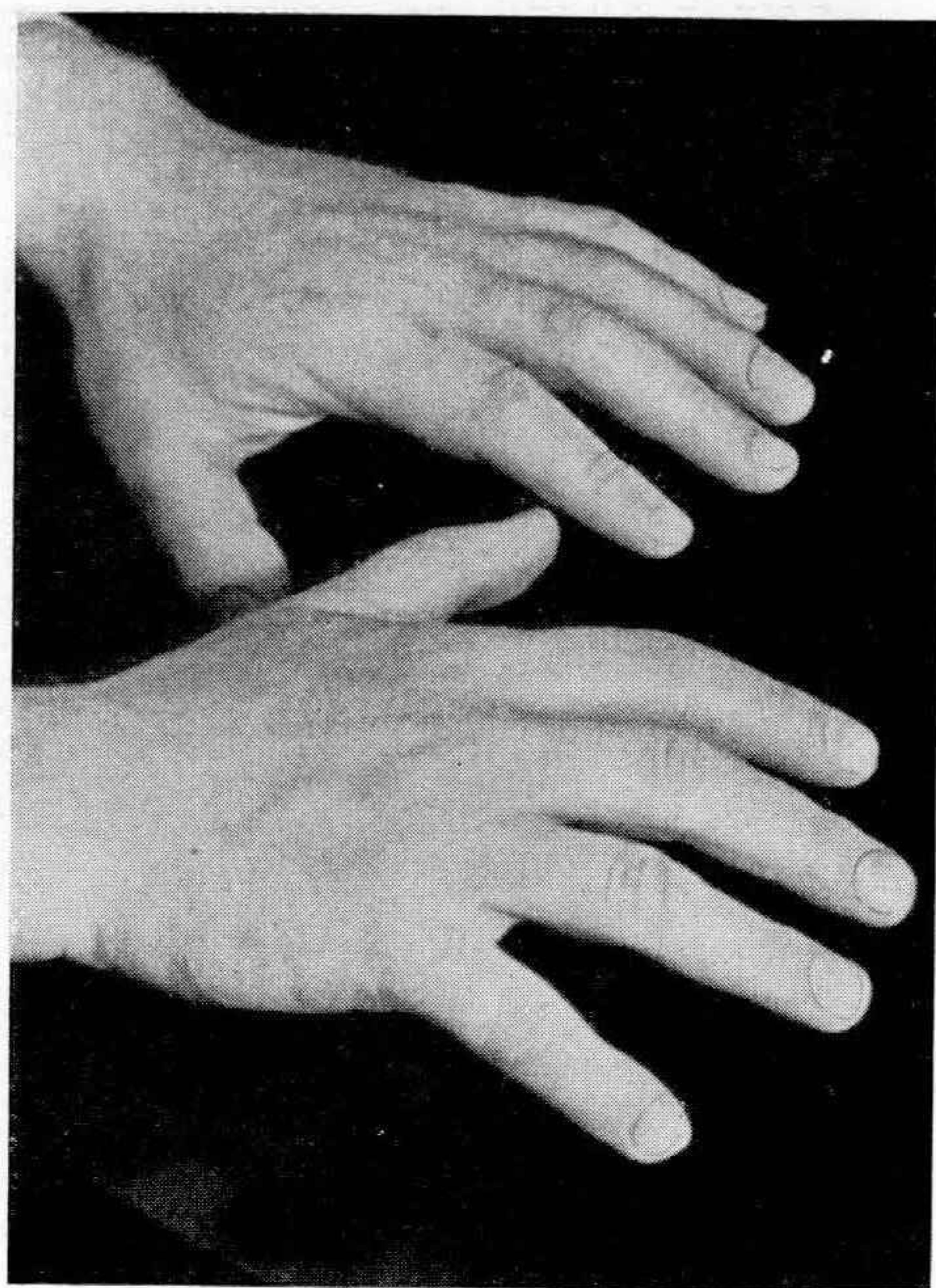
Die Hände der Pianistin Elly Ney

Aufnahmen: Erna Stoll, Berlin und Foto-Roma, Frankfurt/M.

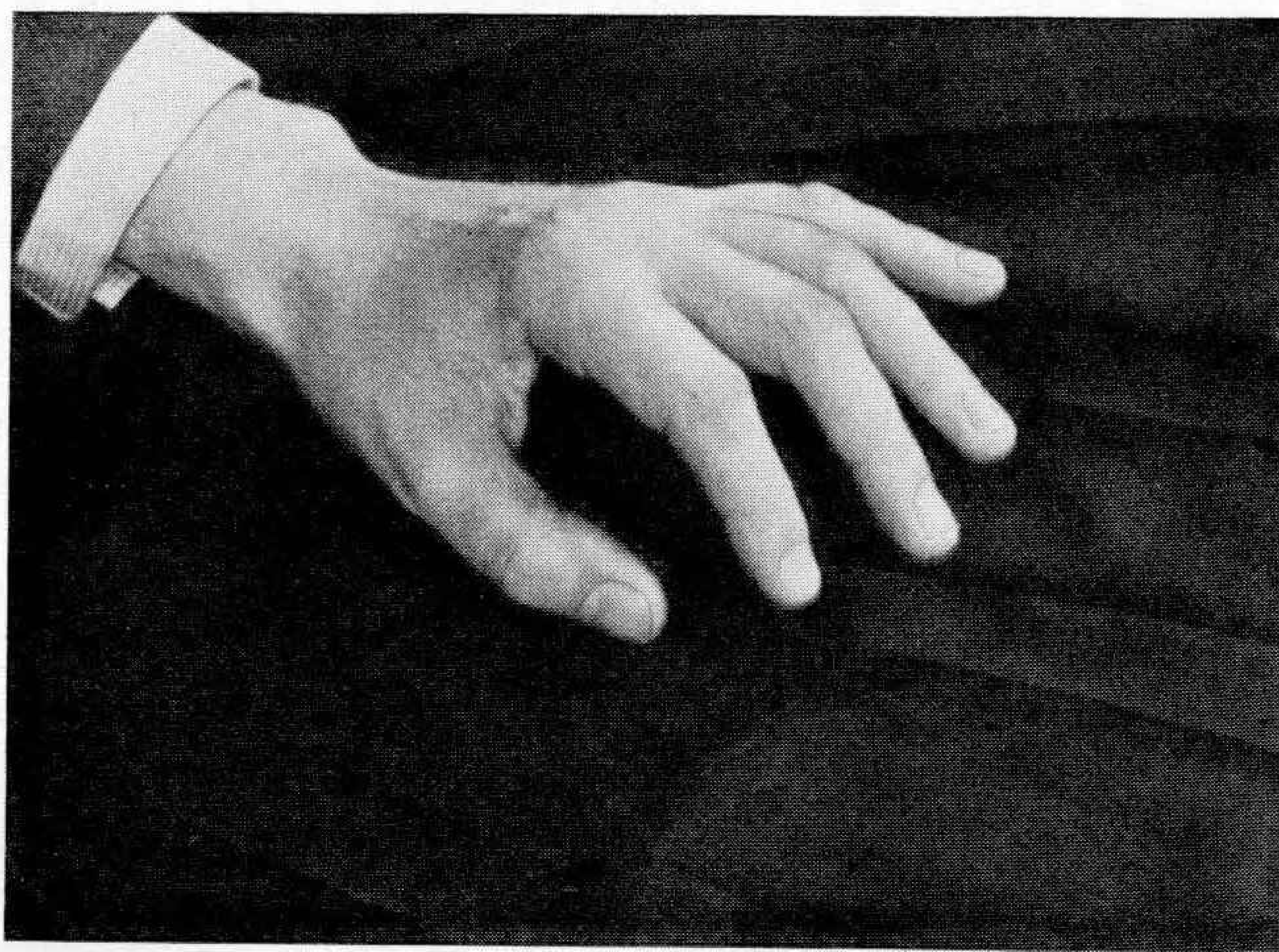
Zu dem Auffatz R. Wimmers „Mufikerhände“



Hand eines Schuhmachers



Die Hände des Pianisten Edwin Fischer



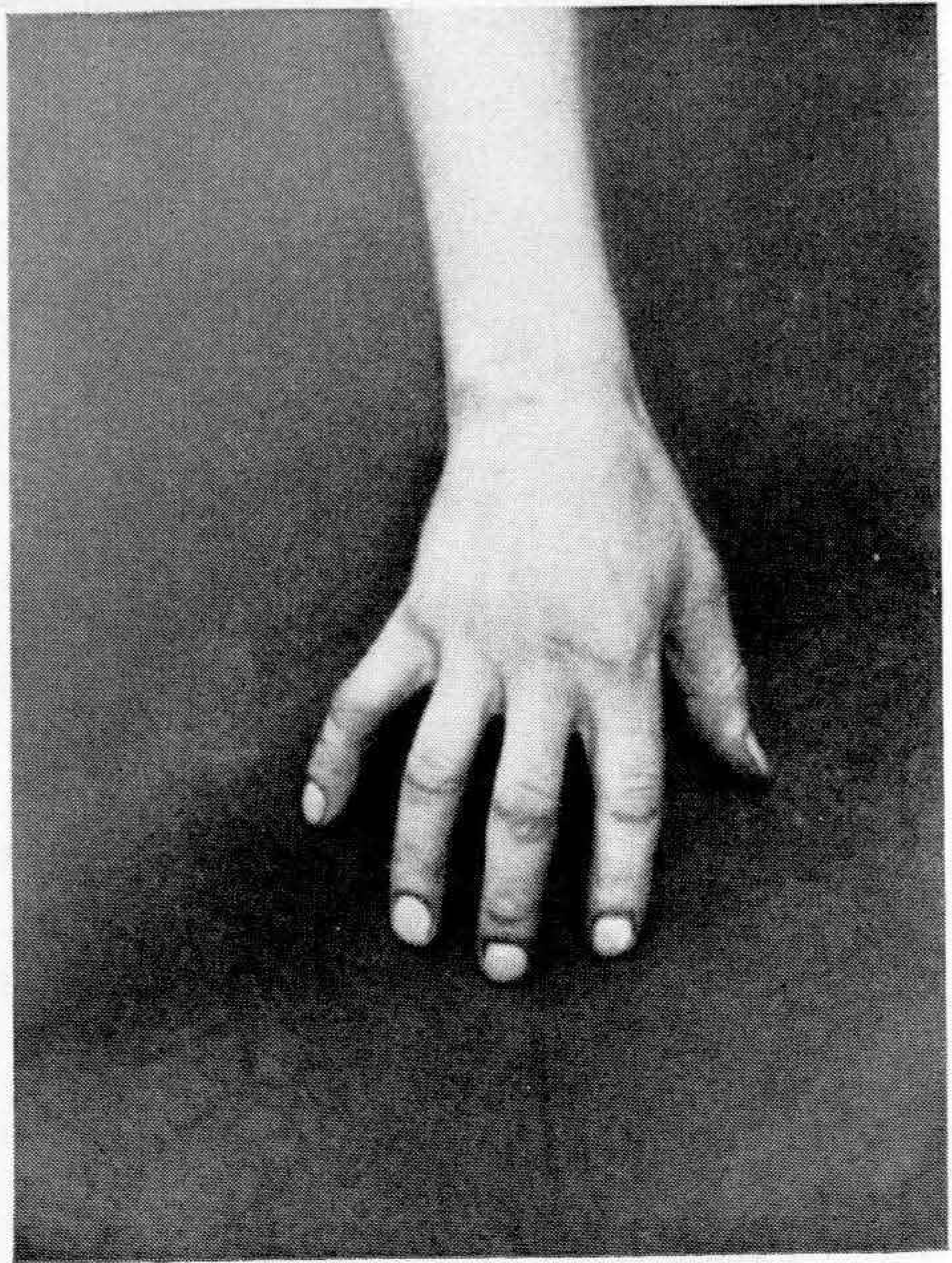
Hand des Geigers Hugo Kolberg

Aufnahmen: Foto-Roma, Frankfurt/M.

Zu dem Aufsatz von R. Wimmers „Musikerhände“



Hand eines Mädchens,
das an Schuhmaſchinen arbeitet



Hand eines Schloſſers und Mechanikers



Hand des Pianiſten Alfred Hoehn

Aufnahmen: Foto-Roma, Frankfurt/M.

Zu dem Auſſatz von R. Wimmers „Muſikerhände"



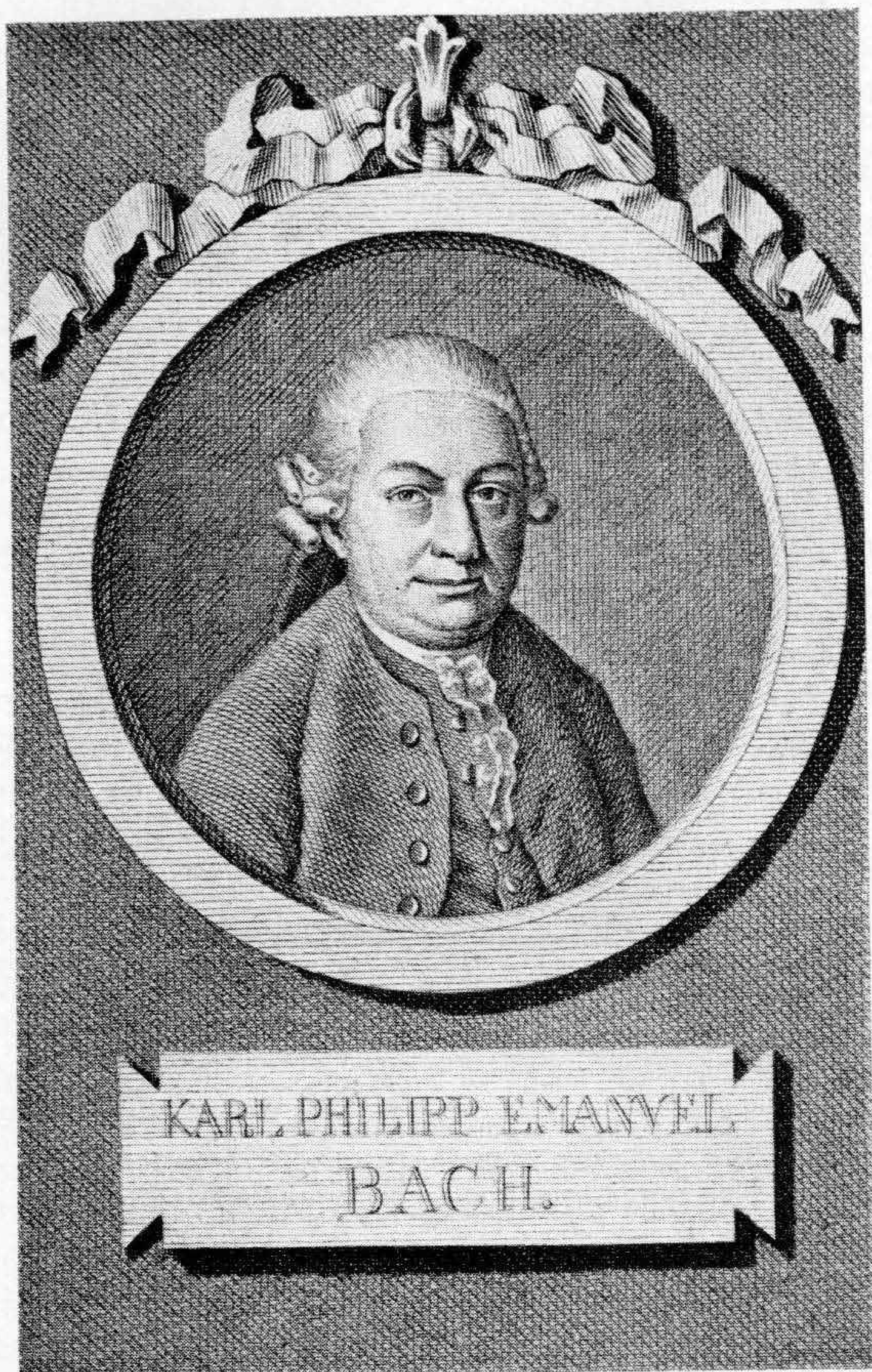
Aufnahme Germin

Hans F. Schaub



ZFM Archiv

Der Komponist Hans F. Schaub am Klavier




ZFM Archiv

Carl Philipp Emanuel Bach



Sänger mit Pſalter.



Dreh- oder Bauernleier.



Chrotta oder Rota (beſchädigt).



Zimbeln oder Becken.



Pſalterlade.



Klapper oder Caſtagnetten.

Muſikinſtrumente der ſpätromaniſchen Zeit
in Darſtellungen im Domparadies zu Münſter i. W.
(Aufnahmen Peter Werland)

(Zu dem gleichnamigen Auffatz von Peter Werland)



Muſikinſtrument verloren gegangen, möglicherweiſe Hackbrett oder Laute.



Hand- oder Minneſängerharfe.



Portatif-Orgel.



Dudelſack (Kopf abgefallen).



Geiger mit Fiedel.

Muſikinſtrumente der ſpätromaniſchen Zeit in Darſtellungen im Domparadies zu Münſter i. W.

(Aufnahmen Peter Werland)

(Zu dem gleichnamigen Auffatz von Peter Werland)